

DE WARE NAAM VAN DE TRAGEDIA ENDOGONIDIA Castellucci in Berlijn, Parijs en Marseille

Johan THIELEMANS

Nieuw bezoek aan het labyrint van Castellucci

Het project van de *Tragedia Endogonia* is, wat Castellucci betreft, afgelopen. In België hebben we van de elf delen enkele markante momenten kunnen zien. Ze leveren voldoende stof op om inzicht te krijgen in de wereld van de maker. Natuurlijk zijn de vier afleveringen maar fragmenten van iets dat als een groot geheel werd geconcipeerd. Daarom is het riskant om een lijn te willen zien, gebaseerd op onvolledige informatie. Niettemin wagen we ons aan zulk een poging. We kunnen ons verschuilen achter de uitspraken van Castellucci zelf, die niet liever heeft dan dat men zijn rebussen ontrafeld¹. Geconfronteerd met een verklaring, zegt hij dan ook steevast: 'Dit kan ook, wat interessant', wat hij zelf denkt geeft hij liefst zo weinig mogelijk prijs. Het bijhorend feit dat hij zijn reeks van 11 voorstellingen en als een geheel en als een verzameling van zelfstandige werken ziet, laat ons toe, alsof we zijn toelating gekregen hebben, om zelf een patroon te schetsen dat de kern van zijn onderneming tracht te vatten.

In een vorig artikel² hebben we ons gebogen over de aflevering die Castellucci in Parijs heeft getoond. Dank zij deSingel hebben we de kans gekregen om onze eerste worsteling met deze cryptische voorstelling opnieuw aan de realiteit van het getoonde te toetsen. Daar dat een paar belangrijke aanvullingen en zelfs correcties opleverde, komen we in de eerste plaats nog eens op Parijs terug.

Parijs, even anders

De voorstelling laat zich opdelen in drie 'bedrijven' en een coda. De openings-scène toont tweemaal het offer van Abraham en Isaac. Eerst gebeurt dat op een ernstige toon. Twee mannen komen op handen en voeten naar voren gelopen, als twee dieren. Ze zijn gedwee, als schapen die naar een slachtbank gaan. Dat ze een hoger gebod volgen, wordt duidelijk gemaakt door een man die een horloge draagt. Hij kijkt naar boven, naar de hemel en geeft te kennen dat hij het bevel zal volgen. Maar dan doet hij een namaak zwarte baard om. De ander neemt sprokkelhout en legt de stokken op de wasmachine. De man met de baard neemt een schaar, haalt uit zijn onderbroek een rode lap stof en knipt er een klein stukje af:

een besnijdenis. De eerste metamorfose heeft plaats gehad: van anonieme mens is hij een jood geworden. We zijn opnieuw in de joodse wereld die bij Castellucci zulk een dubbelzinnige rol speelt. Dat blijkt al onmiddellijk uit de volgende, verrassende actie. De man met het horloge loopt naar de man die met zijn hoofd op een wasmachine is gaan liggen. Met de rode lap penetreert hij hem. Binnen de bijbelse context is dat een schandalige daad, binnen de wereld van Castellucci een handeling die blijkbaar tot het door God bevolen ritueel behoort. We zijn dus even in en dan weer uit de wereld van het Oude Testament. Daarna prepareert de man (de vader uit de bijbel) op een theatrale manier zijn actie: hij giet toneelbloed over de nek van de man die ligt (de zoon). Vervolgens snijdt hij met een pathetisch gebaar de keel over. Het gaat met geweld, want het gebaar wordt opnieuw en opnieuw herhaald. Ook bij dit mensenoffer wordt de bijbeltekst nogmaals niet gevolgd want waar blijft die god, die het doden van de zoon verhindert? Bij Castellucci komt een ogenblik later een engel naar voren die duidelijk maakt dat het bevel van God fout is begrepen. Het was de bedoeling om de geit te offeren, die achter op het toneel staat. Het gebeuren is een sterk voorbeeld van een tragische vergissing. (Dat het een geit is, en geen schaap houdt ook verband met één van de veronderstelde etymologieën van het woord 'tragedia' - het lied van de geit).

We zien hier één van de principes waarop Castellucci zijn voorstellingen bouwt. Hij biedt ons eerst iets dat zeer bekend is, maar daarna voegt hij er een reeks details aan toe die de toeschouwer in verwarring brengen. Het religieuze citaat wordt onderuit gehaald. Wat kan de moraal zijn van deze eerste scène? Wellicht dat we de bevelen van God ofwel niet moeten volgen, ofwel dat we ze niet juist begrijpen. Zo dwingt Castellucci om het overbekende weer in vraag te stellen. Meteen zitten we in een discussie over de status van het gebod en de boodschap. Als die al van God komen, begrijpen we ze dan correct? Of is het fout om alles blindelings uit te voeren van wat we menen begrepen te hebben? Moeten we niet meer op onze hoede zijn, en is de twijfel niet een belangrijker goed? Moeten we het gezag dat uit het Oude Testament spreekt, niet naast ons neerleggen?

Het ritueel dat Castellucci uitvoerig organiseert, gaat op zijn eigenzinnige weg verder. De zoon zal gecremeerd worden, maar daarbij gebruikt Castellucci objecten die de handeling elke schijn van respect ontnemen. Het lijk wordt gewoon in een grote vuilniszak gestopt en dan naar de brandstapel gesleept. Het banale botst met het heilige.

Het horloge en een mislukte afspraak

Als het lijk verbrand is, kijkt de vader op zijn horloge. Dit gebaar heeft in de rest van de voorstelling een grote betekenis en maakt een link met de coda, waarin De Gaulle verschijnt. De Franse generaal schuifelt door de ruimte, komt bij de muur en onderzoekt tastend of die nog stevig staat. Dan neemt hij zijn kepie af en kijkt op zijn horloge. Deze parallel maakt niet veel meer dan vormelijk een cirkel, want op interpretatief vlak blijven we met onze onzekerheden zitten. Wellicht wachten beide personages op een afspraak, die niet doorgaat. We krijgen aan de andere kant wel een band tussen twee autoritaire figuren: de patriarch uit het Oude Testament naast de generaal uit de recente Franse geschiedenis. Het verrassende is dat deze historische figuur als een zwak mens wordt voorgesteld en niet als de fiere soldaat. De zwakheid van deze man kan men linken aan de figuur van Elias, die in Brussel een centrale figuur was. Elias, ooit een sterke krijger, de man die het monotheïsme liet overwinnen, werd door Castellucci eveneens voorgesteld als een zwakke, oude man. Nu is het de Gaulle, eens een sterk generaal, held van het verzet, maar later weggejaagd van de macht na mei '68. Kijkt hij op zijn horloge, net voor zijn persoonlijke catastrofe? Is iedereen met macht gedoemd om zwak te worden? Is macht een illusie?

