

## HET PRINCIPE VAN DE METAMORFOSE : BR. # 04 VAN CASTELLUCCI IN BRUSSEL

Johan THIELEMANS

Het traject van Castellucci vertoont een sterke interne coherentie. Dat geldt niet alleen voor de verschillende producties, maar evenzeer voor de teksten waarmee zowel Romeo als Claudia Castellucci hun werk bespreken.<sup>1</sup> Met wat ze in het Brusselse KunstenfestivaldesArts hebben afgeleverd, maken ze het de commentator op een hele speciale manier moeilijk. Romeo Castellucci is volop bezig met het maken van een cyclus van elf verschillende producties, in negen verschillende Europese steden. Op elk van die plekken moet de voorstelling op één of andere manier ingebed zijn in de lokale situatie. Daarom verwijst de cryptisch ogende titel *BR # 04* direct naar de plaats van de opvoering en naar het rangnummer binnen het hele *work in progress*. Elke aflevering van de cyclus staat ook nog eens op zichzelf. Deze stand van zaken zadelt ons met een reeks vragen op: is de cyclus een hecht geheel? Wordt er een thema of idee ontwikkeld, of zijn het tien naast elkaar staande gedachten? Daar ik met de productie niet meereis, weet ik er de antwoorden niet op. Ik hoor wel dat in een aflevering die in Avignon het licht zag, de profeet Elias optrad net zoals in Brussel.

Meer heb ik daarover niet te melden. Gevolg : ik kan alleen over Brussel spreken, en moet de aflevering, noodgedwongen, beschouwen als iets dat op zichzelf staat. Dat is een beetje frustrerend, maar aan de andere kant is het zulk een fascinerende en verontrustende voorstelling, dat ik er met plezier over schrijf.

De cyclus heeft de bevreemdende titel meegekregen : *Tragedia Endogonidia*. Castellucci geeft daar zelf een verklaring van, maar dan wel in zijn karakteristieke stijl waar klaarheid en duisternis vrolijk met elkaar botsen. Bij de *Tragedia* wil hij het moderne tragische levensgevoel oproepen, terwijl hij er wel aan toevoegt dat het altijd te maken heeft met de dood van een held. De term *Endogonidia*, lezen we in het programmabladd, "alludeert op eenvoudige levende wezens die zich in twee 'gonades' verenigen: dit staat hen toe om zichzelf voort te planten tot in het oneindige." De ondergang van de held, kunnen we daaruit afleiden, herhaalt zich zonder einde. Castellucci verwijst zelf niet naar de eeuwige terugkeer, maar dat in wezen conservatief gedachtegoed spookt toch ergens op de achtergrond. Misschien kunnen we al opperen dat het lijden, dat basisingrediënt van Castellucci's levensvisie, nooit ophoudt.

Ik heb reeds eerder in *Documenta* geschreven dat het theater van Castellucci het principe van de rebus toepast<sup>2</sup>. Hij presenteert een reeks beelden, die vragen om een uitleg en een verband. Tot op zekere hoogte laten die beelden zich ook verklaren, maar Castellucci heeft er geen probleem mee dat sommige ketens van beelden totaal duister blijven. Ze zullen wel ontstaan zijn uit een persoonlijke drang, maar het is moeilijk om achter die heel persoonlijke oorsprong te komen. Gelukkig hebben zij één kwaliteit : ze stralen een sterke emotionele kracht uit, zodat de toeschouwer, ook al begrijpt hij ze niet, toch diep geraakt wordt. Hierdoor ga je dan makkelijk spreken over een droom of een nachtmerrie. Castellucci zelf houdt van die duistere kanten van zijn werk. In een nagesprek, zoals dat het geval was op 5 mei in Brussel, vindt hij het wel interessant om enkele elementen te duiden. Maar hij houdt ermee op, precies op dat cruciale ogenblik wanneer de toeschouwer zich het meest verloren voelt. Maar als deze verwarrende beelden 'verklaard' zouden worden, valt het mysterie weg, vindt hij. Het irrationele wordt dan leeggezogen door de rationaliteit. Dat is een verlies, en dus blijft het obscure het best boven zijn voorstellingen hangen en verhoogt dit vanuit zijn visie de kwaliteit van het geheel.



