

**DE ONTMOETING VAN BOELGAKOV EN CASTORF:  
DER MEISTER UND MARGARITA  
BIJ DE VOLKSBÜHNE**

Johan THIELEMANS

Toen we *Schmutzige Hände* (Sartres *Les mains sales*) in *Documenta*<sup>1</sup> ontleedden, bogen we ons over een voorstelling die een hoogtepunt was van Castorfs artistieke productie van de jaren 1990. Maar nadien heeft er zich een belangrijke evolutie voorgedaan. In aanvulling op zijn vaste medewerker scenograaf Bert Neumann heeft hij zich ondertussen omringd met twee videasten, Jan Speckenbach en Jörg Broksch. Daarnaast is sir Henry, een zanger, componist en dj met cultstatus in Engeland, ook deel van het artistiek team geworden. Je kan niet zeggen dat de bekommernissen van Castorf daarmee grondig gewijzigd zijn. Integendeel, de vernieuwing speelt zich vooral op formeel vlak af, want de middelen waarmee hij zijn doel bereikt, zijn technisch gecompliceerder geworden. Het zou Castorf onrecht aandoen, als we ons alleen zouden concentreren op de verbluffende theatervorm die daarvan het gevolg is. Castorf is een geëngageerd kunstenaar, en het belangrijkste is om te trachten te bepalen wat zijn positie is tegenover zijn maatschappij en de wereld.

**Een onverteerd verleden: Stalin**

Naar inhoud moet men zijn biografische achtergrond in rekening brengen. Hij werd in Oost-Berlijn geboren, en de politieke en intellectuele toestand van toen blijft hem tekenen. "Ik ben door het stalinisme geconditioneerd," zegt hij. Hij heeft een zeer complexe verhouding met de beide Duitslanden, die thans één zijn geworden. Hij verdraagt het niet dat zijn vroeger vaderland als het oord van alle kwaad wordt gezien. Vandaar dat hij kritisch staat tegen het vroegere West-Duitsland. Toen hij in 1996 *Des Teufels General* op het programma zette, was de belangrijkste motivatie om dat oude stuk van Carl Zuckmayer uit de kast te halen, zijn nood om de burgers uit het 'Westen' nog eens met hun neus op hun onsmakelijk verleden te drukken. Maar in zijn eigen stukje vaderland bleef de schaduw van Stalin het leven overheersen, ook al was deze dictator, filosoof en 'kunstenarsvriend' reeds in 1953 overleden. Daarom moest hij over de mistoestanden van de communistische partij regelmatig wat kwijt. Dat leidde logischerwijze naar *Schmutzige Hände*.

Het verklaart ook waarom hij de lijvige roman van Boelgakov tot onderwerp van een voorstelling koos. Het boek *De Meester en Margarita* stamt uit de tijd dat elke schrijver en kunstenaar in de Sovjetunie een gecompliceerde verhouding met de censuur en uiteindelijk met Stalin zelf had.<sup>2</sup> Dat censuur meer is dan een instantie die schrappt of verbiedt, blijkt uit een ironische anekdote rond Boelgakovs werken. Marko Fondse vertelt ze als volgt in de noten bij de Nederlandse vertaling: "In 1926 nam de geheime politie Boelgakovs dagboeken en het manuscript van *Hondehart*<sup>3</sup> in beslag. Na eindeloos soebatten werden de papieren in 1929 teruggegeven, waarop de schrijver ze verbrandde. Pas zestig jaar later bleek dat de geheime politie een kopie van de dagboeken had gemaakt." (p. 436) De censuur als redder van een literair oeuvre.