Sprongen in de tijd

Net zoals Castellucci met bekende verhalen speelt, zo speelt hij even roekeloos met de tijd. Als we ons in de periode van het Oude Testament wanen – ook al spreken twee wasmachines dat van bij het begin radicaal tegen – springen we plots naar de moderne tijd. We zijn getuige van een tweede metamorfose: de oudtestamentische personages veranderen in politieagenten. De mannen graaien uniformen uit de wasmachines, en boerend trekken ze die aan. Er is ook een verwijzing naar de vroege filmgeschiedenis, want een collega komt alles met een ouderwetse camera filmen.

De uniformen, die druipend uit de wasmachines komen, blijken nog lang niet schoon genoeg, want alles wordt met een waterslang overdadig nat gespoten. Ook de stenen tafelen die - onderste boven - uit de toneeltoren zijn gedaald, moeten grondig gereinigd worden. We zijn in een cultuur die lijdt aan smetvrees. Door de theatrale overdrijving wordt die afgewezen, wat een commentaar is op elke maatschappij die krampachtig irrationele regels volgt om alles zuiver te houden. Het slaat natuurlijk op een maatschappij waar vlees en melk elkaar niet mogen raken, want dat zou een onvergeeflijke besmetting zijn.

De joodse wereld blijft nog een tijdje centraal staan. De politieagenten ontplooiën twee doeken in kruisvorm en plaatsen er de zevenarmige kandelaar op. Ook een schaal met wierook komt er aan te pas. Dan worden de doeken over de wasmachines gelegd waardoor deze alledaagse objecten meteen de allure van een altaar krijgen. Maar dan gebeurt er weer iets wat moeilijk in de gesuggereerde patronen in te passen is. Een politieagent neemt uit de zijwand iets wat op een zwart touw lijkt, maar een lange streng zwart haar blijkt te zijn. 'Zal ik er een stuk van afknippen?' vraagt hij in gebarentaal aan het publiek. 'Nee, nee, dat doe ik niet' knikt hij en hij bergt zijn schaar op. De politieagenten gaan dan bij de wasmachines/ altaren staan, en beginnen er heftig op te kloppen - een dreigend gebaar. Dan laden ze alles op een kar en rijden naar achteren af. De voorste politieagent steekt zijn knuppel vooruit, ten aanval lijkt hij te zeggen, en het geheel maakt de indruk van een tank. Daarop komen Franse vlaggen uit de wand die beginnen heen en weer te zwaaien: met oorverdovende knallen slaan ze tegen de muur. Het geluid wordt verhevigd, en in Antwerpen werd er veel sterker een oorlog opgeroepen dan in Parijs het geval was.

De wereld van het wit

De tweede episode contrasteert fel met de eerste. Was het tot nu toe de zwarte kleur die overheerste, dan treden we nu het rijk van het licht binnen. Castellucci bereikt dit door één van die prachtige lichteffecten waar hij een patent op heeft. Achteraan worden toneelgordijnen naar beneden gelaten. Er schijnt een verblindend licht naar binnen. Het wit komt nu aan bod: we ontwaren een witte sfinx en uit een deur in de wand, halverwege het plateau verschijnt een wit paard. We zien alleen de romp en zijn staart. Misschien is het ook een sfinx, want wat de kop van het paard is, komen we nooit te weten. We zijn meteen in een andere wereld gestapt: we zijn nu bij de Grieken. Typisch voor Castellucci is dat dit niet de wereld van Socrates of Aristoteles is. Hij blijft vastzitten aan zijn irrationele kijk op de realiteit. De sfinx met zijn dodelijk raadsel trekt hem meer aan. Maar de Griekse wereld wordt weldra ingenomen door de Jezus-figuur. Hij komt met geweld in deze wereld binnen. Met een breekijzer slaat hij een ruit in en klimt erdoor. Het sterke licht neemt af en we verlaten de Grieken en belanden volop in het Nieuwe Testament.

Urine

Ook nu zorgt Castellucci voor verwarring. De politieagenten komen weer op en doen Jezus een armband om waarop het cijfer 5 prijkt. Daarna vangen ze zijn



Tragedia Endogonidia: Paris (Foto: Luca del Pia)

urine op. Ik schreef eerder dat ik dacht dat het een verschuiving was, in Freudiaanse zin, van urine naar sperma. Maar ondertussen heb ik ontdekt hoe sterk Castellucci door alle rituelen van de wereld bezeten is. In verschillende culturen heeft urine een religieuze of esoterische betekenis. Zo kan je de urine van Jezus in een breder antropologisch perspectief plaatsen. De urine is bijvoorbeeld heilig bij de Amerikaanse Indianenstam van de Zuni, een stam die woont in een pueblo in Arizona en New Mexico. Je kan er ook praktijken uit India aan toevoegen, waar in een tekst van 5.000 jaar oud (de Damar Tantra) beweerd wordt dat het drinken van zijn eigen urine de spirituele verlichting bevordert. Het kadert in een hele levenshouding waarbij meditatie - oefeningen een grote rol spelen. De tekst schrijft voor dat men de eerste urine van de dag moet opdrinken, want daar zit de meeste levenskracht in. In de Veda's menen sommigen te lezen dat de urine het bewustzijn en de vitaliteit bevordert. Het is dan geen wonder dat in de voorstelling van de Societas Raffaello Sanzio het vocht in de buis een magische kracht heeft, want het doet een licht branden. Zo ontstaat, in het syncretisch universum van Castellucci, een eeuwigdurende aanwezigheid. Het is het zoveelste beeld waar Castellucci godsdienst, ketterij en blasfemie combineert, voor zover men alles vanuit een christelijk standpunt bekijkt.

