

- ⁹ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*. Oxon, 2006, 162.
- ¹⁰ Lehmann, 2006, 163-164.
- ¹¹ Jeroen Verstele, "Interview met Peter Verhelst: Kunst is een verleidingsvorm." Programmaboekje *Origine*, NTGent, 2006.
- ¹² Lehmann, 2006, 163.
- ¹³ Erika Fischer-Lichte, *The transformative power of performance: a new aesthetics*. Oxon, 2008, 85.
- ¹⁴ Lehmann, 2006, 156.
- ¹⁵ Lehmann, 2006, 156, 161.
- ¹⁶ Lehmann, 2006, 87.
- ¹⁷ Fien Sabbe, "Peter Verhelst over zijn nieuwe roman, zijn theaterstuk en zijn Gentse stadsdichterschap: Eenmaal aangestoken word ik een bruistablet." *De Morgen*, 23/01/2010, 63.
- ¹⁸ Leonard Pronko, *Theater East and West: perspectives toward a total theater*. Berkeley, 1967, 188, 190.
- ¹⁹ Lehmann, 2006, 86-87.
- ²⁰ Vicki Sanders, "Dancing and the dark soul of Japan: an aesthetic analysis of Butoh." *Asian Theatre Journal* 5 (1988), 155.
- ²¹ Thomas Vaessens, "Postmodernisme en leesstrategie. Over *Tongkat* van Peter Verhelst." *Neerlandistiek*, 03/10/2001, 2. [online raadpleegbaar op:] <http://www.neerlandistiek.nl/?000036>
- ²² Kim Gorus, "Het falen als kunst: Digitale ontsporingen in het werk van Peter Verhelst." In: Kurt Vanhoutte & Peter de Graeve, *De kunst van het falen: esthetisch denken in de greep van de machine*. Leuven, 2008, 106.
- ²³ Johan Vandenbroucke, "Lezen met je ingewanden: Het platonische schrijven van Peter Verhelst." *De Morgen*, 7/11/2001.
- ²⁴ Gorus, 2008, 93.
- ²⁵ Gorus, 2008, 93.
- ²⁶ Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and reviews*. Chicago, 1998, 44-45, 154.
- ²⁷ Peter Verhelst, "Minuscule tongvormige droom over goddelijk theater." *Theaterschrift* 13 (1998), 169.
- ²⁸ Verhelst, 1998, 169.
- ²⁹ Paul Tanghe, *Toeternietoe: Zin, onzin en waanzin in de hedendaagse beeldende kunst*. Tielt, 2004, 137.
- ³⁰ Tanghe, 2004, 137-138.
- ³¹ Frank Vande Veire, *Als in een donkere spiegel: De kunst in de moderne filosofie*. Amsterdam, 2002, 340-341.
- ³² Joël De Ceulaer & Piet Piryns, "Ik eet nog liever dan ik schrijf." *Knack*, 7/02/2001.
- ³³ Lieven Decaeter, "Voor een komende gerechtigheid: een interview met Jacques Derri-da." [online raadpleegbaar op:] <http://archive.indymedia.be/news/2004/04/83119.html>
- ³⁴ Jean-François Lyotard, *Het postmoderne uitgelegd aan onze kinderen*. Kampen, 1987, 23-24.
- ³⁵ Ron Rijghard, "Ik schrijf het op mijn buik. Een gesprek met schrijver Peter Verhelst." *Nrc Handelsblad*, 22/08/2003.
- ³⁶ Verhelst, 2002, 71.

HET GEVAL PARSIFAL, CASTELLUCCI IN DE MUNT (MET TWEE EXTRA'S)

Johan THIELEMANS

Schizofrenie

Laat ik beginnen met een bekentenis: ik behoor tot die mensen die niet van de opera *Parsifal* houden. Het werk stort je in een esthetische schizofrenie. De spanning tussen afkeer en bewondering laat geen eenduidige oplossing toe. De reden voor dit dubbele gevoel schuilt niet in de muziek maar in de woorden: ik kan me niet door de teksten van Wagner laten inpakken. Laat ik een kernscène nemen: in het derde bedrijf, daar waar de 'verlichting' toeslaat, krijgt het vrouwelijk personage Kundry slechts twee woorden te zingen – de rest gaat naar mannen, ridders die geestelijk moeten gered worden. De twee woorden van Kundry luiden: Dienen, dienen. Daarmee heeft Wagner de plaats van de vrouw heel duidelijk gesitueerd. Kundry heeft een lange weg afgelegd om op dit punt uit te komen. Na deze woorden heeft ze niets meer te melden, en laat Parsifal/ Wagner haar bij de laatste maten van het werk 'gelukkig' (?) sterven. Het jaar van de première is 1882. Maar in 1879 had Ibsen reeds zijn *Poppenhuis* geschreven waar Nora heel duidelijk zegt wat ze van dat 'dienen' vindt. Wagner is dan een man van het verleden, en Ibsen, de man van de toekomst. De 'toekomstmuziek' is een monument voor het reactionaire. Er doekjes omwinden met verwijzingen naar Schopenhauer en zijn geflirt met het boeddhisme kan mij niet op betere gedachten brengen.

Waar treedt nu de schizofrenie op? *Parsifal* is de laatste opera van Wagner. Hij beschikt muzikaal over een totaal meesterschap. Hij ontwerpt een opera die meer dan vier uur duurt, en hij weet heel goed hoe hij de melomaan moet betoveren. Hij wisselt heel slim passages zonder veel muzikale spanning af met onweerstaanbaar meeslepende momenten, tenminste als je het woord *momenten* mag gebruiken voor de lange, magistrale muzikale climax die hij zeer zorgvuldig en in alle rust opbouwt. Bedwelmende muziek, zonder enige twijfel. Het genieten ervan vraagt dat je de tekst vergeet, of hem alleen tot je toelaat als een overbodig bankje waarop alles is gebouwd. Maar daarmee leggen we *de vinger op de wonde* – een wat katholiek beeld is hier helemaal op zijn plaats. Het esthetisch genot staat haaks op het intellectueel begrip. Als je niet dol bent op nieuwe religie, of op een nieuwe formule voor de katholieke godsdienst kan je de woorden in de vestiaire laten. Maar is het zich onderdompelen in de stroom van klanken niet een methode om je verantwoordelijkheid te ontvluchten? Wagner zou gruwen als hij vernam dat je

zijn woorden niet au sérieux kan nemen, want om die woorden was het hem even sterk te doen als om de noten die hij er onder zette. Genieten van het klankuniversum is zich laten meeslepen door slechts een helft van Wagner. En ja, ik kan alleen vrede nemen met deze helft.