### Wie is de Meester? Wie is Margarita?

Boelgakov begon aan *De Meester en Margarita* in 1926, en bij zijn dood in 1940 was de roman nog niet helemaal af. Het is duidelijk dat Boelgakov in deze wonderlijke tekst wilde afrekenen met zijn maatschappij en hiertoe een lange satire schreef. Het boek samenvatten is bijna ondoenlijk, omdat het met een grote grilligheid zich op verschillende niveaus afspeelt. Zo is het voor de lezer lang een raadsel waarom de titel van het boek naar een meester en ene Margarita verwijst. Pas in het tweede deel wordt dat duidelijk. De meester blijkt de schrijver te zijn van een roman over Jezus, en Margarita is zijn toegewijde bewonderaarster. Boelgakov besteedt echter meer tijd aan een surrealistisch gegeven. Hij laat de duivel, vergezeld door een handlanger, een heuse heks en een heel dikke kater, in Moskou opduiken. Hij zet de hele stad op zijn kop, onder meer door het organiseren van een variétéshow. Hij lijft ook Margarita in, en zij zal wraak kunnen nemen op alle literaire critici die zo erg het werk van haar geliefde meester de grond hebben ingeboord, dat hij gek is geworden.

De tekst die onder vuur kwam te liggen, krijgen we in het boek te lezen en blijkt een variatie te zijn op de ontmoeting van Jezus met Pilatus, gevolgd door een andere versie van de dood van Judas. *De Meester en Margarita* is pas na Boelgakovs (en Stalins) dood verschenen.

### De dans van de dubbelzinnigheid

Dank zij een meesterlijke vertaling van Marko Fondse en Aai Prins (uitgegeven bij Van Oorschot) kunnen we in het Nederlands volop genieten van deze

tekst. Dat genieten, moet ik bekennen, is erg dubbelzinnig. Boelgakov is een boeiend verteller, zodat hij de lezer moeiteloos weet mee te voeren door dit labyrint van vreemde toestanden. Vertaler Marko Fondse heeft er daarbij via een notenapparaat voor gezorgd dat we elke verholen verwijzing naar Moskouse toestanden uit de jaren 1930 kunnen volgen. Satires, geschreven onder een nietsontziende culturele dictatuur, zitten vanzelfsprekend vol van dubbele en driedubbele bodems. Maar het boek heeft ook iets irriterends. De satire is vaak onscherp en de schrijver laat zich op sleeptouw nemen door een wat ongecontroleerde fantasie. De zogenaamd stekelige opmerkingen zijn vaak wat flauw. Dat de schrijver zich niet direct tegen het politieke systeem richt, maar in zijn droomwereld wraak neemt op zijn literaire collega's, is ook niet van het hoogste niveau.

Daarbij blijft de rol van Woland, de duivel, onduidelijk. Dat kan je al aflezen uit de commentaar van Marko Fondse. De naam komt uit Goethes *Faust* waar hij optreedt in de Walpurgisnacht. Boelgakov heeft hem ook (maar niet altijd) de rol toebedeeld van Mephistopheles, de 'negatieve' kracht die steeds het goede doet. Maar sommige commentatoren willen er ook een verwijzing naar Stalin in zien, omdat Boelgakov door een gril van Stalin de terreur kon overleven. Ik ben niet beslagen in de Kremlinologie, maar zulk een verklaring helpt me op geen enkele manier om het personage zinnig te duiden. Laat ik het maar bij een soort magisch realisme houden, waar Woland zo dubbelzinnig is, dat je zelfs niet goed weet wat Boelgakov nu juist wou aantonen. Zo is er een belangrijk hoofdstuk (wat omvang betreft) waarin Woland als magiër in een theater optreedt en waardeloos papier tot geld omdooft. De zaal staat meteen op stelten. Wanneer het publiek dan de volgende dag de bankbiljetten wil uitgeven, veranderen ze weer in waardeloos papier. Maar deze passage over het 'tovergeld' is wat te makkelijk om tot het besluit te komen dat de mens teveel belang hecht aan geld. In de zwakste momenten doet de roman me dan ook denken aan die naïeve satires die bij ons Michel de Ghelderode in dezelfde periode schreef. In zijn genre - de satire - kan het boek dus niet vergeleken worden met - om een grote historische boog te maken - *Candide* van Voltaire noch met *Catch 22* van Joseph Heller.