Nadat er drie auto's uit de hemel zijn neergestort en er een moderne golgotha ontstaat, wordt Jezus, na zijn kruisiging, opgeborgen in één van de wagens. In de donkere wagen valt een vaal wit licht op zijn gelaat. Zo zal hij aanwezig blijven tot op het einde van de voorstelling. Het is een afwezige aanwezigheid. Als we het traject van Jezus over het plateau volgen, kunnen we daaruit ook een betekenis afleiden. Hij dringt achteraan het speelveld binnen, gaat dan in het volstreekte midden staan. Als figuur is hij zwak want tijdens het opvangen van de urine moet een agent hem tegenhouden opdat hij niet zou omver vallen. Dan neemt hij helemaal een centrale plaats in, wanneer hij gekruisigd op de auto ligt. Maar dan is zijn centrale rol uitgespeeld. Hij wordt in een auto gestopt en naar een plek achter op het toneel gebracht. We verliezen hem letterlijk uit het oog. Dat er nog een zwak licht op hem schijnt, zal een groot deel van het publiek ontgaan. Als hij al een boodschap voor de wereld heeft, dan wordt die niet meer gezien of onderkend. Zo belichaamt hij een stukje geschiedenis. Hij heeft het Oude Testament wel vervangen door het Nieuwe, maar veel effect heeft dat op de moderne wereld niet meer. Kan ik de neergestorte auto's - het wonderlijke mirakel van de voorstelling - als een symbool van het materialisme zien? Zo ja, dan zijn ze ook het kruis voor de spiritualiteit waar de Jezus-figuur voor staat. Er is natuurlijk ook een verwantschap met de Griekse tragedie. Deze auto's zijn het supreme 'deus-ex-machina'-effect. Alleen vallen hier geen goden uit de hemel, maar de symbolen van een moderne consumptiemaatschappij.

De wereld van het zwart

De wereld van het zwart doet weer zijn gewelddadige intrede met de verschijning van de zwarte draak. Ook de politieagenten zijn opnieuw van de partij, en zij stappen in optocht naar het witte paard. Een detail geeft aan dat ze een ideologische verandering hebben ondergaan. Ze stappen onder een kruisbeeld (met een visuele referentie naar het Grieks - orthodox model ervan). Ook al begint er een kleine klok te kleppen, toch zijn er een aantal belangrijke elementen die erop wijzen dat we tezelfdertijd in het Oude Testament vertoeven.

De politieagenten dragen een witte vlag, met cryptische tekens in een mij onbekend alfabet. Ze laten de vlag drie keer over het paard strijken. Dan knopen ze de vlag om tot een zwarte vlag, en daarop staan dan Hebreeuwse letters. Er staat dan de naam Elias op. Deze profeet heeft 400 profeten van de god Baal over de kling gejaagd. In Israël staat in een karmelietenklooster een heldhaftig standbeeld, waar Elias met geheven zwaard een tegenstander uitschakelt. Daarbij betekent de naam 'God is de Heer'.

Boven op een balustrade heeft een politieagent een andere Hebreeuwse naam op de muur geschilderd: weer duiken we het Oude Testament binnen want het is de naam: Maccabeus . Judas Maccabeus is eveneens een joodse held. Zijn naam betekent ‘‘hamer’’ omdat hij zo wreed was in de strijd. Hij vocht van 167 tot 160 voor Christus tegen de Seleuciden, de Griekse opvolgers van Alexander de Grote. In 175 voor Christus had Antiochus IV Epiphanes beslist om de Joden te assimileren, wat betekende dat de Joodse godsdienst moest verdwijnen. Dat gaf aanleiding tot een opstand. Met Judas werd de heilige oorlog voortgezet. Het betekende de nederlaag van de Griekse troepen. Judas combineerde guerrillatactieken met grote veldslagen. Hij wees er zijn soldaten voortdurend op dat ze streden voor god, familie en land. De Grieken moesten tenslotte inbinden en godsdienstvrijheid toestaan. Maar voor Judas was dat niet voldoende, hij wilde een onafhankelijke staat Judea met één godsdienst. Pas na zijn dood slaagden de joden er eindelijk in om dit te realiseren. Bij Castellucci wordt de nederlaag van de Grieken samengegald in het beeld dat het witte paard vervangen wordt door een zwart.

Daarop volgt een pandemonium, met de rondedans van de draak, die duidelijk duivels is. Hij blijkt ook de vriend van de politieagenten te zijn.

Rationaliteit en nostalgie naar het irrationele

De afwisseling van de kleuren zwart en wit draagt zeker een betekenis. Wit moet staan voor de wereld van de Grieken, en het zwart kan alleen maar staan voor de joods-christelijke traditie. De vraag is wat we als positief en wat als negatief moeten beschouwen. Het is een vraag waar Castellucci in deze voorstelling geen eenduidig antwoord op geeft. Maar het is natuurlijk ook mogelijk dat we hem niet beschouwen als de oplosser van onze problemen. We kunnen besluiten om niet gevangen te blijven in de kooi van zijn warrelende gedachten. We kunnen buiten de kooi gaan staan, en vanuit een ander standpunt naar de voorstelling kijken. Zo nemen we graag een standpunt in dat nauw aansluit bij de atheologie van de Franse filosoof Michel Onfray. Men ziet dan dat Castellucci lijdt aan een religieuze nostalgie.

Terwijl de verwarrende beelden zich opstapelen, merkt men dat de voorstelling van Parijs in wezen toont dat er in onze cultuur iets belangrijks verloren is gegaan. De godsdienst gaat uit van een vaststaande waarheid, die de mens door een revelatie kan kennen. Voor Castellucci is dat onmiskenbaar een ideale toe-

stand, of een ideaal moment in de geschiedenis van de mensheid. Maar nu Castellucci in de moderne tijd geworpen is, treft hem de afwezigheid van zulk een zekerheid. Daarom maakt hij een voorstelling die tegenstrijdige boodschappen uitzendt. Het ene, zekere weten is verdwenen, en er blijft alleen nog maar het verlangen over om dat toch terug te vinden. Deze nood produceert thema's en variaties. Het zet de verbeelding van Castellucci eindeloos in gang. Maar onder dit alles is er geen vaste grond meer. De twijfel heeft alles aangetast. Het wordt een dans van betekenaars, maar ze hechten zich nergens op een absoluut Betekende. Daarom kan alles op allerlei manieren verteld worden. Als de Parijse voorstelling begint met het offer van Abraham en Isaac, dan wordt de bijbeltekst niet correct nagespeeld. Vanaf dat eerste tafereel hebben we onmiddellijk te maken met verschuivingen. Dat feit is belangrijker, dan wat er effectief wordt getoond. De verschuivingen zijn tenslotte, in potentie, eindeloos. Daarom staat in deze cyclus ook het woord: endogonia, wat slaat op een eindeloze proliferatie. Eens het zaligmakende woord ontbreekt, is er geen rem meer. Maar de oude verhalen blijven bij Castellucci obsessief rondspoken. Hij komt niet op een nieuwe wereld uit. Hij zit gevangen in een verlangen naar een vroeger weten, een geruststellende zekerheid. Dit sluit aan bij een opmerking van Michel Onfray wanneer die schrijft: "Ik heb overal wel geconstateerd hoezeer de mens fabuleert om de werkelijkheid niet onder ogen te hoeven zien."³ Zo leiden alle vage of totaal onbegrijpelijke details de toeschouwer van die werkelijkheid af. Het zijn even zoveel dwaalwegen.

