

VAN DE HEL NAAR DE HEMEL MET CASTELLUCCI (MET DANK AAN DANTE)

Johan THIELEMANS

De *Divina Commedia* (rond 1307) heeft zulk een iconische waarde in onze cultuur, dat het voldoende is om aan te kondigen dat je een spektakel zal maken aan de hand van zijn teksten, om ieders nieuwsgierigheid op te wekken. Nochtans is die *Divina Commedia* een werk dat tot een totaal voorbij tijd behoort. Het heeft een wereldvisie die door en door middeleeuws is. Wat heeft de tocht van de dichter, eerst begeleid door de Romeinse dichter Vergilius en dan door zijn geïdealiseerde geliefde Beatrice te maken met de hedendaagse wereld? Dante deelde zijn gedicht in drie delen in: *Inferno*, *Purgatorio* en *Paradiso*. Hij tekent daarin een beeld van de wereld waarbij alle zonden hun terechte straf krijgen, maar waar de ziel (en dus deze van Dante) opwaarts streeft naar het Paradijs en het goddelijke licht. Al is Dante zelf nooit actief bij de actie betrokken, toch gaat het om een tocht van iemand die inziet wat hij niet moet doen, en tenslotte bekeerd wordt. Deze theologische betekenis heeft vandaag, in een moderne wereld, slechts een heel beperkte relevantie. Het werk van Dante kan ook gelezen worden als een heel persoonlijke afrekening met zijn talrijke vijanden. Er is nogal wat volk uit Firenze samengegoot in de diepe spelonk waar Satan heer en meester is. Dante heeft nog niet eens genoeg aan de 33 zangen van het *Inferno*. Als hij zijn reis verderzet in het *Purgatorio* voegt hij nog ettelijke personages aan zijn galerij van boeven toe. Soms weet je niet precies wat het grote onderscheid is tussen de hel en het vagevuur. Maar relevanter wordt de tekst hierdoor niet, want hij zit geankerd in de anekdotiek van de veertiende eeuw.

Naar de vorm is deze lange vertelling een tocht, een wandeling waarbij Dante van de ene ontmoeting naar de andere gaat. Zijn gedicht ontbeert het aan gelijk welke dramatische spanning. Misschien kan je het met een moderne term een soort road movie van de ziel noemen. Voor het theater is dat natuurlijk niet het meest voor de hand liggende gegeven.

Maar goed, na *Tragedia Endogonia*, zijn megaproject over de metafysische tragedie, wilde Romeo Castellucci zich met Dante bezig houden. Op het festival van Avignon toonde hij drie voorstellingen die in de titel naar Dante verwezen. Daar Castellucci in de aflevering 2008 van het festival curator was, en ook de eer kreeg om een voorstelling te maken op de mythische plaats die la Cour d'Honneur van het Paleis van de Pausen is, heeft hij ongetwijfeld gedacht dat de *Commedia*

hier op zijn plaats was. In het gedicht van Dante is er ook sprake over de paus van Avignon.

Naar Dante

Wat bij het eerste deel *Inferno* onmiddellijk opviel, was dat zijn voorstelling in geen enkel opzicht een theatrale versie van het middeleeuwse gedicht wou zijn. Zo liet hij de basissituatie gewoon weg; er was geen Dante noch een Vergilius te bespeuren. Ook in de opeenvolgende taferelen, was er geen verwijzing naar bekende of minder bekende verhalen die bij Dante voorkomen. Je zou bijvoorbeeld kunnen vermoeden dat het verhaal van de overspelige Francesca da Rimini wel een plaats zou krijgen. Maar tot zulke makkelijke vertalingen naar het podium liet Castellucci zich op geen enkel punt verleiden. Wat er overblijft is een opeenvolging van losse taferelen, net zoals dat bij Dante het geval is. De onderlinge band berust op vage associaties, die zowel het publiek helpen als verwarren. De algemene vorm bij Dante is een lange afdaling naar het hol van de duivel toe, maar deze beweging ontbreekt totaal.