### **Jezus, Pilatus en Judas**

Wat mij nog het meest verbaast, is de ruime aandacht die een sovjetauteur besteedt aan een alternatief verhaal van Jezus. Hier moet je Boelgakov onderbrengen in een rijtje schrijvers, die je eerder in de rest van Europa zou verwachten, toen men daar nog wat schijnstoer kon doen binnen een katholieke context (nu denk ik er aan dat ook de Ghelderode met *Barabas* zo een alternatieve versie

heeft opgedist - maar dit geheel terzijde). Daar Boelgakov het gegeven van Jezus in de grond intact laat, moet je op zoek gaan naar een andere beweegreden, en je vindt die wat aarzelend in de belangrijke rol van Pilatus, de vertegenwoordiger van de Romeinse macht. Loek Zonneveld interpreteert deze vertelling als “een verzoeningspoging tussen de Staat (Jezus) en de Ethiek (Pilatus). Een verzoening”, voegt hij er aan toe, “die tot mislukken gedoemd is.”<sup>4</sup> Het is een lezing die wat te netjes klinkt om helemaal overtuigend te zijn.

Misschien moeten we Rome zien als een symbool voor de Sovjetunie, maar wie is Pilatus dan? Stalin? Castorf, bijvoorbeeld, zou met deze mogelijke interpretatie onmiddellijk akkoord gaan. We kunnen het zo duiden, maar moeten dan toch onmiddellijk opmerken dat het een voorbeeld is van de ontbrekende scherpte, waarover we het hadden.



*Der Meister und Margarita* door de Volksbühne  
 Te gast in deSingel, Antwerpen op 6 en 7 februari 2004  
 (foto: Thomas Aurin)

### Roman als literair carnaval, onmogelijk theater?

De vorm van de roman vraagt alle aandacht. Boelgakov componeerde hem met bruske overgangen. Het boek vangt aan in een park in Moskou, met een debat over het bestaan van God. In het tweede hoofdstuk gooit Boelgakov de lezer de confrontatie van Pilatus met Jezus voor de voeten. Pas veel later wordt het duidelijk wat de status van deze tekst is. Hij wisselt filosofische en theologische gesprekken af met komische scènes. Boris Groys heeft in het programma-boek van de Volksbühne terecht opgemerkt dat Boelgakov een tijdgenoot van literatuurtheoreticus Bakhtin<sup>5</sup> was. Als je op zoek bent naar een carnavaltekst, die mengeling en botsing van stemmingen, genres en stijlen, dan is *De Meester en Margarita* een uitgelezen voorbeeld.

De roman heeft nog een andere karakteristiek: hij is door en door literair. Bij het lezen is het bij mij nooit opgekomen dat je dit op de planken wil brengen. De structuur wijkt af van alle dramaconventies, meandert door alle verhaallijnen, mengt realisme met fantastiek, gaat van het jaar 33 van onze tijdrekening naar 1930, laat mensen door de lucht vliegen en laat in de eerste pagina's een personage letterlijk zijn hoofd verliezen. En toch wilde Castorf uit deze tekst een voorstelling maken.

Nu we het resultaat gezien hebben, kunnen we alleen maar zeggen dat het verbluffend is. De voorstelling bewaart de complexiteit van het boek, sterker nog, ze doet er nog een schep bovenop. Aan de ene kant is Castorf verschrikkelijk trouw aan de romantekst: de hoofdstukken volgen elkaar netjes op. Als de roman vertelt dat een personage zijn hoofd verliest, dan wordt dat letterlijk op het toneel getoond. Maar, zoals we dat van Castorf kennen, wordt die trouw gemengd met die typische vrijheid, waarmee hij elke stof aanpakt.

### Castorfs hand

Nemen we als treffendste voorbeeld de hoofdstukken die over Pilatus handelen. Deze worden in 'historische' kostuums gespeeld, in een Palestijns landschap. Maar de acteur die de rol van Pilatus speelt (Martin Wuttke), zal later ook deze van de schrijver (de Meester uit de titel) voor zijn rekening nemen. Een tweede ingreep brengt de toeschouwer in verwarring, want deze Pilatus zet een totaal anachronistische zonnebril op. Het gaat dan niet meer over een nauwgezette historische reconstructie, terwijl het verhaal bij Boelgakov in het register van de historische roman wordt verteld. Met deze ingreep maakt Castorf de band tussen de Meester en Pilatus duidelijk, waarbij Pilatus een masker wordt waarachter de

Meester zich kan verschuilen. (Maar zeiden we niet dat Pilatus voor Stalin kon staan, terwijl hij nu bij Castorf een projectie van de schrijver is? Dat heb je met gelaagdheid en dubbelzinnigheid: je moet ze niet tot op een consistente noemer terugvoeren. Betekenissen kunnen eindeloos woekeren).