Deze discussie is natuurlijk al zeer oud, in feite vanaf het ogenblik dat de opera gecreëerd werd. Wagner zelf wilde van *Parsifal* iets sacraals maken. Dat bleek misschien nog het sterkst uit het scènebeeld dat hij gekozen had voor de Graaltempel. Hiervoor liet hij een kopie maken van de kathedraal van Sienna. Al speelde het laatste bedrijf zich niet af in een kerk, toch vond hij de kathedraal het best geschikt om aan te tonen op welk diepe geestelijke gronden zijn werk berustte. Hij ging natuurlijk nog veel verder. Zijn opera, zo vond hij, was een alternatief voor de mis. Zijn opera was het grote ritueel dat dit van een verslappende katholieke kerk met glans kon vervangen. Het publiek pikte de parallel tussen mis en nieuw ritueel geestdriftig op, en vond dat applaus totaal ongepast was. Wagner zelf, zo schrijft Jonathan Carr¹, vond dat irritant, maar tegen zijn fanatieke volgelingen kon hij niet op. Natuurlijk is men jaren later daar op teruggekomen, omdat men tot de conclusie kwam dat het toch maar om een opera ging en gejuich een normale afsluiting was van een bevredigend artistiek gebeuren, dat zoveel van de uitvoerders vroeg.

Wie voor de hele mythevorming niet te vinden was, was Nietzsche. Zijn beate bewondering voor de componist was de filosoof kwijtgespeeld. Hij had een periode gekend waarbij hij helemaal was opgegaan in de wereld van Wagner. Zijn bekende *Ursprung der Tragödie* had veel te danken aan de gesprekken met de componist, die trouwens zelf uitgebreide theoretische teksten schreef. Maar dan volgde de breuk. *Parsifal* vond Nietzsche een ziekte, en traaiterig stelde hij tegenover de werken van Wagner een 'echt' meesterwerk: *Carmen* van de Franse componist Bizet. "Hoezeer een dergelijk werk iemand tot een beter mens maakt," schreef hij.² De Franse esprit was superieur aan de Gemaanse gedachte, die megalomaan, en ongezond was. De juistheid van de keuze van Nietzsche kan je natuurlijk betwijfelen. Maar dat *Parsifal* later zo perfect paste in de fascistische theorieën, die in Bayreuth met enthousiasme omhelsd werden, schijnt Nietzsche volledig gelijk te geven. Alleen wil de ironie van de geschiedenis dat ook Nietzsche in deze kwalijke politieke opvattingen spontaan een plaats kreeg.

Dat laatste werk van Wagner wil filosofisch, geestelijk en moreel zijn. De onderliggende these is dat de mens (in feite de man) zich tot kuisheid moet bekeren om verlost te worden. Het onderwerp gaat gebukt onder de filosofie van Schopenhauer. Het smachten moet gebannen worden uit het leven, de Wil (die zich

in het seksuele uitdrukt) moet geweigerd worden. Het object van de Wil is dan de vrouw, vandaar dat ze de vijand is. In Wagners verbeelding verwondt ze de man dodelijk als hij aan de verleiding niet weerstaat.³ Omdat Parsifal daartoe in staat is, is hij een held én een 'verlosser'. Het deed Nietzsche uitroepen: "Want de *Parsifal* is een werk van arglist, van wraakzucht, van heimelijke gifmengerij tegen de vooronderstellingen van het leven, een *boosaardig* werk. De prediking van de kuisheid blijft een opruiing tot tegennatuurlijkheid: ik heb minachting voor een ieder die de *Parsifal* niet ondergaat als een aanslag op de zedelijkheid."⁴ Je kan daar nog aan toevoegen dat deze grote prediking voor de versterving, zoals katholieken dat noemen, ook een erg hypocriet kantje heeft, daar de meester op het ogenblik dat hij die stelling onder woorden bracht, zelf verwickeld was in een nieuwe liefdesaffaire. Dat verhaal van Parsifal, was dat misschien om te lachen?

Wagner 1

Waar gaat het over? In het eerste bedrijf leren we een gemeenschap van ridders kennen die in een eenzame burcht wonen. Ze bewaken de Graal, de beker waarin het bloed van Jezus werd opgevangen. Deze graal heeft een magische kracht, maar de ridders die verantwoordelijk zijn voor het voltrekken van het levengevend ritueel, zijn in grote nood. Amfortas, hun leider, is naar het rijk van Klingsor getrokken. Deze ridder die door het genootschap afgewezen werd, zint nu alleen op wraak. Deze slechte koning heeft een geheim en onweerstaanbaar wapen: Kundry, de vrouw. Zij heeft Amfortas verleid en hij heeft er een niet genezende wonde aan overgehouden. Hier ontmoeten we het psycho-pathologische aspect van Wagners verbeelding. Iedereen zoekt vanzelfsprekend naar iemand die de leider uit zijn lijden kan verlossen. Verschijnt dan Parsifal, een jonge man, een 'reine Tor', die zich van geen kwaad bewust is en lustig op zwanen jaagt. Maar de zwanen rond het kasteel zijn heilig. Als de ridder Gurnemanz hem daarop attendeert, krijgt hij een eerste inzicht. Hij zal geen dieren meer doden. Parsifal heeft meteen de eerste stap gezet op de lange weg die naar zijn verlichting moet leiden. Gurnemanz neemt de jongen mee om het ritueel bij te wonen. Zo kan Parsifal zien wat er in het geheime genootschap gebeurt. Een doodzieke Amfortas haalt de graal dan nog eens te voorschijn. Het geeft leven aan de ridders, maar verergert zijn wonde. Als het ritueel voorbij is, wordt Parsifal doorgezonden. Hij is nog niet rijp om een graalridder te worden.