**BR # 04 (Foto: Luca Del Pia)**

Wie natuurlijk een poging doet om achter de zin van het getoonde te komen, staat voor een moeilijke opgave. Hij zelf heeft in 1985 geschreven dat hij parabels vertelt. "Een parabel," zegt hij, "heeft een extreem vereenvoudigd aspect, wat verklaart waarom veel mensen - geschandaliseerd door zo een decadent symbolisme - met afkeer opstappen omdat het allemaal te vereenvoudigd is." Hij voegt er de volgende waarschuwing aan toe: "Ze doen er goed aan om ons te misprijzen, want ze verwachten een poëtische taal vol dubbele bodems. Ze willen dan maar al te graag de 'complexiteit' ontcijferen aan de hand van hun humanistische cultuur". Zulke formules zullen ons echter niet afschrikken. Makers vertellen wel vaker iets waaraan je je best niet stoort. Je vermoedt zelfs dat precies achter zulke woorden iets waardevols verscholen gaat. Zo heb ik vaak het gevoel dat bij Castellucci heel belangrijke elementen bewust of onbewust (ik vermoed bewust) verhuld worden. Ik zal mij een weg trachten te banen door deze voorstelling, met in het achterhoofd alles wat we reeds weten uit vorige voorstellingen. Ik hoop dat ik zo het dichtst bij de boodschap van het werk kom.

Voor *BR # 04* heeft Castellucci een koele, vierkante ruimte ontworpen: een marmeren kamer. Enige relatie met Brussel zie ik er niet in, het doet eerder denken aan de monumentale architectuur van Mussolini. De ruimte heeft geen deuren, zodat de spelers vanuit de zaal de witte kubus betreden.

Het eerste beeld begint op een realistische wijze. Een Afrikaanse vrouw maakt de vloer nauwgezet schoon. Dat duurt tergend lang. Ach, ja, het vuile werk en Afrikanen, het is een beeld tekenend voor onze maatschappij. Maar de vrouw interesseert ons al lang niet meer, terwijl ze rustig haar werk verder zet. Op zeker ogenblik tekent ze op de vloer een grote cirkel. Plots is de voorstelling 'echt' begonnen, dank zij het verschijnen van een idee. Deze poetsvrouw is veranderd in een priesteres, en de magie heeft haar intrede gedaan. Deze vrouw van niets, slachtoffer van de slecht verdeelde rijkdom in deze wereld, heeft nu haar waardigheid teruggekregen. Haar banale gebaren vertragen, krijgen alle een rituele kracht. Bijna onmerkbaar verandert het witte licht. Tenslotte schrijdt ze met haar borstel traag naar voren. Er hangt een onmiskenbare maar ongrijpbare spanning in de zaal. Dan schuift het doek dicht, en horen we agressief een luide, witte ruis (de muziek is van Scott Gibbons).

Wanneer het doek weer opengaat zit er een kind, moederziel alleen, in het midden van het toneel. Het krijst, in paniek (tenminste in de voorstelling die ik bijwoonde op 5 mei 2003). De scène duurt psychologisch erg lang, vanuit het publiek wordt er zelfs geprotesteerd, omdat men vindt dat het kind door de regisseur mishandeld wordt.

Als we de morele keuze even op zij zetten, en ons op de esthetische betekenis toespitsen, dan is er geen sterker beeld dat de Sartriaanse idee uitdrukt van de situatie van de mens: hij wordt als kind in een onvriendelijke, koude wereld geworpen en hij is in paniek. Het is de eerste tragedie die ieder van ons meemaakt.

Het doek gaat dicht, en we horen weer de luide ruis. Wanneer het opengaat zit het kind nog altijd in de kamer, maar nu verschijnt zijn moeder, een vrouw in een vreemd zwart kleed. Geruststellend is haar figuur niet. Ze kan makkelijk een heks zijn, een blanke tegenhangster van de zwarte priesteres. De vrouw stapt op het kind toe en kan het onmiddellijk troosten. Ondertussen zien we een videobeeld, dat een haardvuur suggereert. De marmeren kubus is dan omgetoverd tot een huiskamer. Maar het is een suggestie die hoop noch troost biedt. Doek dicht, zelfde muziek.