Deze verschuivingen wijzen erop dat Castorf niet alleen trouw wil zijn aan Boelgakov, maar dat hij deze roman heeft aangepakt omdat hij ook een eigen verhaal te vertellen heeft. Het gaat er dus niet om het publiek van nu kennis te laten maken met een belangrijk werk uit de Russische literatuur (de 'culturele reflex'). Castorf voegt er zijn eigen, hedendaagse bekommernissen aan toe.

### **Goktent, Moskou en Amerika**

Hoe persoonlijk de tekst van Boelgakov hem nu aanspreekt, laat Castorf het duidelijkst zien in de vormgeving. Het scènebeeld, ontworpen door Bert Neumann, bestaat uit een constructie van drie containers. Ze worden omraamd door rode flikkerlichten, die verwijzen naar een kermistent, of een hoerenkast. In twee van deze blokken huizen een snackbar en een salon (met grote spiegel en een biljarttafel). De omgeving heeft niets van een verwijzing naar Moskou, naar Oost-Duitsland of naar de jaren 1930. Het heeft een duidelijk hedendaags gevoel.<sup>6</sup> We kijken naar een veramerikaanste wereld, die niet ver af staat van de versie die Castorf levert bij zijn regies van werk van Tennessee Williams. Als we daarbij nog een neonreclame voor een pornocinema zien, is de locatie helemaal naar het westen getrokken - of naar een Moskou dat door het westen geperverteerd is. Het is trouwens een merkwaardig moment als de duivel voor het eerst verschijnt: deze Woland, gespeeld door zijn lievelingsacteur Henry Hübchen, draagt een cowboyhoed - maar die droeg dezelfde acteur ook bij T. Williams.

Amerika en Rusland zijn tot één geheel samengevloeid, inwisselbaar. Dat ziet men wanneer een paar beelden van de straten van het hedendaagse Moskou ons een snackbar laten zien waarboven het woord 'Amerikaans' prijkt - coca-cola heeft het communisme overwonnen. Wanneer op een ander ogenblik een fragment uit een sovjetfilm met een sympathieke Stalin temidden van de jeugd getoond wordt, dan is de verwarring totaal. Wie is hier de duivel, en welke duivel is diavels? Omdat de rol van Woland (naast Pilatus de andere kandidaat voor de Russische tiran) niet zo afschrikwekkend of dominant is als in het boek, roept dit nostalgisch beeld (dat in de jeugd van Castorf wel een belangrijke rol heeft gespeeld) nauwelijks de betekenis op dat Stalin hier die rol krijgt toebedeeld. Je kan zelfs de vraag stellen of het hier niet om een stukje politieke nostalgie gaat.

### **De Meester: waarheid en waanzin.**

Bij Castorf komt een ander personage sterk centraal te staan: het is de Meester, de kunstenaar. Wij volgen in de eerste plaats zijn lotgevallen, en het feit dat Martin Wuttke, een andere Duitse steracteur, én Pilatus én de Meester vertolkt, heeft tot gevolg dat Castorf, in de wirwar van feiten, hier toch naar een centraal punt toewerkt. De schrijver bevindt zich in een maatschappij die hem vervolgt. Hij gaat er psychologisch aan ten onder. Dat zien we in de vele scènes in de psychiatrische instelling, waar hij lange conversaties voert met een al even gek verklaarde dichter.

Dat de stof van Boelgakov nog wat sterker één richting wordt uitgestuurd, blijkt ook uit de hele opbouw van de avond. Voor de pauze is de Meester het belangrijkste personage, maar net voor de lichten in de zaal weer opgaan, belooft Woland ons een verhaal over de ware liefde. In dat tweede deel staat dan Margarita dan centraal. Zij is aan de schrijver verknocht, en zal hem ook wreken. We zien haar, met de hulp van Woland, door de lucht vliegen en zich op alle critici wreken door letterlijk de ruiten van hun appartementen in te slaan (ook hier is er verwarring in het beeld: de gebouwen doen sterk denken aan Amerikaanse wolkenkrabbers, eerder dan aan de huizenblokken van Moskou.)