Maar als we details terzijde laten, en ons op de grote lijnen concentreren dan onderkennen we een fundamentele argumentatie. Je kan zeggen dat we opgesloten blijven in een religieuze sfeer. Nochtans laat Castellucci, gewild of ongewild, even een alternatief zien. Dit zou ons onmiddellijk naar de hedendaagse wereld kunnen voeren, voorbij het theologisch universum. Naast de duistere wereld van het Oude Testament, neemt hij ons even mee naar de wereld van de Grieken, naar de wereld van het licht en de ratio. Zoals Onfray zegt: "Het obscurantisme, de humus van alle religies, kan worden bestreden met behulp van de westerse rationalistische traditie."⁴ Maar dat alternatief spreekt Castellucci helemaal niet aan. Hij sluit zich het liefst op in cryptische voorstellingen, omdat raadsels nog altijd de mogelijkheid openlaten van een oplossing, of liever de oplossing, die in de loop van de geschiedenis, na de Verlichting en na Nietzsche, verloren is gegaan. In die wereld zonder een goddelijke stem voelt Castellucci zich niet thuis. Op zijn manier pleit hij voor de terugkeer ervan.

Berlijn en de konijnen

Het cryptische is voor Castellucci een gekoesterd goed. Dat hij hiermee een deel van zijn publiek verliest, kan hem niet deren. Het Berlijnse hoofdstuk (ook te zien in deSingel) is cryptischer dan de voorstellingen in Brussel⁵ of Parijs. De beelden en de handelingen spreken over een eigen wereld, met veel minder aanknopingspunten in de bekende cultuur.

De voorstelling begint reeds als het publiek de zaal betreedt. Op alle stoelen liggen zwarte konijnen. Elk lid van het publiek staat onmiddellijk voor de keuze: wat gaan we er mee doen? In de eerste plaats zijn onze stoelen bezet. Dus zijn er mensen die gewoon op de beesten/poppen gaan zitten, een daad van geweld en verdrukking (letterlijk zelfs). Anderen nemen de dieren vast en leggen ze op hun schoot, of strelen ze, of ze leggen een zachte poot in de nek, gebaren van liefde en tederheid. Misschien zijn er ook mensen die zich afvragen of wij de konijnen zijn? En misschien vragen de meesten zich af: wat komen die konijnen hier doen?

Het speelvak is afgesloten door een zwart doek. Aan deze kant zien we een harige zwarte gestalte - een gorilla? een monster? een beer? Hij probeert naar binnen te gluren, of probeert op het speelvak te raken. Daar het zwarte dier op een donkere plek staat, tegenover een zwart doek, is het niet erg zichtbaar. Het is zelfs mogelijk dat sommige mensen uit het publiek het niet eens gezien hebben.

Dan gaat het licht tergend traag uit. Er volgt een complete en radicale donkerslag. Weer een lange stilte - zo lang dat er de voorspelbare reacties zijn van een publiek in het donker: een klein protest, een kleine poging om dat verschrikkelijke donker van zich af te zetten. Publiek, in het volstreckte donker, in de volstreckte stilte, wordt altijd een beetje kind.

Dan hoort men een geluid, een diep ronken, onheilspellend. Het geluid zwelt aan, wordt oppressiever. Tijdens het eerste deel van de avond zal de muziek van Scott Gibbons, de trouwe medewerker van Castellucci, een sterke sfeerscheppende rol spelen. Het auditieve landschap creëert een universum van angst en dreiging. Het doek gaat op, maar een gaas scheidt de speelruimte van de zaal. We onderscheiden niet veel. Er zijn lichten die spelen, ze draaien, tollen; op het bovenste gedeelte van het scherm tekenen zich vormen af, die samenvallen met de patronen van het Noorderlicht. Toeval, bedoeling? Een zwarte schaduw van een reuze 'schroef' schuift over de vloer, we horen het zoeven van de wieken. Dan beginnen er zich concretere vormen en objecten af te tekenen. In het midden van het speelvak ontwaren we een bed. Ergens spreekt een stem, roept een naam, mis-

schien. De sfeer blijft dreigend, vooral door de geluiden die dit beeld overspoelen. Een vrouw staat op uit het bed, zwart ondergoed. Naast haar ligt nog een gestalte en ook een speelgoedpaardje. De vrouw komt aan het scherm staan, en kijkt de publieksruimte in. Er zou daar iets te zien zijn, of misschien wil ze uit haar kamer. Of is haar gebaar de omkering van het gebaar van het zwarte dier? Ze kleedt zich, in het zwart, en gaat terug naar het bed. Ze trekt rubberen rode handschoenen aan: een attribuut voor een schoonmaak. Ze neemt de gestalte in haar armen: het blijkt een meisje te zijn. Ze legt het kind op de grond. Dan loopt ze naar het bed, graait een object, komt naar voren en ze toont ons duidelijk: een hamer. Ze trekt het kind mee, een lijk zo blijkt, en gaat er mee af. Dan gaat ze naar het bed en veegt de vloer schoon: er was een plas bloed. Het is mij plots duidelijk: dit is een griezelfilm, en de vrouw heeft het kind met de hamer vermoord. We zijn in het hart van de tragedie.

Beelden zijn veelzinnig, en wat ik begrijp, blijkt een persoonlijke daad te zijn. Dat merk ik pas als ik naar het programmaboek grijp.

Twee lezingen

In het programmaboek lees ik dat Joe Kelleher een andere versie van het gebeuren geeft. Moeder en kind en treurnis zijn voor hem de sleutelementen. Het kind, zo schrijft hij, is al vele malen vermoord, maar niet door de moeder. Die zit gevangen in een eeuwig treuren.

Moet ik mijn ervaring, mijn samenpuzzelen van een verhaal, nu maar onmiddellijk opzij schuiven. Je kan immers aannemen dat de tekst gepubliceerd is met de autoriteit van Castellucci zelf.