Dat Dante op afstand wordt gehouden, wordt al onmiddellijk duidelijk bij het eerste beeld van de voorstelling. Terwijl het publiek binnenkomt, lopen er toeristen met een audiogids in de Cour d'Honneur rond. Ze bezoeken het historisch monument dat het Palais des Papes is. Als ze weggaan, horen we over de luidsprekers de tekst in het Frans. Het is de geschiedenis van Avignon en zijn paus en dus een expliciete link met Dante. De tekst breekt af op het ogenblik dat er gezegd wordt dat we op het kruispunt van de christenheid zijn. Voor de kenner van Castellucci's wereld zijn we meteen op zijn vertrouwde grondgebied.

Ik ben...

Dan stapt er één man naar voren en zegt "Ik ben Romeo Castellucci." Er volgt een verbluffend taferel: er klinkt wild hondengeblaf. Castellucci trekt beschermende kledij aan en er verschijnen acht honden die aan een ketting worden vastgemaakt. Daarna stormen drie honden één na één op Castellucci af en vallen hem aan. Het ziet er gevaarlijk uit en we zijn het dichtst bij een hels taferel. Natuurlijk laat de handeling zich op verschillende manieren lezen: bijvoorbeeld als kunstenaar word je verscheurd of de hellehonden worden losgelaten, of een zondaar wordt gepijnigd (dat laatste kan dan een gedachte zijn die nauw aansluit bij Dantes verhaal) of, een beetje plat en realistisch: de regisseur spaart zijn acteurs en laat zichzelf

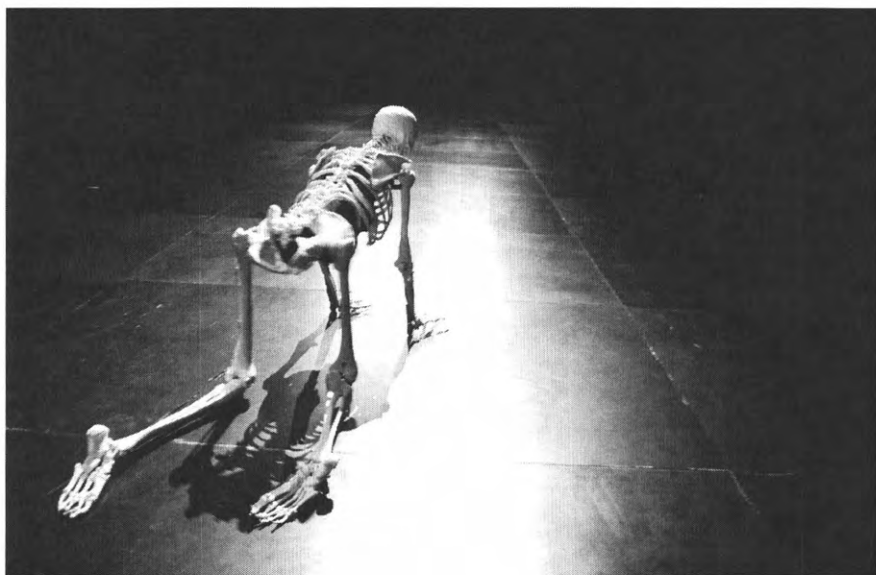
maltraiteren. Wanneer de honden worden afgevoerd, gaat Castellucci op handen en voeten staan en krijgt hij een hondenvel over hem. Zoiets roept om een interpretatie. Maar makkelijk is het niet. Ook al blijft het vel in de rest van voorstelling een vage rol spelen, toch blijft de betekenis ervan onduidelijk. Wil het zeggen dat wij mensen niet meer dan deze wilde honden zijn? Of dat in de mens een agressieve hond schuilt? Deze vragen krijgen alvast geen antwoord als we zien dat Castellucci naar achteren loopt waar ondertussen een naakte man is opgedoken. Hij doet hem het vel om, waarbij de handeling opnieuw dubbelzinnig is: wordt het vel van mens tot mens doorgegeven, of is deze naakte man een dubbel van de regisseur?

Wanneer Castellucci van het toneel verdwijnt, begint de man aan de beklimming van de gevel van het paleis. Hierbij gebruikt hij alleen de stenen van de oude muur. Traag, voorzichtig volbrengt hij deze onwaarschijnlijke taak. Op zeker ogenblik werpt hij het vel van zich af. De klim is spannend, want hij lijkt gevaarlijk, ook al is de man beveiligd. Bij elke opening – een raam of de gothische roset- gaat hij onverstoord verder. Tot hij helemaal boven is, op het dak, dertig meter hoog. De klimmende man blijft een aantal keren stilstaan: hij neemt tussen twee pilaren de houding van de gekruisigde aan, en een tweede keer het andreas kruis. De godsdienstige referentie is dan even duidelijk, maar niets laat zich tot een betekenis vastpinnen. Laten we het zo zeggen: je herkent deze twee 'woorden', maar de bredere context van 'de zin' ontgaat je.