### **De kracht van de banaliteit**

Het einde van de voorstelling kent een verrassende kalmte. Nadat alles is uitgeraasd, zien we de Meester en Margarita als een doodgewoon koppel. De liefde triomfeert, zoals Woland had beloofd, maar deze minnaars zien er heel banaal uit. Maar als we banaal zijn, staan we alvast met beide voeten op de grond. Deze 'boodschap' over de waarde van de banaliteit kan men ook op andere plaatsen van de voorstelling vinden, en ze staat zelfs bij Boelgakov. Als bij het begin van de voorstelling (en van het boek), na een theologische discussie, de vraag aan Jezus gesteld wordt wat de waarheid is, dan volgt er geen verheven vertoog of een opwindende slogan. Neen : de waarheid is, zegt hij, dat je koppijn hebt. Het is niet toevallig dat het precies dit citaat is, dat Castorf op de eerste bladzijde van het programmaboek afdruckt. Het klinkt ondramatisch, ironisch, misschien cynisch, maar als Castorf dan al een boodschap heeft, dan is ze hier wellicht gedeeltelijk te vinden.<sup>7</sup> Het alledaagse heeft een grote waarde. "Wat me steeds meer bevalt," zegt Castorf," zijn eenvoudige zaken: een glas water drinken."

Kan dat voldoende zijn, om zulk een complex boek tenminste even complex op het toneel te brengen? Het is als antwoord wat mager. Castorf zelf verklaart

zijn keuze door het feit dat hij vindt dat toneelstukken niet diepgravend genoeg zijn. Vandaar de aantrekkingskracht van de romans van Dostojevski. Als hij voor Boelgakov kiest, gaat hij een confrontatie aan met een stof die nog veel ingewikkelder in elkaar zit. Het is een huzarenstukje om daaruit een dramatisch gebeuren te distilleren. Maar de motivatie om precies deze Russische tekst aan te pakken, zit naar mijn gevoel nog veel dieper.

Castorf, zo weten we van de voorstellingen uit de jaren 1990, is een cynicus. Hij hanteert graag het register van de respectloze hilariteit. *Schmutzige Hände* of *Endstation Amerika* zijn er sprekende voorbeelden van. Maar cynici, die alles verwerpen, zijn vaak mensen die op zoek zijn. De leegte smeekt om opgevuld te worden. Castorf heeft de volheid ervaren tijdens zijn jeugd. Om dicht bij *De Meester en Margarita* te blijven, kunnen we zeggen dat de mythe van Stalin daar ruimschoots voor zorgde. Maar eens die mythe verpulverd is, en het alternatief (de triomf van het kapitalisme in het stadium van de globalisering) eerder afstoot dan aantrekt, ontstaat er, vanuit de feiten, de leegte, en blijft er als verdedigingsmechanisme de holle, niets ontziende lach over. De grijns van het cynisme is een reactie van de wanhoop. Dat standpunt tegenover de wereld, wat je ook realisme kunt noemen, vereist veel moed. De vluchtwegen worden door allerlei denkers, wetenschappers, theologen en schrijvers aangeboden. Castorf is reeds lang bezig om zo een uitweg te zoeken. Het verklaart waarom hij zo sterk tot Dostojevski wordt aangetrokken. Ook daar gaat het om een zoeken naar een zin. De discussie over de religie is een thema dat bij de Volksbühne opgang maakt. Zopas heeft de Oostenrijkse filmmaker Udo Seidl - een zielverwant van Werner Schwab, wat overduidelijk blijkt uit zijn cynische film *Hundstage* - zijn stuk *Vater Unser* gecreëerd, en op de website van de Volksbühne loopt de tekst van het Onze Vader over het scherm - ironie of ernst. Het is ernst, want zopas heeft Castorf iedereen verbaasd met de uitspraak: "Allein die Rationalität der schnell arbeitenden Computerzeit, das geht nicht. Nur mit Zynismus zerbricht alles. Religiosität ist ein Anker. Es ist das Rauschhafte am Katholischen, das schon Bataille angezogen hat. Die Nähe von Theatralik. Und dass man eine Insel zum Ausruhen findet. Ich brauche das Wunder." Zulk een uitspraak plaatst *Der Meister und Margarita* in een ander daglicht. Het gaat dan minder om de Stalintijd, of om de poging om een cultureel monument voor het toneel te bewerken. Het sluit aan bij die groeiende behoefte om met religie bezig te zijn.<sup>8</sup>