Dan volgt het meest verrassende beeld van de avond: een oude man komt op. Hij heeft alleen een bikini aan, wat in eerste instantie een komisch effect oplevert. Alleen, zo zouden we moeten weten, valt er nooit humor bij Castellucci te rapen.<sup>3</sup> Dus moeten we op zoek gaan naar associaties die dit beeld van een hermafrodit oproepen. Het is in eerste instantie een wezen uit de magische wereld, wat een aanknopingspunt met de Afrikaanse vrouw kan opleveren. Misschien is er ook een band met de Griekse tragedie. De oude Tiresias is een figuur met een dubbele seksuele identiteit. In de moderne cultuur leeft hij onder die vorm voort in *The Waste Land* (1922) van T.S. Eliot en ook in *Les Mamelles de Tirésias* (1917) van Guillaume Apollinaire. Het feit dat deze Tiresias eerst man, dan vrouw en dan weer man werd, past volledig in het wereldbeeld van de Griekse mythologie, waar de verandering zulk een kapitale rol speelt. Zelfs begrippen als goed en kwaad worden er volledig onduidelijk door. Dat principe van de metamorfose, waarvan de antieke cultuur doordrongen is, zal, merkwaardig genoeg, de rest van de voorstelling van Castellucci beheersen. Zonder dat hij dat ergens expliciet zegt, zou je kunnen stellen dat hij hier doordringt tot één van de wezenlijkste componenten van de Griekse tragedie.

Dit levert de volgende keten van 'verschijningen' op. Met deze ziener zijn we dus een ogenblik opnieuw in de magische wereld van de poetsvrouw binnengetreden. Maar dat duurt slechts even. Als de oude man in de witte ruimte stapt, loopt hij naar de marmeren achterwand. Hij maakt de gebaren die joden maken aan de klaagmuur. Voor onze ogen is de natuur van de oude man veranderd, het is slechts de eerste van zijn metamorfosen. Zijn klacht laat hem machteloos en onvoldaan, god hoort zijn stem niet. Hij knielt en bidt, maar hij blijft even wan-

hopig. Dan stapt hij op een stoel af en kleedt zich : hij verandert in een rabbi, en op het laatste kledingstuk staat de hebreeuwse naam van Elias ("Mijn heer is Jehova"). Hij is nu een profeet. Als we op zoek gaan naar een mogelijke verklaring waarom precies deze profeet door Castellucci werd uitgekozen, dan leren we uit de biografie van deze bijbelse figuur dat er nog een grote portie magie rond hem hangt. Hij staat bekend om een aantal mirakelen die hij heeft uitgevoerd. Even belangrijk is het om te weten dat in de joodse godsdienst er bij de besnijdenis steeds een stoel wordt klaargezet voor Elias in de hoop dat hij het kind zal beschermen. Zo kunnen we hem in verband brengen met het eenzame, kwetsbare kind uit het vorige beeld (in zo verre hij natuurlijk niet zelf dat kind is).

Hij is in de bijbel een sterke persoonlijkheid, die strijdt tegen de heidenen. In dat conflict triomfeert hij, als verdediger van het monotheïsme. Verwijzen naar het monotheïsme is in de context van Castellucci erg belangrijk, want in 1999 verklaarde hij : "De figuur van de kunstenaar is slechts extreem in de context van het monotheïsme, want daar is de prijs van de schaamte het duurst."<sup>4</sup> Maar Elias als strijder staat in sterk contrast met de zwakke man die Castellucci opvoert. De dagen dat Elias sterk en gevreesd was, liggen duidelijk achter hem.

Maar de keten van metamorfoses is hiermee nog niet voltooid. Op de stoel liggen nog kledingstukken zodat de Tiresias/ Elias zich opnieuw verkleedt. Hij trekt het uniform aan van een Brusselse politieagent. Hij hoopt hierdoor macht te krijgen. Maar als uit de toneeltoren twee gymnastiekringen naar beneden komen, probeert hij er zich vruchteloos aan op te trekken. Deze profeet blijft zwak.