Terwijl de klim plaats vindt, is er op de speelvloer een meisje in een lichtcirkel komen staan. Zij schrijft op de wand met een spuitbus de naam: Jean. Het is een nieuw raadsel, dat verder in de voorstelling geen enkele rol meer speelt.

Tegen een muur is er vrij onopvallend een ring belicht van het basketspel. De man op het dak vindt een bal en gooit hem met wijde boog naar beneden. Hiermee is zijn rol uitgespeeld, want alles draait plots rond de basketbal. Het meisje begint te kaatsen, iets wat onmiddellijk een pandemonium veroorzaakt. Scott Gibbons, de vaste componist van Castellucci, schiet in actie en vuurt zijn luidste knallen op het publiek af. Hij zal voor de overige twee uur van de voorstelling voor een indrukwekkende partituur zorgen.

Wat dan volgt is een klank en lichtspel: we horen grommen, knallen, kreten, terwijl de talrijke ramen van het paleis oplichten. Ook hier kan de interpretatie dubbel zijn: het is Satan die zich roert (we zijn toch in de hel) of het is een woedende god, die in vorige voorstellingen van Castellucci zich ook op deze luide wijze gemanifesteerd heeft. Terwijl de wand een en al agressie is, komt er een stoet mensen op het podium. Het zijn mannen en vrouwen in bonte pastelkleuren. Het



Inferno (foto's: Luca Del Pia)

verleent een merkwaardig esthetisch tintje aan de groep, en het zorgt voor een zacht beeld. Dit volk wandelt dwars over het podium. Dan valt iedereen, de een na de ander, op de grond en de massa wentelt zich in kleurrijke golven naar de achterwand. Meteen is een visueel thema aangezet dat een groot deel van de voorstelling zal beheersen. Het is een wisseling tussen streven en mislukken.

Daarna staat een man recht die naar het meisje loopt, dat al die tijd op het voorplan is blijven staan. Hij neemt de bal en staat stil: een levend standbeeld, meteen een ander visueel thema dat tenminste even belangrijk zal blijken. Ook een oude man neemt de bal; ook hij is voor enkele ogenblikken standbeeld, maar hij steekt zijn rechterhand uit, een gebaar dat zoiets zegt als: "Kijk". Ik voel de woorden *Ecce Homo* opkomen, maar onderdruk die weer gauw, want anders heb ik weer een loszwervend 'woord' te pakken.

De massa staat dan weer op en loopt naar de muur. De mensen stampen en schoppen, en alles wordt overdonderend versterkt. Ze willen een muur afbreken, en doen dat met geweld. Je kan niet anders dan aan voetbal denken, ook al hebben we dan de aard van de sport laten verschuiven. We staan een beetje sip te kijken, want Castellucci is toch bekend voor zijn innerlijke logica binnen een onlogisch verloop. Zou hij voor één keer de beelden niet goed onder controle houden?

Het kind en de hel

Een grote zwarte kubus wordt het toneel opgeduwd. De doeken worden eraf gehaald en er blijkt een kleuterklas in te huizen. We zien kleuters rondlopen en spelen. Ze zijn zich niet bewust van het publiek, maar omdat we in de hel rondlopen kan dit niet anders betekenen dan dat een kleuterklas één van de vele vormen van de hel is. Kinderen heeft Castellucci reeds meerdere malen gebruikt: we hebben ooit een kindje eenzaam zien wenen in een marmeren kamer in de Brusselse aflevering van de *Tragedia Endogonia*, of we hebben taferelen uit Auschwitz gezien, gespeeld door kinderen, dat griezelige onderdeel van *Genesi from the Museum of Sleep* (1999). Maar hier schuift Castellucci een sterk niet mis te verstaan beeld naar voren: we zijn reeds als kinderen in de hel, ook al zijn we, zo neem ik aan, onschuldig. De hel *c'est les autres*, wat Sartre zo krachtig heeft getoond in zijn *Huis Clos*, krijgt hier nog een sterkere pessimistische lading.