Daarop zeg ik toch neen, Kelleher geloof ik niet. Hiermee stoten we meteen op het wezenlijke kenmerk van een theater van beelden. Een rebus heeft als kwaliteit dat hij uiteindelijk één interpretatie oplevert. Dit hier is een speciaal geval: de tekens die Castellucci op zijn publiek afvuurt, hechten zich niet vast op één betekenis. We weten nu al dat dubbelzinnigheid en gewilde onduidelijkheid dingen zijn die door Castellucci zelf hogelijk geprezen worden. Zijn toneel verlustigt zich, als het ware, in de verhulling. Dat wil echter ook zeggen dat ik blijf zitten met wat ik zie, voel en construeer. Als de interpretatie van de beeldenreeks aan de controle van de maker ontsnapt en ik ergens anders uitkom, dan is dat helemaal op het conto van de maker te schrijven. Het valt me ook op hoe commentator Kelleher meteen wegvlucht van de feiten die zich op het toneel afspelen. Zijn uitspraak dat de moeder 'gevangen zit in een eeuwig treuren', is puur subjectief en

in hoge mate retorisch, en dus een beetje verdacht. Trouwens, hoe druk je met een beeld 'eeuwig treuren' uit?

Bij de beschrijving van de eerste scène laat Kelleher gewoon zijn fantasie de vrije loop: het kind is al eerder gestorven, schrijft hij - ja dat is onmiskenbaar - alleen voegt hij er aan toe dat dit al een ontelbaar aantal keren gebeurd is - hoezo? Vraag ik me dan af. Neen, deze lezing verwerp ik, want ik heb dit noch gezien, noch ervaren. Dat brengt natuurlijk een kapitaal probleem op tafel. De gezagsstem uit Cesena (de plek waar Castellucci woont) kan ik niet blindelings volgen. Het komt er nu natuurlijk op aan dat ik vanuit mijn eigen duiding verder kan gaan en de 'betekenis' consistent maken. De toeschouwer neemt hiermee het roer in handen en laat de maker, misschien beteuterd, in de kou staan.

De interpretatie van Kelleher roept nog meer vragen op: hij onderstreept het feit dat de scène die we zien een herhaling is. Het blijft een raadsel welk element in de voorstelling daar op wijst. Maar door het element herhaling breidt hij er wel verdere betekenissen aan. Voor hem gaat het om het verdriet. De smart wordt verbonden met schuld. Daarvoor voert Kelleher zowel Kierkegaard als Beckett op. Bij Kierkegaard staat dat de grens tussen verdriet en zonde heel smal is. Beckett verklaart dat we allemaal de oerzonde of de erfzonde torsen door het blote feit dat we geboren werden. Het zijn, in deze context, bijna lege uitspraken.

Schaamteloos

Terug naar de voorstelling: het spel met licht blijft verder duren. Op zeker ogenblik probeert een bliksemschicht met groot gedruis binnen te dringen. Het lijkt een gevecht tussen een hogere macht en deze schuldige vrouw. Zij heeft zich trouwens op het bed gezet, en masturbeert zich, met haar benen wijdopen naar het publiek toe. Dan loopt ze naar het scherm, ze draait haar kont verleidelijk, wulps heen en weer naar het publiek. Een vrouw zonder schaamte.

Laten we er nog één keer Keheler bij halen. Het masturberen en het rouwen horen volgens hem samen. Zo leidt het hem naar de verrassende vraag: bestaat er een andere mogelijkheid om smart te voelen dan een misdadiger te zijn? Dit is een logisch verband dat even willekeurig is, als sommige elementen in de wereld van Castellucci zelf. Dat de vrouw een schandelijk gedrag vertoont - ze masturbeert op een aanstootgevende manier voor het publiek - verdwijnt uit de interpretatie. Het spinnen met woorden - citaat: "Already her grief has outgrown her, fallen in league with a grievous remembering far beyond her individual scope" - wordt

voor Kelleher belangrijker dan een nauwkeurige observatie. Het is een interpretatieve strategie waartoe cryptische gebeurtenissen aanleiding geven. De fundamentele vraag is waar de grenzen zijn, hoe men het fantaseren kan afdoen als wild of fout. Kelleher slaat op hol, is mijn oordeel, maar blijkbaar is dat een intellectuele activiteit die de zegen van Castellucci krijgt. Of is Castellucci het voorbeeld van de onbetrouwbare boodschapper, meer nog dan zijn exegeet?

Lichtschichten en stenen tafelen

Terug naar de voorstelling: er verschijnen van onder het bed drie vrouwen: groot, slank, in zwarte lange jurken. Ze zijn heel de tijd druk bezig. Het licht wordt nu rustiger alsof de storm wat uitgewoed is. We zien duidelijker wat er gebeurt. Zelfs het gaas zal op zeker ogenblik opgetrokken worden, zodat we een open blik op de kamer krijgen. Ze nemen het bed onder handen, en leggen lakens en kussens netjes op hun plaats. Op deze objecten staan letters, in gotisch schrift en in het Hebreeuws. Omdat we het universum van deze *Tragedia Endogonia* kennen, raden we dat er Elias op staat. Hij zal zelf niet op het toneel verschijnen want het wordt duidelijk dat we naar een opvoering zitten te kijken, waar geen man aan te pas komt.

De dames doen me denken aan de drie dames uit Mozarts *Zauberflöte* - daar ook zijn ze de werkinstrumenten van een slechte vrouw, namelijk de koningin van de Nacht. Ik betrap me erop dat ikzelf de deur van de wilde associaties heb opengezet, en weet niet goed of ik net als Kelleher nu ook in de val trap die Castellucci zo kunstig gespannen heeft.

Deze dames hebben een klein ritueel: een paar danspassen, met handen omhoog gestoken. Ze halen ook een zwarte vlag te voorschijn, waarmee ze een optocht beginnen. De vrouw, of de moordnares, laat zich niet inlijven, ook al heb je de indruk dat dit de bedoeling zou zijn. De stoet van drie vrouwen in het zwart kan je doen denken aan fascistische optochten, we bekijken immers het Duitse luik, en we weten dat Castellucci elementen van de concrete plek gebruiken. De vrouwen maken de moordnares ook tot slachtoffer en schilderen op haar blote lijf bloedsporen. Ondertussen zakken er uit de trekken verschillende objecten: in de zaal daalt een regenboog neer, het bijbelse teken van het verbond tussen God en zijn schepselen. Na een tijd begint hij te flikkeren en verdwijnt hij. Het verbond blijkt niet sterk genoeg om indruk op de dames te maken. Er verschijnen ook grote cirkels, ze worden als schietschijf gebruikt door de dames, die zich elk getooid hebben met een groot, zwart machinegeweer. Wat weigeren ze? Het rijk van de