Castellucci 1

Op dit punt is het interessant om ons naar Castellucci te wenden, om te achterhalen wat hem in het verhaal aantrekt. Bij de eerste maten van de opera laat

Castellucci alle lichten in het theater doven – uit de volstreekte duisternis klinken dan de eerste zachte noten. We zien alleen het maatstokje van dirigent Haenchen. Dan wordt het klaar en zien we een foto van Nietzsche, waarmee de teneur van Castellucci's interpretatie is gezet. Dit beeld roept onmiddellijk de vraag op welk kamp Castellucci kiest. Dan komt er een levende witte albinoslang langs het doek naar beneden. Het Wagneriaanse gif zoekt zich een weg, want de slang blijft rond het oor van de filosoof kronkelen. Als het doek opgaat zijn we in een bijzonder dichtbegroeid woud. Het is verbluffend realistisch, en het ziet er donker en ondoordringbaar uit, precies zoals de Duitse romantiek het wil. In het bos gebeuren vreemde dingen: er zijn dieren. Af en toe valt er een boom om (een zeer realistisch effect), en voortdurend wisselt het licht. De bladeren gaan glinsteren, de achterwand krijgt een glorend karakter. Het is een lust voor het oog om het spel van het licht te observeren.

De personages zijn in dit bos en in het kreupelhout verborgen. We zien aanvankelijk niemand. De ridders zijn immers bang en verstoppen zich. Dat brengt mee dat Castellucci de zangers uit het duister ongezien laat zingen, wat je een overtreding van de operacode kunt noemen. Amfortas, de Graalridder, die naar het water gedragen wordt om verzorgd te worden, duikt plots van tussen de takken op, en achter hem zien we een rubberbootje, een soort van verrassend onpoëtisch en anachronistisch beeld. De ridders zelf zijn bedolven onder groene bladeren. Deze camouflagedepakjes heffen het verschil tussen mens en natuur op. Wanneer Parsifal verschijnt, zien we in het dichte bos de neoncontouren van een zwaan. Parsifal heeft noch pijn, noch boog maar met een mimegebaar doodt hij het dier. Hij komt naar voor en begint met een stok in de aarde te woelen. Hij haalt er dan een geraamte van een zwaan te voorschijn. We zijn meteen in de vertrouwde wereld van Castellucci waar voor de hand liggende acties met een drastische vervreemding worden getoond.

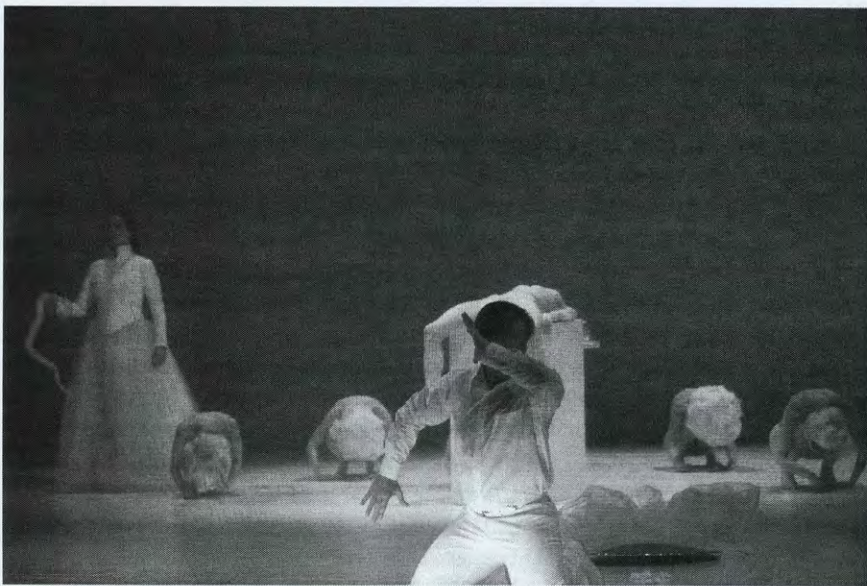
Tenslotte gaan Gurnemanz en Parsifal op stap naar de Graalburcht. Wagner zelf hield van een ingewikkelde scèneombouw, en Castellucci bedient hem op zijn wenken. Heel het woud, dat er zo soliede en onvervangbaar uitzag, verdwijnt voor de ogen van de toeschouwer. Tenslotte blijft er een volledig open ruimte met veel wit licht over. Daar staan dan de graalridders als een troepje gewapende mannen bij elkaar. Parsifal zelf gaat er niet bijstaan maar bekijkt alles door een soort raam: hij mag niet binnen. Wanneer het ritueel, Wagners versie van de communie, voltrokken wordt, daalt er uit de toneeltoren een grote cirkel naar beneden. Het is een overgrote hostie. Op het hoogtepunt van het gebeuren komt een volstrekt wit doek naar beneden en onttrekt het ritueel aan het oog. Op het doek staat een eenzame komma. Ik wil dit wel persoonlijk interpreteren: het is het

tweede deel van de aanhalingstekens, en suggereert dat het om een citaat gaat. Maar ieder vult het citaat naar eigen denken in. Castellucci bewaart hierbij het geheim. Door de ceremonie te verbergen, door er een sluier voor te hangen werpt hij de toeschouwer op zichzelf. Je kan stellen dat het theater zelf nu de Wagneriaanse kerk wordt. Na de ceremonie gaat het doek weer op, en Parsifal wordt weggestuurd.