Maar zijn we hiermee op één of andere manier bij de gedachten van Dante gebleven? Als we even doen alsof we naar een theatrale vertaling van Dantes werk kwamen kijken, dan zijn we nu toch wel volledig de draad kwijt. Zo hebben we tot

nu toe wel situaties gezien, die onaangenaam zijn, maar de idee van zonde of straf is volledig afwezig gebleven. Je kan de vraag stellen of Dante überhaupt Castellucci interesseert. Het volgende beeld geeft daar uitsluitsel over: men brengt een reeks elektrische letters op die het woord *Inferno* vormen, maar het woord staat tussen aanhalingstekens. Het gaat hier *zogezegd* over de *Inferno* van Dante, en de aanhalingstekens wijzen op de afstand die Castellucci neemt tegenover het origineel. Hij heeft het over *zijn* inferno en dat is een universum van verscheurdheid en wreedheid. Dat blijkt uit de volgende acties waarbij mensen elkaar omarmen. Maar de omhelzingen, die beelden van tederheid zijn, slaan om in een actie van agressie en moord. Er komen ook kinderen aan te pas, maar dat levert gewoon kindermoorden op.

De kubus is ondertussen weer dichtgemaakt, en iedereen gaat er rond staan. Eén voor één gaan mensen er bovenop staan, spreiden de armen uit als geraken ze in extase, en vallen dan achteruit naar beneden. Hun opwaartse streven loopt telkens op een mislukking uit, alsof het moment waarop men het Andere meent te ervaren, geen enkele oplossing bieden kan. Falen is de regel.



Inferno (foto: Luca Del Pia)

Andy Warhol 1

In deze collage van beelden zorgt Castellucci voor een totale verrassing wanneer hij op de wand de titels van schilderijen van Warhol projecteert. Zo lezen we *Eat*

1963 of Marilyn Monroe 1967 en ook *Electric Chair*. De verrassing is nog sterker als we op de achtergrond onvervormd polyfonische gezangen van Perotinus horen. Het Hilliard Ensemble zingt *Viderunt Omnes*. De sfeer is dus religieus, en als tenslotte Warhols naam verschijnt, lijkt het wel een hommage aan een heilige, zonder een zweempje ironie. Hoe Castellucci bij deze Amerikaanse kunstenaar uitkomt, blijft een andere onbeantwoorde vraag. Warhol is natuurlijk wel zijn hele leven katholiek gebleven: boven zijn *Factory* bad hij eerst het ochtendgebed bij zijn moeder voor het ontbijt, en daalde dan af in de decadente wereld waarvoor hij beroemd is. Hij is in dit opzicht totaal dubbelzinnig. Hij verenigt goed en kwaad in één en dezelfde persoon, en overstijgt dit probleem door kunstenaar te zijn.

Een klavier

Op dit punt van de voorstelling gekomen heeft Castellucci nood aan een scènewissel. Die verdoezelt hij bij zijn publiek door een wit doek over de hele toeschouwersruimte te trekken. Het is een sterk staaltje als toneleffect. Het publiek wordt op een vreemde manier één, en daar de kleur wit is, voelt iedereen zich even in het paradijs – al worden we verondersteld in de hel te zijn. Als het doek opgetrokken wordt is het plateau natgespoten en staat er een pianovleugel. Hij is een object uit de hoge cultuur, maar hij wordt meteen in brand gestoken, wat een surrealistisch beeld oplevert dat je aan Dali of Max Ernst doet denken.

Het laatste deel van de voorstelling buigt zich nogmaals over menselijke verhoudingen. Eerst zien we een ideale familie. Maar even later steken de vaders hun zoontjes in de lucht om ze aan het publiek te tonen. Koppels vallen uit elkaar, geliefden doden elkaar, zelfs de vaders vermoorden hun kinderen. Het is een thema dat in het *Purgatorio* op een ander vlak verder wordt uitgewerkt.