De visie op het leven lijkt zich op het einde van deze voorstelling te milderen. Het cynische, waarvan sprake, is nog duidelijk aanwezig, maar het komt toch als een verrassing aan wanneer de duivel tot afsluiting van het eerste deel, meldt dat uit het tweede deel nog zal blijken dat de perfecte liefde bestaat. Op dat ogenblik



weet de toeschouwer niet of deze uitspraak al of niet tot het ruime ironische veld behoort. Het einde laat er geen misverstand over bestaan: als er in deze waanzinnige wereld van Boelgakov nog enig houvast is, dan is dat precies te vinden in de sterke band tussen de schrijver (de Meester) en de vrouw die hem zo bewondert dat ze er alles voor opgeeft, en zelfs bereid is om heks te worden. We zijn nog niet helemaal bij een *happy end* met Hollywood-allures, maar we zijn toch uit het alles vernietigende nihilisme getreden. Deze timide optimistische boodschap betekent nog lang niet dat Castorf geruststellend is geworden. We hopen dat dit nog lang zo mag blijven.

### Het hoe

Naar de vorm is de voorstelling verbluffend, overdonderend, vermoeiend en vol dolle invallen. Wie de roman leest, vraagt zich af hoe deze complexe vertelling, die zich op tenminste drie vlakken afspeelt, tot toneel kan worden omgevormd. De vraag naar het hoe is daarom al even intrigerend als de vraag naar het waarom. In het 'containerdecor' van scenograaf Bert Neumann staan twee elementen op de speelvlak naast elkaar. Het derde element, dat boven deze twee gestapeld is, bevat een videoscherm. Daarnaast is er boven, een beetje verdoken, de kamer van Margarita, waar we alleen door een klein raam kunnen naar binnen kijken. Maar daarmee is de kous niet af. De containers staan op een ogenschijnlijk leeg toneel. Maar dat is misleidend. Achter dit decor staan vele andere rekvisieten, die in de loop van de voorstelling langs dat videoscherm een rol zullen spelen. Er is trouwens ook een kamer met douche, die we achter de containers vermoeden, maar die we nooit direct te zien zullen krijgen.

Een belangrijk aspect van de voorstelling heeft dus alles te maken met manieren van vertellen. Op elk ogenblik wordt met het medium gespeeld. Zo zien we bij de aanvang de scènes in Palestina op het scherm. Ze worden gespeeld in historische kostuums, en de hele entourage ziet er zo overtuigend uit, dat je niet anders kan dan aannemen dat hier een videoband wordt afgespeeld. Maar dat is dan ook het eerste ogenblik waarbij Castorf zijn publiek bij de neus neemt. Achter op het toneel heeft hij een *blue key*-scherm, zodat deze scènes live worden gespeeld. Stap voor stap onthult Castorf dat er rechtstreekse opnames worden gemaakt. Dat gebeurt dan vooral in de ziekenkamer waar een paar gekke kunstenaars zijn opgesloten. De stijl van filmen is heel brutaal. Hij heeft niets te maken met de verfijning van het videowerk dat bij Guy Cassiers te zien is. Hij sluit nauwer aan bij de dogma-stijl van Lars von Trier. De cameramensen blijven uit het gezichtsveld, wat natuurlijk doet vermoeden dat er een ingenieuze technische

installatie in de dozen van Neumann verstopt zit. Maar op het ogenblik dat Castorf zijn versie presenteert van de grote variétés-show van Woland (één van de weinige keren dat de bewerking het moet afleggen tegen het boek), laat hij de camera's het toneel oprijden. Dan kan niemand in het publiek er nog aan twijfelen dat al het beeldmateriaal ter plekke gemaakt wordt.