zon? Ze willen in de wereld van het zwart - het kwaad - de vrouw blijven? Achteraan daalt er een grote schijf neer: de zwarte zon. Het licht gaat hevig te keer, en er schieten zwarte zonnevlammen uit. Zoals het in de traditie hoort, kondigt het zwarte hemellichaam, deze omkering van de levengevende stralende zon, het onheil en de catastrofe aan. Uit de hemel komen de tafelen van Mozes te voorschijn, in hun witte kleur staan ze tegenover het dominante zwarte universum van de vrouwen. De wet, ook die van God, is mannelijk. De moordenaars dwaalt naakt over het speelveld, loopt achterwaarts, stoot de tafelen met de tien geboden omver, en gaat er op staan. Haar gebaar is niet agressief genoeg om dit een vertrappelen te noemen. Maar toch heeft ze iets belangrijks overschreden: de aarde beeft, het universum schreeuwt. De wet van het licht wordt omvergeworpen.

Zwarte en witte sprookjes

De tijd van het negatieve is om, en uit de toneeltoren zakken witte doeken neer. Voor de toeschouwer is nu het moment aangebroken van totale verwondering of verwarring. Er verschijnen witte gestalten: het zijn ijsberen, of is het een familie van verschrikkelijke sneeuwmannen, yeti's. Maar verschrikkelijk zijn ze niet, integendeel, ze zijn lief, kinderlijk, maken kleine gebaren, zoiets in de stijl van de Teletubbies. Ze hebben ook hun rituelen, maar hun witte optocht wordt begeleid door een witte vlag. Weer zien we letters, zowel in het Hebreeuws als in het gotisch. De naam Elias wordt rondgedragen. Van de abstractie van het eerste deel is er steeds minder te zien. De beren brengen zowaar een hekken op. We horen nu natuurgeluiden: kakelende kippen. De sfeer is bucolisch, of sprookjesachtig. Misschien zijn we in de wereld van de gebroeders Grimm verzeild geraakt. Dit gaat toch over Duitsland. Naïviteit kan je Castellucci niet verwijten, dus weet hij zeker dat de sprookjes van Grimm ook erg grimmig zijn.

De donkere, angstaanjagende kant van het sprookje heeft hij in een eerdere voorstelling getoond. Het ging dan om Klein Duimpje van Perrault. Hij liet het publiek plaatsnemen op bedden uit een concentratiekamp en bij een schaars lampje las een actrice het verhaal voor, griezelig begeleid door geluiden van buitenaf. Maar dit keer ontbreekt de onheilspellende sfeer en baadt het sprookje in de kleur wit. Uit de toneeltoren daalt er nu een tak neer. Er zit een raaf op, met in zijn bek een kaas - maar dat heeft dan niets met Duitsland maar alles met Frankrijk en Lafontaine te maken. De raaf zal op zeker ogenblik ook zijn kaas verliezen - één van die vele theatertrucs waar Castellucci verliefd op is.

Van monsters en konijnen

Voor het scherm komt weer het dier van bij het begin te voorschijn. Zwart, natuurlijk, volgens de logica van tegengestelden, die een structureel gegeven bij Castellucci zijn. Als de yeti een zwarte pels draagt, is hij veranderd in een monster. Op het duistere voorplan blijken ook konijnen te liggen. De yeti draagt een wandelstok met zich, en hij zal daarmee de zwarte konijnen te lijf gaan. Hij zal ze vriendelijk toespreken, en een ogenblik later er lustig op los kloppen. Vriendelijkheid en wreedheid wisselen elkaar af. Zijn we nu, als publiek, allemaal konijnen? De stem van het monster is vrouwelijk: staat dit voor de ambivalente gevoelens die we hebben tegenover de moeder? Of is dit, in een notendop, het dubbelzinnige gedrag van elke moeder?

De witte yeti's stappen op in een stoet, en ze dragen een kleine kist mee. Ze zetten die neer op het neerhof, achter het hekken. Plots gaat de kist open, en er verschijnt een meisje. Ze staat op, uit de doden. Ze is het vermoorde meisje van het eerste tafereel. Heeft ze al die tijd voor 'de vermoorde onschuld' gestaan, terwijl we gekeken hebben naar de wereld van het kwaad, van losbandige schaamteloze vrouwen?



Tragedia Endogonidia: Paris (Foto: Luca del Pia)

Het meisje komt naar voren en zet de tien geboden weer recht. Het lijkt het eindpunt van dit drama: het herstel van de bijbelse wet. Nu weerklinken de stemmen van een kinderkoor. Het is een bewerking van het volkslied "Cuckoo" door Benjamin Britten. Heerlijk zuiver, overweldigend melodieus, onontkoombaar als zingende onschuld. Het evenwicht is hersteld. Het lied heeft het over de seizoenen: ik zal zingen in mei, juni, juli... en nu begint het op het toneel te sneeuwen. Witte vlokken, wit licht, witte yeti's. Het meisje loopt terug naar de kist, kruipt erin en trekt het deksel dicht. Geen rouw, geen verdriet, want alles baadt - dank zij haar - in onversneden geluk. Zo is het spel van omkeringen - wit/zwart, kwaad/goed - doorbroken en komen we toch op een stelling uit: het is mogelijk om gelukkig te leven. Maar dan moet het gezag van de tien geboden gewoon hersteld worden. Deze Berlijnse aflevering loopt uit op een happy end. Je zou kunnen vermoeden dat dit het einde van de cyclus is. Maar Castellucci heeft na dit Duitse luik nog acht stappen te gaan.

Licht

Het goede gevoel dat uit het Berlijnse luik spreekt, wordt in de cyclus onmiddellijk te niet gedaan door de tragische toon van Brussel, de voorstelling die er onmiddellijk op volgde. Maar een aantal elementen uit Berlijn krijgen in de tiende aflevering, gemaakt in Marseille, een belangrijke plaats.

We zagen deze aflevering op het Kunstenfestival 2006. (Om precies te zijn : alleen het tweede deel van dat luik, want in Marseille was er nog een 'bedrijf' met tekst bij). Het is het voorlaatste luik van de cyclus. Als we deze voorstelling naast de vorige plaatsen, die we in België gezien hebben, dan kunnen we niet anders besluiten dan dat hier een soort conclusie wordt geformuleerd. Waarom slechts 'een soort conclusie' omdat na Marseille dit *magnum opus* pas een echte afsluiting vond in Cesena, de thuisbasis van het gezelschap.