Wagner 2

In het tweede bedrijf betreden we de toverburcht van Klingsor. De zaal staat vol tovertuigen, en het overheersende gevoel is dat van een donkere nacht. Klingsor is er koning, en belichaamt het slechte. Nochtans hebben de Graalridders hier enige schuld aan. Klingsor wilde zich graag bij hen voegen, maar hij werd geweigerd. Hij zint op wraak, en heeft dat kunnen in praktijk brengen door Amfortas te lokken, en hem te laten bezwijken voor de charmes van Kundry, die door Klingsor een 'Urteufelin' wordt genoemd. Hij heeft Amfortas ook een speer afhandig gemaakt – de speer die Jezus aan het kruis doorboord heeft maar nu magische krachten heeft. In de handen van Klingsor is het een duivels wapen, later in de handen van Parsifal zal het positief en heilbrengend worden. Amfortas lijdt na zijn ontmoeting met Klingsor en Kundry aan een ongeneeslijke wonde. Nu wacht Klingsor op Parsifal, want hij wil ook deze jonge man van het rechte pad afbrengen met de hulp van Kundry. Wagner zal haar in dit bedrijf beschrijven als de Slechte Vrouw, die nochtans naar Verlossing smacht. Haar grootste fout: toen Jezus de Kalvarieberg beklom, heeft ze gelachen. Dat is heiligschennis, en Kundry, die een gespleten figuur is, lijdt onder een groot schuldcomplex.

Als Klingsor haar opdraagt om Parsifal te verleiden, weigert ze eerst. Maar ze moet haar meester gehoorzamen. De burcht verandert in een tuin vol bloemen met Arabische sensualiteit. Het weze hierbij opgemerkt dat men zich terecht veel zorgen maakt over het anti-semitisme van de componist, maar dat men minder last heeft met dit kolonialistisch cliché van het Oriëntalisme. In een lange 'pathetische-sentimentele'⁵ scène, met een kronkelend verloop waarvan Wagner het geheim bezat, wint Kundry Parsifal eerst voor zich door over de dood van zijn moeder te vertellen. Parsifal voelt zich hierbij schuldig, want ze is overleden aan de pijn die zijn afscheid veroorzaakt heeft. Tenslotte wil ze Parsifal kussen. Als dit gebeurt, wendt Parsifal zich af. Deze kus doet bij hem een nieuw inzicht ontstaan. De vrouw moet geweigerd worden. Wagner vond dat de absolute lust een vloek was, waarmee hij, die een totaal onconventioneel leven leidde, zich op dit punt schaart bij de angsten en de preutsheid van de negentiende eeuw. Maar abstinentie is de enige weg naar de verlossing, had Schopenhauer hem geleerd.



Parsifal in De Munt (©Bernd Uhlig)

Parsifal heeft alles begrepen: de wonde van Amfortas is nu een wonde die ook in hemzelf brandt. De liefde, roept hij uit, is een kwaal. Wagner voegt er aan toe dat Parsifal op dit ogenblik het medelijden ontdekt, en dat zal hem later tot verlosser maken. Kundry heeft nu gezien dat deze reine dwaas de verlosser kan zijn, waarop zoveel mensen (of tenmiste de Graalridders) wachten. Dan verschijnt Klingsor die de magische speer naar Parsifal werpt. Maar die speer treft hem niet, maar blijft boven zijn hoofd hangen. Hij grijpt ze, verandert haar in een kruisbeeld en kan meteen het rijk van Klingsor helemaal vernietigen. Er blijft een woestijn over. De laatste woorden van Parsifal gelden Kundry: je weet waar je me vinden kan.

Castellucci 2

Vanaf het tweede bedrijf haalt Castellucci de voorstelling naar zich toe. Als Wagner een donker rijk voor ogen had, dan komen we hier terecht in een witte vierkante kamer. Klingsor is geen sprookjeskoning, maar een dirigent, een wat rare sprong in de verbeelding naar de Italiaan. Klingsor is ook verdubbeld. Die sprong heeft iets erg willekeurig, wat ook wil zeggen dat ik het niet overtuigend vind. In die helverlichte kamer van Klingsor hangen een reeks vrouwen aan touwen. De lust is hier pervers want we treden in een universum vol sado-masochisme. Alleen zijn de vrouwen alleen en doen ze, in grote mate, de 'foltering' aan zichzelf aan. Het zijn narcistische praktijken. Wanneer de bloemenmeisjes verschijnen zien we een aantal danseressen (in een niet al te sterke choreografie van Cindy Van Acker) en horen we de meisjes zingen vanuit de zijloges, maar we zien ze niet. Parsifal verschijnt en ontmoet tenslotte Kundry. Ze is in een statig wit kleed gestoken en ze draagt een grote witte slang, die rond haar arm kronkelt. De slang is een symbool dat Castellucci helemaal naar voor haalt, want hij heeft ze zelfs op de affiche geplaatst. Daar is het reptiel gespleten, alsof ze meer dan één betekenis heeft. In de voorstelling wordt deze dubbelheid verder uitgewerkt. De slang kan hier verschillende associaties opwekken: je kan Kundry en de slang zien als de Bijbelse Eva, de verleidster, wat verantwoord kan worden door de wat kronkelige tekst van Wagner, waar hij het heeft over de vele gestalten die Kundry in de geschiedenis heeft aangenomen. Ze staat dan ook voor een soort negatief eeuwig vrouwelijk.

Maar de slang is dubbel: deze statige, imponerende vrouw met de slang kan ook Hygeia zijn, de Griekse godin van de gezondheid, en de farmaceutica gebruikt de slang nog altijd als zijn symbool. In verschillende mythologieën is de slang ook het symbool van de seksuele energie, een aspect dat in dit bedrijf zeker kan meespelen. Laat ze daarbij ook vaak een symbool zijn voor de ziel die zich naar een geestelijk vlak opricht. Castellucci maakt geen duidelijke keuzes en de slang kan zowat alles tegelijk zijn.