Relaties tussen man en vrouw lopen steeds slecht af. Al zegt iedereen: "Je t'aime", toch kan niemand kiezen of zich echt binden. Ontrouw is de regel. Boven deze tragische paren schiet een blauwe lichtlijn de hemel in, alsof er in de verticale dimensie een ontsnapping mogelijk is, die hen ontgaat. Plots hoort het publiek een vreemd geluid vanonder de stoelen van de Cour d'Honneur. Er verschijnt een wit paard, dat ritualistisch rondjes op het toneel loopt. Een tweede cirkel wordt gevormd door een draaitoneel, waarop een lijk ligt. Het paard heeft een magische dimensie, want het loopt in een nimbus. Al is het dan heilig en brengt het licht, toch wijkt het volk angstig achteruit. Ook dit is een ontsnappingsroute die niemand inslaat. Integendeel. De verwoesting slaat toe, want iedereen wordt de keel overgesneden. Alleen de patriarch, die eerder aan deze genocide heeft deelgenomen,

blijft overeind Hij overschouwt het landschap met lijken, en spreekt dan de karige woorden van de avond: "Où es-tu?". Natuurlijk komt op die vraag geen antwoord, en meteen bevinden we ons in de kern van het tragische universum van Castellucci, want deze vraag richt zich tot God. Maar zelfs als hij door al deze zinloze wreedheid wordt uitgedaagd, reageert hij niet. God blijft in een doods zwijgen gehuld, want hij laat zich niet uitdagen. Daarna komt de kleindochter naar voren en snijdt de keel van de grootvader over. We bevinden ons dan op het dieptepunt van de pessimistische visie, die deze *Inferno* aan het publiek opdringt. De voorstelling wordt dan heel persoonlijk, want Castellucci projecteert nu de namen van de vele medewerkers die reeds gestorven zijn. De dood spookt door de voorstelling en het is een moment van ingetogenheid en rouw.

Andy Warhol 2

Maar dan zorgt Castellucci voor een laatste verrassing. Er verschijnt een uitgebrande auto, waaruit niemand minder dan Andy Warhol zelf klimt. Het is het bekende iconische beeld: de witte pruik, het nonchalant rondlopen. Hij heeft een polaroid bij en neemt een foto van het publiek (enkele maanden na de voorstelling in Avignon werd de paloroid uit de handel genomen, zodat het toestel nu een stukje industrieel erfgoed is geworden).. Deze kunstenaar maakt iedereen beroemd, zo weten we. Boven in de vensters van de grote wand staan monitoren. Ze spellen *étoiles*. Nu klimt Warhol op de auto, maakt het gebaar van extase dat we reeds eerder zagen, en valt achterover. Hij herhaalt deze handeling en telkens wanneer hij achterover valt, dondert er een monitor naar beneden. Veel catastrofaal gedruis, zoals we dat uit vroegere voorstellingen kennen, want even denken we aan de neervallende auto's uit de Parijse aflevering van *Tragedia Endogonia*. Tenslotte blijven die monitoren in de vensters staan die *TOI* spellen. Jij. Maar als publiek blijf je wel helemaal verbluft en verbaasd achter. Is deze *toi* weer een verwijzing naar God, of naar ieder lid van het publiek? Hebben wij bij dit gitzwart spektakel gevoeld dat het over ons gaat? En waarom verschijnt Warhol, een figuur die in het oeuvre van de maker nog nooit een rol heeft gespeeld. Gebruikt hij hem als symbool van de kunstenaar, die hoe speels die ook is, toch op één of andere manier in relatie staat tot het lijden en de wreedheid in de wereld? Vandaar dat Castellucci ook het schilderij *Electric Chair* heeft gekozen. Zou Castellucci bedoelen dat de kunstenaar een tegenpool is, een bevoorrechte getuige? Vandaar die foto die hij van het publiek neemt. Als we menen dat hier een statement wordt gemaakt over de rol en de functie van de kunstenaar, waarom wordt dan uitgerekend Warhol gekozen uit de brede waaier aan mogelijkheden die de laatste vijftig jaar ons bieden. Ook daar blijft de voorstelling stom. Warhol in deze voorstelling schrijft zich in

een reeks van historische figuren in die plots opdoemen, en steeds het raadsel van de voorstelling vergroten. Het is alsof we eerst de gepijnigde verbeelding van de maker zien, en er dan opeens – ik wil bijna zeggen uit het niets – een stuk realiteit tevoorschijn komt. Als een inbreker, een breuk, een verwijzing naar buiten.

En Dante?