De onthulling gaat nog verder, want alle rekwisieten, zoals de wolkenkrabbers, worden eerst in de video getoond (wanneer Margarita als heks door de lucht vliegt en alle ruiten inslaat van de appartementen waar de stoute critici zich ophouden), maar later krijgt de toeschouwer de modellen op schaal rechtstreeks te zien. Daarom moet dan wel een grote spiegel opgetrokken worden (ook al een spectaculair moment) om zo het achterliggende deel van het toneel te tonen. Zo is er dus een logica van de ruimte: wat je aanvankelijk te zien krijgt is erg eenvoudig. Maar stap voor stap wordt dat eerste beeld in een grotere ruimtelijke context gezet. Verrassing is dus een leidend principe, gecombineerd met de Brechtiaanse regel dat er een grote eerlijkheid in acht genomen moet worden tegenover het publiek. De illusie en het maken van de illusie zijn dan ook basis-elementen. Het is precies bij het gebruik van de ruimte, dat men de opwindende vrijheid ervaart waarmee Castorf omspringt met het medium theater.

### **De nieuwe virtuositeit**

De aanwezigheid van de camera's, waarbij grote delen van de voorstelling zich op het scherm afspelen, vereist van de acteurs een bijzondere concentratie. Ze spelen gedeeltelijk op het toneel rechtstreeks voor het publiek, maar daarnaast zijn ze in kleine ruimtes bezig met acteren, waarbij ze rekening moeten houden met de camerastandpunten. Het verhoogt de virtuositeit die we kennen van een Martin Wuttke, hier een bijzonder brutale Meester, of van Kathrin Angerer, Margarita, met haar bekende hoge stem (een soort gewild slechte kopie van Marilyn Monroe).

### **Het fragmentarische**

De veelheid van vertelmiddelen dient niet om het publiek bij de hand te nemen en het wegwijs te maken in de wirwar van verhaaldraden. Castorf heeft er een hels plezier in om de toeschouwer te bestoken met een veelheid aan indrukken: licht flinkt tot de ogen pijn doen, de muziek is alomtegenwoordig en rond-uit schitterend (onder meer hoort men *Sympathy for the Devil* van de Rolling

Stones, een nummer geschreven door Mick Jagger toen die zwaar onder de indruk was van Boelgakovs roman.) Als de roman al verwarrend is, dan wordt die verwarring in de toneelversie alleen maar groter. Daarbij beklemtoont het videoge-deelte het fragmentarische, maar dat is voor Castorf een belangrijke commentaar op de realiteit. In verband met zijn encenering van Dostojevski's *Der Idiot* heeft hij over dit aspect iets gezegd dat net zo goed op *De Meester en Margarita* slaat. "Die Stadt liefert immer nur Fragmente. Hinter den Fenstern und durch die Augen der Kameras sieht man nur Ausschnitte. Über den Teil, den man nicht sieht, kann man lediglich Vermutungen anstellen genauso wie in unserem Alltag, in der Politik und im Krieg."

Dat de informatie zich niet helemaal laat vatten, en dat we door dit labyrint alleen kunnen komen aan de hand van hypotheses, die vaak moeten worden her-zien, is voor Castorf een perfecte afspiegeling van onze situatie in de realiteit. De verwarring, of soms de ontredde-ning bij de toeschouwer ontstaat als hij alles wil vatten. Vooral het eerste deel komt als een draaikolk van situaties op hem af. Verweer heeft hij niet. Als hij alles over zich laat komen, als een vrolijke, onge-rijmde dans, spetterend van energie, dan komt hij in een staat van puur theaterge-not. De voorstelling zelf is één aaneenschakeling van wonderlijke invallen, waar-bij de toeschouwer soms buiten adem geraakt. Ironisch genoeg zegt Castorf van zichzelf dat het voor hem geen ideaal is van een "einfallreicher Regisseur" te zijn. Dat vindt hij totaal achterhaald. Je hoeft hem niet altijd te geloven. Gelukkig maar.