Castellucci maakt het wat moeilijker wanneer hij Kundry op de achterwand de naam Anna laat schrijven. Bijbelkenners grijpen dan terug naar Anna van het evangelie, de moeder van Maria, maar er is al een even intrigerende Anna in het evangelie van Lucas waar ze een profete is. Komen we daarmee iets verder, of spinnen we hier een teveel aan webben?

Wanneer Kundry de belangrijke kus wil geven, heeft een dubbelgangster de slang overgenomen. Die kus wordt door Castellucci op twee lagen geplaatst. Terwijl we de weigering van Parsifal zien, projecteert hij een beeld van een vriend koppel. Het is een mooie, tedere seksscène, en ze spreekt de tekst tegen, die beweert dat de weigerende Parsifal nu een bijzonder mens wordt. Parsifal wordt wel in een transcendente realiteit geplaatst, want als hij tegen de achterwand gaat staan, projecteert Castellucci een mannenfiguur die langzaam naar boven kruipt. Dit is een letterlijk citaat uit zijn Inferno waar de klimmer de gevel van de Cour d'Honneur in Avignon beklom. Het kan niet anders dan een symbool zijn van het verlangen naar het opstijgen naar andere psychologische werelden, naar het hogere.

Om bij de raadsels van deze tweede akte verder te gaan moeten we nog vermelden dat Kundry op het einde het gelaat insmeert met zwarte schmink. Zij is dan door Parsifal wel veranderd, maar wat de betekenis van de kleur is, kom je in het verdere verloop niet te weten. Het masker komt later niet terug.

Ook de vertelling met de speer wordt volledig abstract gehouden. Klingsor, als dirigent, verschijnt nog wel, maar het dramatisch gebaar waarmee hij Parsifal met de speer tracht te treffen, ontbreekt.

Zo is het tweede bedrijf het rijk van de symbolen, die Castellucci dierbaar zijn en zijn er verschillende ogenblikken waarop hij van Wagner afstand neemt.

Wagner 3

Het derde bedrijf kunnen we korter samenvatten. Parsifal heeft, na jaren zwerven, de Graalburcht teruggevonden. Hij ontmoet weer Kundry, die een metamorfose heeft ondergaan. Hij zal haar verlossen van de neurotische schuld. Zij zal hem eren met handelingen die uit het evangelie komen. Zo wast ze zijn voeten, en is ze voor een ogenblik Maria Magdalena. Parsifal zelf wil koning worden, en dat gebeurt zonder moeite of conflict. Hij betreedt de burcht, kan Amfortas, die stervende is, van zijn wonde genezen, dank zij de magische speer. Het ritueel kan weer plaatsgrijpen, en koning Parsifal wordt tenslotte de verlosser genoemd. Wagner eindigt op de cryptische woorden: de verlosser moet verlost.

Natuurlijk roept dit vele vragen op. Een school van interpreten, die het religieuze klakkeloos volgen, zien hier een subliem einde. Wagner "retrouve l'exemple d'un christianisme repensé, qui lui paraît la plus sublime de toutes les religions, parce qu'il y voit la connaissance vraie de la corruption du monde, et le moyen de nous en délivrer," schrijft Jean de Solliers.⁶ Radicaal anders beschouwt Herman Van Campenhout dit einde als een totaal vals spoor, en als Wagner de religie een nieuwe vitaliteit wilde verlenen dank zij de kunst, dan is dit hier volledig mislukt. "Wagners 'erlöstes' Universum aber ist eine Gesellschaft von Männern, ohne Frauen, d.h. es hat aufgehört, ein symbolisches Universum oder eine menschliche Welt zu sein. Seine Erlösung der Religion und des Erlösers durch die Kunst ist ein gründlich narzisstischer Selbstbetrug."⁷

Nog een volledig andere lezing vindt men bij Slavoj Žižek. Men kent zijn manier van argumenteren. Zijn gedachte gaat springerig en zigzaggend, zodat hij in één paragraaf Wagner kan combineren met *The Matrix* en Brecht. Hij heeft echter een volledig persoonlijke invulling voor het einde van de opera. Hij stelt de twee rituelen tegenover elkaar: in het eerste bedrijf wordt de Graal getoond, en dan weer weggestopt. Maar in het derde bedrijf heeft Parsifal, nu koning, een ander idee: de Graal moet voor iedereen zichtbaar blijven. Voor Žižek is dat een aanleiding om een 'communistische' versie van de opera voor te stellen. "Et si le *nouveau* collectif était quelque chose comme un parti révolutionnaire?" schrijft hij. Hij haalt daarbij een weinig belicht aspect van het Parsifalverhaal naar voor: "Mais que pouvait faire Parsifal au cours de son périple pendant le long moment qui sépare l'Acte II de l'Acte III, nous sommes ainsi tentés de proposer une réponse "vulgaire" directe. A savoir, que le véritable "Graal" est le peuple, sa souffrance."⁸

De vraag is: welke interpretatie volgt een hedendaags theatermaker?

Castellucci 3

In het derde bedrijf wijkt Castellucci radicaal af van de gedachte van Wagner. Hij heeft alles van het toneel verwijderd en er blijft een kale ruimte over, waarop één bloem bloeit. Dat moet volstaan voor de weide vol lentebloemen uit het libretto. Van de duidelijke christelijke verwijzingen, zoals het wassen van de voeten van Parsifal, ziet Castellucci af. Alleen de bloem krijgt een rol: Kundry zal er een kroontje mee maken zodat Parsifal koning worden kan. Van een grote scènewissel, zoals Wagner die ook hier vraagt, blijft er niets over. Op het ogenblik dat Parsifal bij Wagner naar de Graalburcht gaat, vult het toneel bij Castellucci zich met meer dan 200 figuranten en koorleden. Parsifal stapt richting zaal, op een lopende band. Op zijn eindeloze tocht wordt hij vergezeld door het volk. We zien een

oude dame, jonge mensen, krachtige veertigers mee opstappen. De teksten worden wel gezongen, maar aan dat krachtige beeld wordt niet geraakt. De massa of het volk heeft een verlosser gevonden. In die groep steekt er iemand opnieuw de witte slang in de hoogte. Castellucci's commentaar daarbij is dat in het verhaal van Mozes ook een goede slang voorkomt. Het is op en top Castellucci want in het verleden heeft hij al vaak symbolen gebruikt die van goed naar kwaad gaan en omgekeerd.