Waar is in dit alles Dante gebleven? Een cynische opmerking kan zijn dat de verwijzing naar de *Divina Commedia* een uitstekend verkoopsargument is. Maar een meer pertinent gevoel is dat deze voorstelling de verkeerde titel draagt. Het eerste beeld zet de toeschouwer op het juiste been. Als de theatermaker naar voren loopt en zegt: “Ik ben Romeo Castellucci”, dan heeft hij het echte thema aangegeven. De hele voorstelling is de visie van Castellucci op de mens – vooral op de mens in groep – en op de maatschappij. Zonder dat er ook maar één mogelijk tegenargument is, verklaart hij in de fascinerende opeenvolging van de beelden, dat hij een wereld ziet zonder hoop (wie hier binnengaat laat alle hoop varen, kunnen we nog horen bij Dante), zonder tederheid. Castellucci is duidelijk in een zwartgallige bui.

Purgatorio

Dat wordt er niet beter op als we naar *Purgatorio* gaan kijken. Wie dacht dat het vagevuur, die opstap naar het paradijs, minder wrang zou zijn, heeft het verkeerd voor. Ook bij Dante ontmoet men in het *Purgatorio* nog veel zondaars. Maar bij Castellucci is dit deel van zijn trilogie maar pas een echte afdaling in de hel.

Op formeel gebied biedt deze voorstelling een verrassing: het eerste deel is van een filmisch realisme. Daarbij zijn er acteurs die gewoon praten. We staan voor een stukje teksttheater.

We zijn in het huis van een welstellende familie. De huiskamer ademt de sfeer van de jaren zeventig. Er is een mama en kind. Er wordt eten gemaakt, maar het kind, dat in zijn armen een pop klemt (Superman of Batman), weigert aan tafel te komen. Tot driemaal toe zegt het: ik moet met de monsters vechten. Het is een korte scène, waarop een scènewissel volgt. Om het toneel af te dekken, komt er een grote schijf naar beneden. Boven dat scherm projecteert Castellucci de tekst die het publiek net gehoord heeft. Maar bij de rolverdeling ziet de toeschouwer dat het gaat tussen een eerste ster (de moeder) en een tweede ster (het kind), en dat voert ons meteen naar de laatste scène van de *Inferno*. Daar hebben we net geleerd

dat sterren naar beneden storten. De catastrofe is op dit punt reeds aangekondigd. Door het feit dat de geprojecteerde dialoog het verleden is en dat hij gesproken werd door 'sterren', krijgt hij in al zijn banaliteit een mythische dimensie.

In de volgende scène zijn we in de kinderkamer, waar het kind op de televisie naar een *silly symphony* kijkt – één van de eerste animatiefilms van de stal van Walt Disney. De moeder komt haar zoontje halen, maar hij gaat liever met zijn pop naar een grote kast. Die wordt versierd door twee grote lelies – de bloem die in het wapen van Firenze voorkomt. Belangrijk? Wellicht is het zowat de enige referentie naar Dante. In de kast zien we een metafysisch licht spelen.

Dan verhuizen we naar een eetkamer, met een vleugelpiano. Er schijnt een onduidelijk licht, en een grote geharnaste man wandelt binnen. Het is een kort beeld, wellicht zien we even de fantasie van de jongen. Bij de volgende wissel krijgen we als boodschap dat de volgende scène zich vijftien minuten later afspeelt. Een man komt op, het is de derde ster. Hij wil wel eten, maar heeft geen trek.

Nu worden er teksten geprojecteerd die ofwel samenvallen met de dialoog, ofwel de dialoog voorafgaan. Het is een subtiel spel tussen vooruitzien en herinnering. Over die teksten zegt Castellucci dat ze voor hem 'theologisch' belangrijk zijn. Het publiek kijkt toe vanuit het standpunt van God. Deze weet wat er gebeuren gaat zodat de personages gevangene zijn van de teksten. De dimensie van de vrije wil wordt hen hierdoor ontnomen. Ook overwegingen over schuld of onschuld worden meteen tussen haakjes gezet. Hun handelingen spelen zich af binnen het kader van de predestinatie. Het is interessant om te horen dat Castellucci beklemtoont dat in deze episode het theologisch perspectief veel belangrijker is dan gelijk welke psychologische uitleg. We komen er ook achter welk godsbeeld op de achtergrond meespeelt. Het verwondert natuurlijk dat Castellucci, die toch fundamentalistische katholieke trekken heeft, verwijst naar een basisprincipe van het Calvinisme of is hij Jansenist? Het publiek merkt misschien alleen het esthetische spel op met de regels van het narratieve, maar ook hier is het zaak om in het oog te houden dat voor Castellucci zijn artistieke arbeid altijd een religieuze betekenis heeft, hoe bedekt die ook mag zijn.