## NOTEN

- <sup>1</sup> "Sartre, Joegoslavië en Castorf. *Schmützigte Hände* door de Volksbühne", *Documenta*, 21(2003), nr. 3, pp. 214-222.
- <sup>2</sup> In het programmaboek zegt Bert Groys merkwaardig genoeg dat schrijvers zoals Boelgakov of theoretici als Bakhtin eigenlijk schreven in de hoop dat de lezer Stalin zelf zou zijn. Begrijpen doe ik dat niet goed, en ik kan dat alleen maar zien als de ver-krampte verhouding tot een alleroverheersende vaderfiguur. Stalin als Ueber-ich dat men graag wil plezieren. Boelgakov heeft trouwens de terreur van de jaren 1930 over-leefd.
- <sup>3</sup> Een bewerking van deze tekst werd in 2003 door 't Barre Land gespeeld met Jacob Derwig als hond.
- <sup>4</sup> Loek Zonneveld, "Het carnaval van Josef Stalin. Castorfs leven en werken in de Volksbühne Berlin", *Etcetera*, december 2003.
- <sup>5</sup> Een interessante bespreking van Bakhtin en de politieke context vindt men in: M. Keith Booker, *Bakhtin, Stalin and Modern Russian Fiction: Carnival, Dialogism and History*, Westport: CT: Greenwood Press, 1995.

- 6 In *Etcetera* beschrijft Loek Zonneveld het decor als een typisch Oost-Duitse Imbiss ("net even treuriger en smeriger dan die in West-Berlijn (*sic*)"). Vraag is of Zonneveld dit niet al te zeer naar het verleden toetrekt. Toegegeven, ik ben geen specialist Oost-Duitse goedkope restaurants. Maar gaat het Castorf ook maar één ogenblik om dat verleden? De vormgeving spreekt dat op alle punten tegen. Castorf heeft het over het hier en nu, en hij verweeft dat met het verleden, net zoals Pilatus een zonnebril opzet. Trouwens in deze snackbar zijn er voortdurend speelautomaten driftig actief, en die zullen er onder het communistische regime wel niet geweest zijn.
- 7 Het aantrekkelijke van de banaliteit, 'het alledaagse', wordt door dramaturg Carl Hegemann als volgt beschreven: "Am Ende fallen die Ebene des Romans und die Ebene des Romans im Roman zusammen. Jesus befiehlt dem Teufel, dem Meister und Margarita, Frieden zu geben. Und der Teufel verschafft ihnen ein kleines Haus, in dem sie in einer Art Biedermeieridylle den Rest der Ewigkeit verbringen dürfen. Ob damit Gott oder Teufel gesiegt hat, muss offen bleiben. Aber letztlich siegt auch hier eigentlich der Alltag in seiner angenehmen Form, die schon der alttestamentarische Prediger favorisierte: 'Iß fröhlich dein Brot und trinke wohlgemut deinen Wein! Genieße das Leben, mit der Frau, die du liebst, all die Tage deines nichtigen Lebens...!'" Of Hegemann en Castorf met deze droom instemmen is natuurlijk de vraag, want zijn tekst beëindigt Hegemann met de opmerking: "Eine Utopie von Sterbenden." Zoals zo vaak in de begeleidende teksten van de Volksbühne, wordt alles wat gezegd wordt ook onderuit gehaald. Alsof men alle discussies open wil laten.
- 8 Castorf staat natuurlijk niet alleen. Je denkt aan regisseurs zoals Gerardjan Rijnders, of Peter Sellars of aan toneelschrijvers als David Mamet. De trend van het religieuze is daarnaast een breed verschijnsel en werd in 1994 door *Newsweek* als een belangrijk fenomeen aangegeven binnen Amerika. Het citeert de etnoloog Charles Nuckols die zegt: "We've stripped away what our ancestors saw as essential - the importance of religion and family... People feel they want something that they've lost, and they don't remember what it is they've lost. But it has left a gaping hole." (p. 41) Dat de cultus van Stalin religieuze aspecten had is ondertussen wel bekend. Ook hij liet een gat na.