Als Amfortas zijn klacht doet, en smeekt om gedood te worden, dringt hij uit de massa naar voor, net als zijn ridders (die echter hedendaagse kledij dragen). De actie, waarbij Parsifal Amfortas geneest dank zij de speer, wordt weggelaten. Alles speelt zich in de woorden af, alleen is deze lange mars van het volk veel sterker dan wat er verteld wordt. Zelfs het licht in de zaal gaat voor een paar maten aan, zodat ook wij, het publiek, deel worden van deze verlossende gebeurtenis. Castellucci opent plots een utopische ruimte, waarbij we allen samen zijn, als groep, als gemeenschap, als maatschappij.

Bij de laatste maten zal hij zijn gedachte nog verfijnen. Kundry, die bij Wagner sterft, is hier een lid van de massa. Plots draait het volk zich om en verdwijnt, Parsifal alleen achterlatend. Een verlosser hebben de mensen niet meer nodig. Kundry is zowat de laatste die het toneel verlaat. Parsifal draait zich naar haar om, een uitnodiging om samen te komen, een gebaar dat om liefde vraagt. Maar Kundry wijst dit af, en verdwijnt en gaat met de massa mee. Op de geheimzinnige woorden: de Verlosser verlost, blijft Parsifal helemaal alleen achter. Het individu, de uitverkorene heeft zijn werk gedaan. Eenzaamheid is zijn deel, want hij is nu totaal overbodig geworden. De geschiedenis van volk en gemeenschap heeft alles overgenomen.

Van mis naar massa

Als Wagner droomde van een alternatieve mis voor zijn tijdgenoten, dan ruimt Castellucci alle religieuze betekenissen op, tenzij je er zijn opmerking bij neemt dat 'religie' in wezen 'religio' betekent, dat wat ons bindt. Maar dat is achteraf praten. De laatste beelden van deze voorstelling zijn concreet, het gaat niet om de geheime plek, maar over de straat of het plein. Dat is bijzonder verbazend, daar Castellucci zelf de belangrijkste religieuze theatermaker van het ogenblik is. Je had gedacht dat hij bij Wagner een verwante ziel zou vinden. Maar bij deze laatste momenten wijst hij Wagner terecht. Verlossen heeft geen enkele betekenis als het gaat om een kleine groep mensen die zich in een tempel opsluiten. Een elite verlost niet. Verlossen heeft slechts zin als het gaat om iedereen. Je kan je de

vraag stellen wat we van deze marcherende massa kunnen verwachten. Hoe vaag haar programma ook is, het beeld zelf heeft een politieke, democratische betekenis. Castellucci staat dan heel dicht bij Žižek. Zo laat Castellucci ons ontsnappen uit de enge, verstikkende wereld van Wagner. Het is de grootste verrassing van deze opvoering. Het maakt van deze aanpak ook meteen een datum in de Wagner-exegese.

De vraag stelt zich of deze optimistische visie past in een tijdperk van uiterst individualisme. Wouter Hillaert heeft het gevoel dat dit samenhorigheidsgevoel al evenzeer uit de tijd is als Wagners neo-religieuze droom. Parsifal stamt uit een tijd "waarin de mens expliciet beschouwd wordt in termen van vooruitgang, van geestelijke verlossing... Het negentiende-eeuwse evangelie, zeg maar, uit de tijd dat de schouwburg fungeerde (...) als hét salon voor een nieuwe burgerij (...) Hier, in de zaal en op het toneel, kregen haar homogene zelfbeeld en gemeenschap vorm. (...) Blijkbaar missen we dat gemeenschapsgevoel vandaag."

Internet, Facebook en Twitter zorgen voor een andere vorm van samenzijn, waarbij de spanning tussen het geïsoleerde individu en de wereld van het ongebreidelde netwerk leidt tot een andere manier van alleenzijn en samenzijn. "De 21^e-eeuwse gemeenschapsvorming is die van de media," stelt Hillaert.⁹ Als ik hem volg, dan lijkt Castellucci grondig romantisch, met een naklank van een ideologisch enthousiasme waarvan het neoliberalisme beweert dat het zinloos en onproductief is. Maar ik voel me meer verwant met het politiek model dat Castellucci in al zijn eenvoud en totaal schetsmatig op het einde van Wagners opera laat zien. Ik voel me ook dicht bij Žižek, want de lezer zal begrepen hebben dat Castellucci de beschouwingen van Žižek in een theatrale realiteit heeft omgezet. Als het nu eens om de mensheid ging, verlost van de waanbeelden van een tijd die men graag als behorend tot het verleden wil zien. (Een illusie, zonder twijfel, maar misschien is het theater de ideale plaats om aan zulk een illusie, of zulk een utopie gestalte te geven.)