De man en de vrouw kijken naar de televisie, en ze schrikken van iets dat ze op het scherm zien, maar het publiek komt niet te weten wat dat is. Dan vraagt de man naar zijn hoed. Dat doet de vrouw schrikken: Neen, roept ze. Het kind is ook in de living verschenen en kijkt toe. Op het ogenblik dat vader of ster nummer drie de hoed vindt, meldt de tekst in kapitalen: NU. Dit is het fatale ogenblik. De man zet zijn cowboyhoed op. Is het een verwijzing naar Amerika, of naar de nefaste

invloed van de Amerikaanse cultuur (de tekenfilm, de pop en nu de cowboymythologie) of toont het ons dat de vader zelf in de kindertijd is blijven steken? De vader wil met het kind naar boven, maar eerst wil het niet, maar gaat dan toch gedwee mee. De tekst zegt dat de moeder een plaat oplegt, maar we horen niets, ook al verschijnt het woord 'Muziek'.

Een piano

Dan volgt een van de pijnlijkste scènes die Castellucci ooit op toneel heeft gebracht. We horen oeverloos lang, de seksuele aanrading van het kind, dat zijn vader een blowjob moet geven. Het is bijna ondraaglijk. Als de man naar beneden komt heeft hij een masker op. Hij heeft gevaarlijke kinderspellen gespeeld. De man gaat naar de piano, uit zijn houding spreekt een groot schuldbewustzijn, wat in tegenspraak kan zijn met de theologische context waarover Castellucci het zelf gehad heeft. Hij legt zijn handen met de palm naar boven op de piano, en we horen heel tedere klavierklanken. Het kind komt naar beneden en gaat naar zijn papa, neemt zijn handen vast, en gaat op de schoot zitten. Hij streelt zijn haar en zowaar troost hij hem. Hij zegt dan; *Tout est fini*. Alles is over, gedaan. We zitten in een kluwen van tegenspartelende emoties, en het is duidelijk dat Castellucci erop mikt om zijn publiek in opperste verwarring te brengen.

Op het troostende gebaar van het kind daalt een doek naar beneden, waar nu de lelies uit Firenze prijken en er weerklinkt middeleeuwse polyfonie. Er verschijnt een grote cirkel met fel wit licht. Daarin verschijnen vooral plantaardige vormen, kleurrijke bloemen. Het is een jungle, die zich langzaam vervormt tot een nachtmerrie: de kleuren worden blauw en donker, de planten worden penissen, er is een zwarte vogel en een oranje monster. Dat alles wordt begeleid door een heftig onweer, waarbij de donderslagen versterkt worden tot het een echt pandemonium wordt. Deze aanval op de trommelvliezen werkt des te sterker omdat tot nu de voorstelling zich in de stilte afspeelde. Uit een bamboewoud stapt een cowboy naar voren, die onzeker en spastisch beweegt. De grote cirkel gaat de lucht in en wordt door een kleinere spiegel vervangen. Door deze 'spiegel' zien we dan de rest van de actie. De vader gaat op de grond liggen en nu verkracht het kind de vader. Dit gaat over incest in de familie over de generaties heen. De vader staat op, en het kind krijgt een toeval.

In de cirkel draaien twee balletjes rond en er spuit zwarte inkt over de spiegel. De inkt zoekt zich een weg en vormt allerlei vormen. Je kan die ontcijferen, maar deze poging tot begrijpen zal erg subjectief zijn. Het is zoiets als een Rohrschach-

test. Maar de inkt zal tenslotte een cirkel vormen, zodat we nu door een lens van een fototoestel kijken. Maar als het vlak vol met inkt gelopen is, verandert het licht en kijken we op een donkere spiegel. Agressief horen we het geluid van een kegelbaan. Daarmee wordt het publiek dan de wereld ingestuurd.

Deze episode, vol sterke en schokkende emoties, is veel sterker dan het *Inferno*. In de opeenvolging van deze twee avonden stijgen we niet op, maar is de tweede stap een ware afdaling. Het afgrijzen waarmee men dit familiedrama ondergaat, grijpt veel sterker aan, omdat het basisverhoudingen tussen individuen op de helling zet. De leuke familie van het eerste beeld wordt stap voor stap ongenadig ontmaskerd.