Maar ondertussen zijn er drie collega's verschenen. Ook zij behoren tot de politie. Eén van hen ontkleedt zich. Een politieagent heeft rood fruitsap bij, en giet dat meticuleus uit in een mooie ronde plas. De naakte man wordt dan beetgenomen, en genadeloos met knuppels bewerkt. Het rode sap zal zich over zijn lichaam verspreiden, en verworden tot bloed. Hoe teatraal de scène ook is opgezet, ze maakt een diepe indruk. Ze is afstotend en fascinerend. Het is het Artaud-moment van deze voorstelling: een reiniging door het ritueel van de extreme wreedheid. Het lichaam is, zoals zo vaak bij Castellucci, de plaats van het lijden. Terwijl de man methodisch wordt afgetuigd, verschijnen de stenen tafelen van Mozes: de Wet. De politieagenten zijn er duidelijk de handlangers van. Ze nemen zelfs een bebloede teen van het slachtoffer en wijzen naar de tafel. Zijn dit joodse ordehandhavers?

Als hij helemaal in elkaar geslagen is, wordt hij eerst op een stoel gezet en aan de zaal getoond : het is het *Ecce Homo*-moment dat we ook uit zijn *Amletto* uit

1992 kennen. Daarna wordt het slachtoffer in een vuilniszak gestopt. Het werk is dan gedaan, en de agenten druipen af. Maar in de zak vermoeden we het rillende, pijnlijke lichaam.

We horen plots een stem. Het lijkt op de geboorte van de taal. Ze wordt uit de pijn geboren. Vanuit de zak horen we, eerst in het Frans, dan in het Nederlands het weesgegroet. We hebben de wereld van de joodse wet verlaten, en zijn binnenge-stapt in het christendom, de godsdienst van het gemartelde lichaam. Voor de joodse wet heeft Castellucci afschuw opgewekt, voor de lijdende christen vraagt hij medelijden.

Dat er twee talen te horen te zijn, is het gevolg van Brussel, de plek waar Castellucci deze voorstelling heeft gemaakt. Maar voor hem gaat het veel verder dan de *couleur locale*. Brussel vindt hij fascinerend omdat het hem doet denken aan Babel. De Brusselaar leeft in zijn woorden met een gebroken taal. Maar de uiteengespatte taal wordt door zondaars gesproken, en meteen heeft Castellucci een band met de bijbel gevonden, en is het weerklinken van deze talen in de



**BR # 04 (Foto: Luca Del Pia)**

Belgische hoofdstad helemaal niet het teken van een rijkdom, van talloze mogelijkheden of van culturele verscheidenheid, maar, integendeel, het teken van de opstand tegen god en de erbij horende straf. Deze reactie van Castellucci past dan volledig in zijn conservatief religieus wereldbeeld.

Daarop verschijnt de moeder weer, gevolgd door de zwarte poetsvrouw die nu ook een zwart kleed draagt. Er verschijnt ook een kleine man, in een kostuum uit de negentiende eeuw. Het figuurtje kan uit de illustratie van een sprookje stammen, en we weten dat Castellucci door dat genre gefascineerd is, want zijn gezelschap heeft reeds tweemaal een sprookje als onderwerp van een voorstelling gebruikt. Het figuurtje is ook een eenhoorn.

We zijn nu in een deel van de voorstelling gestapt dat heel moeilijk te duiden is. Als we het voorgaande in de reeks: magie, joodse wet, christendom kunnen plaatsen, en zo een schetsmatige geschiedenis kunnen suggereren van opeenvolgende wereldbeelden, dan verliest die lijn haar leesbaarheid. Het is duidelijk dat de magische wereld terugkeert, en dat hij vooral vertegenwoordigd wordt door vrouwen. Castellucci liet zich ontvallen dat deze drie figuren de nachtmerrie van de man in de vuilniszak zijn. Hierdoor zou dan kunnen het failliet van de vooruitgangsgedachte worden bedoeld, ofwel breekt er een viscerale angst uit voor de oude krachten, waarvan men meende dat ze voor goed overwonnen waren. Wat natuurlijk ook een failliet beduidt.