Extra 1. De Dochter

In Gent, tijdens het festival The Game is on, was er een choreografie te zien van Castellucci's dochter Teodora. De voorstelling heet *Cinquanta urlanti Quaranta ruggenti Sessanta stridenti* (wat verwijst naar winden uit het Zuidelijk halfrond). Het verband tussen winden en choreografie wordt niet duidelijk. De beschrijving van het gebeuren is vrij eenvoudig: drie zwarte gestalten, gemaskerd, dwalen over het toneel en gebruiken een geheimzinnige gebarentaal. Rond hen, op witte doeken, speelt een verbluffend licht. Uit het niets doemt plots een zwarte plek op, die

de ruimte even in een grot omtovert. Boven het toneel draait een schroef, als een onruststoker. In een tweede deel worden de doeken naar beneden getrokken en verschijnt er een andere sfeer. De gebaren van de drie vrouwen blijven even fascinerend en ondoordringbaar. Alles baadt auditief in het beangstigende gegrom dat we kennen van de composities die Scott Gibbons nu reeds twintig jaar aan Romeo Castellucci levert. Meteen blijkt hoe sterk de dochter zich in het universum van de vader beweegt. Het is een voortzetting van zijn geheimzinnige wereld. De dochter geeft blijk van talent, ook al is dit epigonenwerk. Je kan alleen maar denken dat ze een betere choreografe is dan Cindy Van Acker, die Castellucci helpt in het tweede bedrijf van *Parsifal*. Laat hij zijn Teodora in zijn stal opnemen, niet alleen de dochter maar ook de vader zou er sterker van worden.

Extra 2. De Sluier

Castellucci's nieuwe theatervoorstelling, die in deSingel op het programma stond, heet *The Minister's Black Veil*. Castellucci vond deze tekst in *Twice Told Tales* (1837) van Nathaniel Hawthorne. Daarin vertelt de Amerikaanse schrijver hoe een dominee op zeker ogenblik zijn gelaat in een sluier verhult. Hij wil die in geen geval afleggen, noch wil hij enige verklaring geven voor zijn daad. Natuurlijk wil de gemeenschap erachter komen, wat de sluier betekent: is het boete doen voor een misdaad waarvan niemand op de hoogte is? Of wil de dominee een duistere boodschap meedelen. Hij zegt dat hij een masker draagt, maar dat alle mensen een masker dragen, maar dat ze dit niet weten. Hij is dus eerlijker dan zijn parochianen. In ieder geval trekt zijn daad de aandacht. Zijn weigering gaat heel ver. Op zijn sterfbed wil men de sluier verwijderen, maar hij verzet zich met zijn laatste krachten hiertegen. De parochianen respecteren dan zijn diepste wens en begraven hem. Zijn geheim neemt hij mee in het graf. Nu, besluit Hawthorne, ligt er een geraamte onder de aarde, maar de sluier bedekt nog altijd het gelaat.

Deze tekst trekt Castellucci erg aan. Ik kan begrijpen waarom. In feite vat Hawthorne de houding van de theatermaker samen. Castellucci heeft in zijn theaterarbeid steeds beelden aangeboden die een duistere betekenis suggereerden. Vaak bleven ze voor een groot deel van het publiek gesloten. Een deel van zijn discours kan men narcistisch noemen. Als men Castellucci al eens naar de uitleg rond bepaalde handelingen, woorden of objecten vroeg, verkoos hij om niets te zeggen. Als men hem een betekenis suggereerde, wimpelde hij dat af met: het zou kunnen, als u dat zo ziet. Zijn eigen persoonlijke wereld wilde hij niet te grabbel gooien. Het is alsof zijn voorstellingen sluiers zijn, waarachter zich een speciale betekenis verbergt. Door het mysterie niet prijs te geven, blijven zijn voorstellingen fascinerend, en ook soms irriterend. Maar hun kracht halen ze uit het zwijgen

van de maker. Het is dan niet moeilijk om de band met Hawthornes verhaal te leggen: de sluier van de dominee heeft dezelfde functie als de ondoordringbare beelden in Castellucci's theater. Het verhaal is dan een symbolische samenvatting van Castellucci's houding.

Meteen staat het verhaal dicht bij zijn wereld. Zo dicht dat Castellucci gemeend heeft dat grote stukken van het verhaal gewoon moesten voorgelezen worden. Je hoort de stem (Johan Leysen, voortreffelijk) en je kan de woorden meelesen. Het is, merkwaardig genoeg, een nulpunt van het spektakel. Het wijst erop dat Castellucci op een bepaald niveau zo sterk door de tekst gebiologeerd wordt, dat zijn ongebreidelde verbeelding het even moet laten afweten.

Dat de tekst hem in verlegenheid bracht, blijkt uit de voorstelling. Wanneer de toeschouwer de zaal betreedt, hoort hij gospelmuziek. Dat plaatst de voorstelling in een Amerikaanse, religieuze context. De scène zelf bestaat uit een marmeren manteau, een soort dodenmonument. Er staan een aantal woorden ingegrift, die verwijzen naar de categorieën van Linneus en samen kunnen gelezen worden als een definitie van de mens. Er hangt ook een zwart, ondoordringbaar doek. Is dit dan een dodenmonument van de mensheid, of van de dominee?

Daarna volgen er een aantal spectaculaire beelden: een razende storm, waarin een man met een zwarte vlag opduikt; de kamer van de dominee – een precies Amerikaans intérieur. Maar deze kamer wordt plots uiteengereten door een grote stoommachine, die agressief wolken stoom de zaal in blaast. Er is ook een man die een zwarte glasplaat opbrengt, zich uitkleedt, een andere glasplaat (of spiegel) aan scherven slaat en met een scherp zijn aars bewerkt (met die aars recht naar het publiek gericht). Dan slaat de sfeer helemaal om, en zijn er drie televisiecamera's die in een abstracte studio wat rondtoeren. Er is geen mens te bekennen. Dit is het drievoudige oog van god, en wanneer een camera de zaal inkijkt, en we het beeld op een scherm zien, ontdekken we dat de zaal volledig leeg is. 'Wij' zijn er niet (niet meer?). Dat laat toe om enkele gedachten te formuleren: als wij het over God hebben, zien we hem niet – een constant thema bij Castellucci. Maar als God naar ons kijkt, ziet hij al evenmin iets. Een verontrustende gedachte. Of we kunnen aansluiten bij de bedenkingen van Wouter Hillaert: de media, die zogezegd een nieuwe gemeenschap vormen, zijn van een verschrikkelijke leegheid.

Na afloop, als het licht in de zaal aangaat, horen we nog een andere stem uit een Amerikaanse kerk.