Paradiso

Het laatste deel van deze *Commedia* is niet volledig tot zijn recht gekomen. Castellucci had een leegstaande kerk gekregen, maar wat hij zich daarbij gedacht had, bleek op technische problemen te stoten. De stad Avignon ging niet met zijn dromen mee. Hij heeft de installatie dan tot een minimum herleid. Als je een donkere ruimte van de kerk betreedt, is er weer een cirkel waardoor we naar binnen kijken. In de kerk is er een kabbelend wateroppervlak, waarboven een heerlijk wit licht speelt.

In het midden van de ruimte staat een vleugelpiano. Regelmatig komen er zwarte vlaggen voor de cirkelopening. Het kunnen niet anders dan de vleugels van de engelen zijn (ook al is de kleur zwart).

Het publiek kan dit beeld slechts drie minuten bekijken. Een tiental mensen worden per keer toegelaten om het visioen te aanschouwen. Dat wil natuurlijk zeggen dat het publiek in Avignon tot drie kwartier in de verschroeiende zon moet aanschuiven. Pas dan kan het een glimp opvangen van het heerlijke beeld. Het wordt vlug weggestuurd, onvoldaan, want het zou rustig wat langer naar deze perfectie blijven kijken.

We komen uit bij een ander visueel leitmotiv: de vleugelpiano. In *Inferno* werden zijn 'hemelse' kwaliteiten niet herkend, en riep hij alleen maar agressie en vernietigingsdrang op. Het volk stak hem gewoon in brand. In *Purgatorio* stond hij verloren in de kamer van de bourgeoisie, zonder dat hij troost kon brengen. Maar in dit laatste moment van de trilogie, staat de vleugel onbereikbaar ver. Alsof de kunst of de cultuur het absolute tegendeel zijn van de wereld vol pijn en verschrikking.

Na Avignon

De drie delen van de *Commedia* zullen in België te zien zijn. De Munt ontfermt zich over het paradijs, ook al had men daar op een grotere installatie gehoopt. *Purgatorio* komt naar het Kunstenfestivaldesarts, en zal daar in zijn originele vorm te zien zijn. Alleen *Inferno* is vanzelfsprekend niet gemaakt als een reisvoorstelling. We kijken dan ook uit naar de versie die in deSingel zal te zien zijn, want Castellucci zal de voorstelling zeker voor de grote zaal moeten aanpassen. Dat maakt zijn bezoek aan Antwerpen heel spannend voor iedereen die het origineel in het Paleis van de Pausen heeft gezien.

Hoe dan ook staat men bij deze theatrale trilogie voor sterk werk. Misschien is er bij de *Inferno* wat minder discipline te merken in Castellucci's associatieve wereld, en nog nooit eerder heeft hij zijn publiek willen overdonderen met theatereffecten. Misschien komt dat door de ruimte waar hij zijn voorstelling gemaakt heeft. Ik denk dat nog nooit iemand zo inventief en soms zo roekeloos deze ondankbare Cour d'Honneur in een voorstelling heeft gebruikt. Bij de *Purgatorio* heeft hij een nieuw register als theatermaker laten zien. Hij, de meester van de droom, ontpopt zich als een virtuoze beoefenaar van het realisme. Bij *Paradiso* laat hij nog eens zien welk een sterke beeldenmaker hij is. Dat ene visioen van drie minuten blijft in het geheugen van de beschouwer eindelijk nazinderen. Sterker nog, als je later dat beeld in een krant ziet, dan loopt er een rilling over de ruggengraat.

Zo laat deze *Commedia* de vele facetten van zijn talent zien: bij het *Inferno* denkt men aan zijn verleden, bij het *Purgatorio* ziet men hem een nieuw idioom aansnijden, en bij het *Paradiso* staat men oog in oog met één van de grote vormgevers van dit ogenblik. Ach, Dante mag rustig afwezig zijn, ik zal er niet om treuren. Maar over de drie voorstellingen heen weerklinkt die eerste zin: Ik ben Romeo Castellucci, en dat is het dan: de innerlijke duivels, de angsten en de persoonlijke wanhoop van een maker krijgen hier een grillige, steeds fascinerende vorm.