Met hun drieën maken de figuren moeilijk te plaatsen gebaren. Alles speelt zich af rond het haar van de moeder. Daar verschijnen de stenen tafelen opnieuw, maar thans omgekeerd, en er hangt ook zwart vrouwenhaar aan. Staat hier de magische, meer intuïtieve wereld van de vrouw tegenover de wereld van de man? Dat je daar het antwoord op schuldig blijft, is het gevolg van het feit dat Castellucci beide werelden naast elkaar plaatst. Een conflict is er niet, alleen een opeenvolging. Tenslotte wordt het haar van de moeder losgetrokken, en een pruik wordt over de grond meegetrokken. Wat dan als associatie meekomt is de pruik die de joodse vrouw moet dragen. Het beeld lijkt wel een zekere opluchting uit te stralen. Deze goede heksen overwinnen. Op het voorplan schuift dan een wit huisje voorbij en wordt het haardvuur weer opgeroepen. Zagen we de 'tragedie' van de familie? Of van de mens? En is dit huis een toevluchtsoord, of scheidt het slechts de illusie van beschutting?

Het doek sluit en opent voor de laatste maal. Nu staat er een bed midden de witte ruimte. De oude man verschijnt weer, en ondergaat nog een transformatie. Hij trekt een masker aan. Het is gebreid en laat alleen ogen en neus zien. Is hij nu

een terrorist? Het breiwerkje spreekt dat tegen, maar wat blijft er als mogelijkheid anders over? De oude man gaat in bed liggen en ontslaapt in peis en vrede. Zo hebben we als een grote boog door de voorstelling de weg tussen geboorte en dood afgelegd : van het schreiende kind naar de vredevolle oude man.

Het doek schuift een laatste maal dicht en er blijft de akelige ruis over. Het universum van Castellucci biedt geen troost.

Is het mogelijk om een samenhangend besluit te formuleren? Tot op zekere hoogte wel: de voorstelling beweegt zich tweemaal door de tijd. Er is de boog van het begin en het einde van het leven. Er is ook de historische tijd, waarbij wereldbeelden elkaar opvolgen. Daarbij lijkt Castellucci te zeggen dat oude interpretaties van de wereld, zoals magie, niet overwonnen zijn maar nog een sluipend bestaan hebben en op onverwachte plekken opduiken. Of dat goed of slecht is, kan je uit deze voorstelling niet afleiden. Dat het leven 'tragisch' is, daarentegen, is onmiskenbaar. Zoiets blijkt niet het sterkst uit de zwakte van de wijze man, of uit de pijn van de gemartelde, maar wel uit de paniek van het kind. In zijn huilen ligt reeds alles verscholen, van wat het leven hem later zal duidelijk maken.

Deze voorstelling roept wel enkele vragen op. Als ik sommige scènes van deze *BR # 04* verbindt met vroegere werken, dan valt het op hoe sterk er bij Castellucci een joodse lijn te volgen valt. Ze is in haar betekenis zo onduidelijk, dat het moeilijk valt om er een precieze gedachte op vast te pinnen. Dat neemt niet weg dat sommige opgeroepen associaties verontrustend zijn. Zo verwijst ik naar dat vreemde moment in het eerste deel van *Genesi* (1999) waar een duidelijk joodse figuur door een spleet kroop en aan de andere kant als de duivel verscheen. De commentaar van Castellucci daarop luidt dat deze jood transformeert in Lucifer. Deze transformatie, zegt hij "is helemaal ernstig en boezemt respect in". (p. 126) In *Voyage au bout de la nuit* (1999) werd niet alleen de roman van Céline op intrigerende en aangrijpende manier op het toneel gezet, maar werd er ook een hommage aan Céline aan toegevoegd. Daarbij werd sterk benadrukt dat Céline in de eerste plaats aangegrepen was door het lijden van de mens. Zijn controversiële kant, dat hij een notoir antisemiet was, werd niet eens vermeld, als niet zo belangrijk zijnde.