De voorstelling is erg kort, en de verschillende beelden vertonen geen verband met elkaar. Het meest frustrerende is dat je al evenmin een verband kunt leggen met het kortverhaal. Zo is er, om maar een makkelijk voorbeeld te noemen, geen trein in de tekst van Hawthorne te bespeuren.

Het publiek verliet wat verbouwereerd de zaal. Dat zal niet de eerste keer zijn dat zo iets bij Castellucci gebeurt. In dit geval echter had het publiek een paar technische hoogstandjes gezien. Maar verder kwam men niet. Ik bevond me in dezelfde situatie: ik kon er geen touw aan vastknopen. Maar nu blijkt dat ook Castellucci zelf totaal ontevreden is met het resultaat. Hij heeft er hard aan gewerkt, en heeft tot na de Antwerpse première elementen veranderd. Maar juist kreeg hij het niet. Hij vertelde mij dat hij een heel schrift met ideeën had rond het verhaal van Hawthorne. Maar dat de huidige voorstelling de mist was ingegaan. Hij heeft niet kunnen vertellen wat hem voor de geest stond. Daarop heeft hij een radicale beslissing genomen: na Antwerpen werd de voorstelling afgevoerd, ook al had hij contracten met Avignon, de Ruhrtriennale, Londen, Parijs enz. Dat wordt dus een financiële dobber en dagen onderhandelen rond niet nagekomen afspraken. Maar voor Castellucci gaat het artistieke voor, en in dit geval vond hij zijn voorstelling niet toereikend.

Hij heeft na Antwerpen veel vrije tijd, waarin hij aan zijn project wil verder werken. Het ziet er naar uit dat de décors van Antwerpen niet zullen gebruikt worden (en dan komt de notaris in ons wakker over de gespendeerde budgetten), en dat een *Veil 2* er totaal anders zal uitzien. Dat scherpt de nieuwsgierigheid, maar we zullen zeker nog een jaar moeten wachten vooraleer we deze tweede versie in Antwerpen te zien zullen krijgen.

NOTEN

- ¹ Jonathan Carr, *The Wagner Clan*, London 2007, p. 47
- ² Friedrich Nietzsche, *Het Geval Wagner*, Amsterdam 1994, vertaling Hans Driessen, p. 13.
- ³ Over mijn versie van het verhaal kan je op dit punt kritiek hebben, want het is niet Kundry die verwondt, maar wel de speer van de demonische Klingsor. Maar Wagner mengt zoveel thema's door elkaar, in een vertelling die niet uitblinkt door rechtlijnigheid, dat je speer en Kundry bij elkaar kunt brengen. Is de speer immers geen fallisch symbool?
- ⁴ F. Nietzsche, *Idem*, p. 81.
- ⁵ Herman Van Campenhout, *Die Bezauberende Katastrophe, Versuch einer Wagner-Lektüre* (Würzburg, 2005), p. 340.
- ⁶ Jean de Solliers, *parsifal*, L'Avant Scène de l'Opéra, 1982, p. 110.
- ⁷ H. Van Campenhout, *Id.*, p. 350²
- ⁸ Slavoj Žižek, *Variations Wagner*, Nous, p.124-125.
- ⁹ Wouter Hillaert, De gemiste gemeenschap, *Rekto:Verso*, maart- april 2011, p. 4.

THEODOROS TERZOPOULOS EN DE INTERNATIONALE PROMETHIADE 2010

Politiek theater op drie theaterfestivals

Freddy DECREUS

De klassieke mythe van Prometheus, de grote bringer van beschaving, opgevoerd als politiek theater anno 2010, kan dit wel? Het voorbije jaar werd in elk geval een belangrijke cyclus opgezet rond deze grote Griekse held, de *Promethiade*, als hoofdschotel van een reeks internationale theaterfestivals die drie landen samenbrachten in het kader van Istanbul en Essen, Culturele Hoofdsteden 2010. Drie verschillende steden en culturen namen hieraan deel: het festival van Athene (opvoering te Eleusis, van 7 tot 15 juli), dit van Istanbul (opvoering in de Hagia Eirene, van 18 tot 28 juli) en ten slotte was er Essen in het Ruhrgebied (Zollverein, van 23 juli tot 7 augustus). Drie totaal verschillende artistieke en culturele uitdagingen met telkens een statement van belang, met regisseurs en acteurs van diverse afkomst (Griekenland, Turkije en Duitsland), met twee- en drietalige voorstellingen en driemaal een spectaculair scènebeeld ontworpen door Jannis Kounellis. Naast Terzopoulos' eigen en volstrekt eigenzinnige bewerking van Prometheus waren nog de Turkse bewerking door Sahika Tekand met haar '*Vergessen in zehn Schritten (Anti-Prometheus)*', gespeeld in het Duits en Turks, en de bewerking door het Berlijnse gezelschap Rimini Protokoll, '*Prometheus in Athen*', in het Grieks en Duits.

Drie speelplekken die iets te maken hebben met de Oudheid, de Middeleeuwen en de Moderniteit en die alle drie tot het Unesco werelderfgoed behoren. Bij de ontwerpers van dit initiatief was er de Griekse regisseur Theodoros Terzopoulos, stichtend lid van de toneelgroep *Attis* in Athene (1986). Op hem focussen we straks als 'leerling' en 'erfgenaam' van Heiner Müller, want diens toneelprincipes zou hij in Griekenland invoeren na een jarenlang verblijf in Duitsland bij de Berliner Ensemble.

De laatste tijd kon je eigenlijk moeilijk voorbij aan de figuur van Prometheus. Het begin van 2011 zag Fabres *Prometheus-Landscapes II* in New York, Montclair en deze productie ging vanaf eind februari op tournee in België. Een totale herwerking van zijn eerste *Prometheus-Landschaft* uit 1988, dat toen nog geheel in het teken stond van het magische Uur Blauw en dat toeschouwers om 5 uur 's morgens in Berlijn naar de voorstelling lokte. Het scènebeeld van een hoog in de