Dit Marseille-luik valt in de eerste plaats op door zijn eenvoud. Het draait rond één idee. Castellucci vergast ons op een verbluffend abstract lichtspektakel. Het vindt plaats binnen een toneelkader dat associaties oproept met een cinemascopescherm. Het gebeuren is overdonderend, een effect dat sterk mee bepaald wordt door de bijdrage van de componist Scott Gibbons. Deze show laat zich in een aantal onderdelen opdelen. Vooreerst is er een klein, onopvallend gebeuren: in de linkerkant van de scène zien we een lichtstreep. Ze suggereert dat er een makkelijke weg is, met een duidelijke richting. Maar heel vlug begint het beeld te bibberen, de lijn wordt vaag en onduidelijk. Die rechte weg is verloren geraakt, wat we als één van de grote the-

ma's van de hele *Tragedia* kunnen beschouwen. Dan breekt een lichtshow los. In het eerste gedeelte zien we kleurvlakken op en neer gaan. De ruimte wordt vooral in drie stukken opgedeeld, zodat we in feite een opeenvolging van beelden krijgen die onweerstaanbaar aan de schilderijen van Mark Rothko (1903-1970) doen denken.⁶

De keuze voor de Amerikaanse abstracte schilder is natuurlijk ook geen toeval. Deze schilder neemt een heel aparte plaats in binnen de Amerikaanse abstracte schilderkunst. Met zijn kleurvlakken wilde hij het sublieme oproepen. Het verst is hij daarbij gegaan in zijn kapel in Houston, Texas. Hij schilderde er veertien grote doeken voor en de bedoeling was dat iedereen er kon mediteren, zowel gelovigen als ongelovigen. Daarmee vertoont zijn werk een inhoudelijke verwantschap met Castellucci, al blijft de Italiaan, in tegenstelling tot Rothko, wel strikt binnen één religieuze cultuur hangen.

Op het sublieme, dat de voorstelling van Castellucci oproept, passen de ervaringen die Longinus met het sublieme verbond: ontzagwekkend, verbazend. Ook de beschrijving van de latere Engelse filosoof James Burke is hier van toepassing. Hij koppelde aan het begrip 'het sublieme' de angst voor de dood, en een gevoel van verschrikking. Het gevoel van een dreigend gevaar staat er rechtstreeks in verband mee, schreef hij. De geest verliest zijn rede en de angst palmt hem helemaal in. Het prooceert de sterkste gevoelens, want de gedachte aan pijn is veel sterker dan genot.

We zijn met deze bespiegelingen in het hart zelf van Castellucci's voorstelling. Alles is er op gericht om een diepe, verontrustende indruk op de toeschouwer te maken. De lichten zijn hevig en mysterieus, en de muziek, de meest irrationele der kunsten, wordt op elk ogenblik fel ingezet. De voorstelling begint met een diep gebrom (een klank die we in eerdere afleveringen hebben gehoord en die je als een soort van grondtoon van het werk van Scott Gibbons kunt beschouwen). Dan volgt er een soundscape waarbij de toeschouwer regelmatig wordt opgeschrikt door oorverdovende knallen. Met deze beelden en geluiden zijn we in een wereld aangeland waar de concrete realiteit verdwenen is. Bij de verschillende beelden komt er een aantal keren een groot zwart blok voor. Het lijkt ondoordringbaar en mij doet het denken aan de Ka'aba van Mekka. Ook een kruis is er een ogenblik te zien. Plots verschijnt er iets concreets, helemaal boven in het beeld. Je onderscheidt iets als een aquarium met woest kokend water.

Na de veelkleurigheid - rood, groen, diepblauw, oranje - verandert de sfeer en krijgen we een projectie gebaseerd op zwarte inkt. Het voert ons terug naar de psychedelische toestanden van de jaren zestig en zeventig. Als we onze nood aan het concrete willen voldoen, kunnen we er wolken in zien. Op zeker ogenblik

menen we zelfs het gelaat van een draak te ontwaren - een verwijzing naar de draak uit het Parijse luik?

De vrouw

Dan komt het derde grote moment. Een vrouw gaat op het voortoneel staan, buiten de scèneruimte. Ze begint te zingen. Het is een middeleeuws lied, in het Latijn. Haar klare sopraanstem buitelt door de melismen. Hier staat Hildegard von Bingen, de Duitse mystica die leefde van 1098 tot 1179. Zij had niet alleen visioenen, ze schreef ook een uitgebreid poëtisch oeuvre en componeerde talloze liederen. Enkele details uit haar leven werpen een licht op deze voorstelling. Hildegard von Bingen was een ziekelijk kind, en regelmatig zag ze visioenen van licht. Die waren zo intens dat ze er jarenlang met niemand durfde over spreken. Maar toen ze 42 jaar en zeven maanden oud was, zoals ze zelf zegt, had ze een overrompelende ervaring: de hemel ging open, en een verblindend licht nam haar hele geest in. Zij dacht dat ze plots alles begreep en dat het een boodschap van God zelf was. Eerst maakte dit visioen haar ziek, maar later besloot ze om de grote stap te zetten en alles op te schrijven.

Als ik haar beschrijvingen lees, dan blijkt hoe dicht ze bij de wereld van deze voorstelling staat. Zo beschrijft Von Bingen op 77-jarige leeftijd haar eerdere ervaring van het licht in de volgende woorden: "Het licht dat ik zie is niet ruimtelijk, maar veel veel helderder dan de wolk, die de zon draagt... En wat ik schrijf, zie en hoor ik in het visioen. En ik schrijf niets anders op dan wat ik hoor, want men leert me in dit visioen niet zo te schrijven zoals de filosofen schrijven. En de woorden in dit visioen zijn niet de woorden, die in een mensenmond klinken, maar ze zijn zoals een helle vlam of zoals een wolk, die bij klaarlichte hemel verschijnt... In dit licht zie ik vaak - maar niet zo dikwijls - een ander licht, dat men mij als *Lux vivens* - het levende licht - geduid heeft. En ik kan het in woorden niet vatten wanneer en hoe ik het zie, maar als ik het zie, wordt alle treurigheid en alle angst van me weggenomen, zo dat ik me dan voel als een eenvoudig meisje en niet als een oude vrouw."