In deze *BR # 04* stoten we op de martelscène, die, en daar kan men niet om heen, uitgevoerd wordt in naam van de Wet, de stenen tafelen van Mozes. Dat we aan die Wet moeten ontsnappen, is één van de weinige directe mededelingen die we hier uit aflezen. We weten ook dat Castellucci in zijn geschriften een zekere anarchistische trek heeft, zodat het woord 'Wet' altijd een negatieve kant heeft.



Maar in deze voorstelling gaat het onmiskenbaar over de joodse wet. Je kan hierbij opmerken dat het joodse volk het volk van het Boek en de Wet is, en dat er dan van enige logica getuigt om zich anarchistisch hiertegen af te zetten. Wat het allemaal wat verontrustend maakt, is dat bij Castellucci een vrij fundamentalistisch katholicisme aan het werk is.<sup>5</sup>

De kunst van Castellucci is fascinerend omdat hij voor elke voorstelling een volledig nieuw arsenaal aan beelden weet in te zetten. In het uitwerken van het visuele verradt hij een enorme artistieke begaafdheid. Hij speelt met de materialen (hier het overheersende marmer), met licht en met lichamen. Dat doet hij zo extreem, dat je zijn voorstellingen zeldzaam kunt noemen, omdat hij telkens opnieuw voorbeelden levert van wat direct aansluit bij de lange traditie van de avant-gardekunst. En zeggen we niet vaak dat er nu geen avant-garde meer bestaat? Zijn toneel is radicaal, zonder toegevingen en deinst er niet voor terug om de toeschouwer uit te dagen en soms radeloos achter te laten. Daarbij is zijn theater fascinerend door de sterke beelden, die op het netvlies van de toeschouwer gebrand blijven. Maar de paradox is dat zijn manier van communiceren ons terugvoert naar een lang vervlogen tijd. Bij Castellucci zijn we vaak terug bij de emblemata. De bepaling hiervan luidt in Van Dale: "zinnebeeldige voorstelling met bijschrift." Bij deze oude kunst van de zinnebeelden zijn hier evenwel de bijschriften weggelaten. We hebben ook vaak de kunst verleerd om op deze manier te lezen. Emblemata zonder bijschriften, dat is wellicht een vreemde soort bepaling van de avant-garde die Castellucci belijdt<sup>6</sup>.

## NOTEN

- <sup>1</sup> Claudia en Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière*, Besançon, 2001, p. 16.
- <sup>2</sup> Cf. "Het rebustheater van Castellucci, *Documenta*, 18 (2000), nr. 3, pp. 177-190.
- <sup>3</sup> In een tekst uit 1992 zegt Castellucci: "Wat mij moppen doet misprijzen is dat ze eerst angst aanjagen en daarna blijken zo belachelijk onschadelijk te zijn. Ze zijn gewoon zo geweldig dom dat ze uiteindelijk geruststellend zijn." (*Les Pèlerins de la matière*, p.160).
- <sup>4</sup> *Id.*, p. 125, mijn vertaling.
- <sup>5</sup> Ik moet hier onweerstaanbaar denken aan Lars von Trier, de Deense cineast die zich tot het katholicisme bekeerd heeft. Ook hij belichaamt een onconventionele vorm van dat geloof. Zo voert hij in *Dogville* (2003) een god de vader-figuur op in de vorm van een Amerikaanse maffiabaas. Net zoals Castellucci praat hij in zijn interviews nauwelijks over de bijna ketterse onderstroom van zijn verhalen. (Hij verwijst liever naar de *Dreigroschenoper* van Brecht, wat alleen maar een oppervlakfenomeen is.) Ik speur dat er een zelfde soort verhulling aan de hand is. In de periode waarin de nieuwe reli-

giositeit zo vaak uitwijkt naar het mysterieuze Oosten, sluiten zowel Castellucci als von Trier zich aan bij een westerse traditie, die ze een heel persoonlijke kleur geven. Maar ze wenden zich af van elke vorm van 'modern' katholicisme. Het is dan ook correct om te wijzen op hun conservatieve ingesteldheid.

- <sup>6</sup> Ik kan aan de verleiding moeilijk weerstaan om er op te wijzen dat elke volgeling van Lacan met genoeg zou vaststellen dat in 'belijden' het woordje 'lijden' bevat is.