Zo zien we in de voorstelling de zingende vrouw staan, pal tegenover haar visioenen. In heel deze verloren wereld, die de *Tragedia* in de andere luiken zo intens oproept, staat er één mens die absoluut weet. Wat ze ziet en hoort, en wat haar tot zingen aanzet, is geen vriendelijke wereld, want de dreigende wolken worden begeleid door heel luide knallen. Maar ze verstoren de concentratie van de zangeres niet. Zij zingt, en getuigt over die andere wereld waarmee ze in con-

tact staat. Als ze uitgezongen is, grijpt ze een doek en sluit ze het toneel af. Nog even zien we haar staan in een spleet waar het sterke licht uit straalt en dan trekt ze het doek finaal dicht. We hebben hier dus te maken met een positief personage. Von Bingen schreef niet voor niets over 'de wijsheid'.

Maar dat weten heeft zich in onze wereld niet kunnen doorzetten. Als het doek gesloten is, verschijnt weer die rechte lichtstreep van bij het begin. De rechte weg is er dus wel, maar een ogenblik later begint hij weer te bibberen en te beven. Hij wordt vaag en onduidelijk.

Daarmee zitten we natuurlijk volop in de wereld van de religie. We zijn allen verdwaalde mensen. De boodschap, het weten, de wijsheid is verloren gegaan. Onze wereld zit vol verwarrende 'berichten'. Zoals we in Brussel, Parijs en Marseille gezien hebben, bestaat er een kracht in een andere dimensie. Wij vermoeden het bestaan ervan. Maar het verlossende woord wordt niet gesproken. Vandaar dat er in zovele afdelingen van de cyclus het woord ontbreekt. De cyclus gaat over een afwezigheid, in de eerste plaats de afwezigheid van het woord. Zonder de taal pogen de beelden iets mee te delen. Maar ze zijn zo dubbelzinnig, dat er moeilijk een betekenis aan toe te kennen is die ook uitsluitel geeft. In een gesprek met studenten van het Antwerps Conservatorium zegde Castellucci: Spreken is het tegenovergestelde van eenzaamheid. Mijn theater is woordeloos en dus eenzaam. ⁴

Dat is de onderliggende structuur, het onuitgesprokene dat al deze creatieve energie op gang brengt. Wat zou Castellucci graag hebben dat er gesproken wordt, en dat alles voor eens en altijd op zijn plaats zou komen. Maar die 'er' moet een onwaarschijnlijke macht en een verpletterende autoriteit hebben. Als Castellucci het over het zwijgen heeft, dan vermeldt hij daar sluw niet het einde van zijn gedachte bij: het zwijgen van God vindt hij een tragedie. Als die God dan toch spreekt, gebeurt dat in onbegrijpelijke, angstaanjagende visioenen, zoals bij Hildegard von Bingen. We zien dan waar de redding voor Castellucci schuilt: niet in het boek, noch in de wet, niet in het woord, maar in de irrationele, mystieke ervaring.

Natuurlijk is het zwijgen van God alleen een tragedie voor wie nog die grote religieuze nostalgie in zich draagt. Men kan voor zijn houding in beate bewondering staan, of ook vinden dat, als we deze 'les' volgen, de mens nog altijd in zijn onvolwassenheid is blijven steken. We kunnen met Kant en met Onfray zeggen dat de mens de moed moet hebben gebruik te maken van het verstand dat hem dwingt om afscheid te nemen van overleefde en uitgeleefde begrippen. Maar dat vergt een soort intellectuele moed, de moed om ergens een streep onder te trekken en verder te

gaan, die we in deze *Tragedia* niet bespeuren. Om nogmaals Onfray te citeren: “God is dood noch stervend - dood noch stervend omdat hij niet sterfelijk is. Een verzin- sel gaat niet dood, een illusie sterft nooit, een sprookje wordt nooit weerlegd.”⁸

In onze barre tijden kunnen we dagelijks vaststellen wat het gevolg is, wan- neer mensen denken dat ze het juiste woord, de rechte weg onweerlegbaar gevon- den hebben. Deze nostalgie ernaar, ook al is ze zulk een sterke creatieve motor, is niet zonder gevaar. Trouwens voor de sceptici onder ons, of voor hen die dur- ven hun verstand te gebruiken, zijn de opmerkingen van Oliver Sachs erg ont- nuchterend. Het is duidelijk, zo stelt hij in *The Man Who Mistook His Wife for a Hat and Other Clinical Tales*⁹, dat Hildegard von Bingen aan migraine leed, en dat ze er alle klassieke symptomen van vertoont. Dit gaat gepaard met “scotoma- ta” en met het zien van fosfenen. De patiënt heeft dan vaak het gevoel van een grote zekerheid, en zelfs van euforie. Von Bingen had alle kenmerken van deze ziekte. Voor zulk een rationele uitleg is er in de wereld van Castellucci geen plaats. Hij houdt het liever bij de oude begrippen van revelatie en mystiek, en pro- beert aan de hand hiervan iets te zeggen over de hedendaagse tijd. Of dat dan op onze complexe realiteit slaat, is zeer de vraag. Maar wat hij wel voelbaar maakt, is zijn eigen persoonlijke nood, of zijn eigen persoonlijk drama, waarbij onzeker- heid en twijfel, terwijl ze onontkoombaar zijn, onverdraaglijk zijn. Zo zou men de cyclus *Tragedia Endogonia* ook een kortere en doorzichtigere titel kunnen geven en hem gewoon ‘Het Zwijgen van God’ noemen.

NOTEN

- 1 Cf. J. Thielemans, “Het rebustheater van Castellucci”, *Documenta* 18(2000), nr. 3.
- 2 “Mijn worsteling met de engel. Castellucci’s *Tragedia Endogonia*, nummer zes (Parijs)”, *Documenta* 245(2006), nr. 1.
- 3 Michel Onfray, *Atheologie*, Amsterdam, 2005, p. 16.
- 4 M. Onfray, *op. cit.*, p. 30.
- 5 Cf. J. Thielemans, “Het principe van de metamorfose: BR#04 van Castellucci in Brussel”, *Documenta* 21(2003), nr. 3, 190-199.
- 6 Voor wie het wil controleren, kan ik verwijzen naar de website www.kunst.artandmo- reart.com/mark_rothko.htm. De reeks schilderijen dompelt je onmiddellijk onder in de sfeer van Castellucci’s voorstelling. Het mag ironisch heten dat Rothko vond dat stilte zo belangrijk was bij zijn werken, terwijl ze bij Castellucci in een zeer luidruchtige omgeving worden getoond.
- 7 Met dank aan Karel Tuyschaever voor deze mededeling.
- 8 M. Onfray, *op. cit.*, p. 30.
- 9 Oliver Sachs, *The Man Who Mistook His Wife for a Hat and Other Clinical Tales*, New York: Perennial Library, 1987.