

# *Over de esthetisering van geweld*

## *Mythe en trauma in het theater van Romeo Castellucci*

FREDDY DECREUS

*I've got scars that can't be seen  
I've got drama, can't be stolen  
Everybody knows me now*  
David Bowie (Lazarus, 2016)

### **Tragedia Endogonia, P. #06**

We schrijven 18 oktober 2003. Het zesde deel van de *Tragedia Endogonia* opgevoerd door de Societas Raffaello Sanzio doet Parijs aan, een voorstelling door hen afgekort als *P.#06*. Over de scène kruipen twee mannen als een gespan dieren richting twee wasmachines, waar een gemimeerde versie van het offer van Isaak uitgevoerd wordt. Daarna een daad van rituele zuivering, gevolgd door een inval van politieagenten en een tweede opvoering van hetzelfde offer in nog zwaarder parodiërende stijl. Het was misschien niet Gods bedoeling, maar het offer werd wel degelijk volbracht. Een politieagent/engel met zwarte vleugels is te laat gekomen, zoals ook de bok die wat verder staat te mekkeren en geofferd had moeten worden. Geheel de scène wordt daarna nog maar eens gezuiverd door een felle waterstraal, ook het machinegeweer van de politieagent. Dit alles uitdrukkelijk getoond als spel, geacteerd als citaat, als in een stille film en duidelijk zichtbaar opgenomen met een oud soort camera. Een glitterende regenboog daalt neer, alsook de Twaalf Tafelen wet. Een klein zwart huisje danst in de lucht. Driemaal lijkt het Nieuwe Testament tegenover het Oude geplaatst, telkens in een doomsfeer van ontheemding en vervreemding.

Een grote sfinx wordt het toneel opgerold, een haast onzichtbaar gaas komt voor de ogen van de toeschouwers naar beneden en bemoeilijkt voortaan het zicht. Dan breekt een half naakte man de volstrekt lege ruimte binnen waar hij blijft stilstaan voor een schedel en de sfinx. Deze van Thebe, waar

Oedipus thuis hoort? Deze man neemt de schedel in de hand en aanschouwt dit bizar object langdurig, heel ernstig, maar volslagen expressieloos (afbeelding 1). Iconografisch kan hij slechts Christus zijn, maar de afwezigheid van gevoelens op zijn gezicht toont in hem een absolute buitenstaander en vreemdeling. Slachtoffer van een onbekend spel neemt hij de *ecce homo* houding aan, volslagen masochistisch, onbewogen ten aanzien van het algemeen menselijke leed. Dadelijk na zijn inbraak in de grote lege ruimte verliet een orkest, opgesteld op de avant-scène, zijn plek tussen spelers en publiek. De Christusfiguur urineert in een glazen buis die, wanneer ingevoegd in de muur, een fluorescerend licht begint te geven. Een vrouw, blijkbaar net terug van boodschappen doen, komt aangewandeld, gaat zitten, een Pietà gelijk. Ze biedt Christus een (baby-)fles melk aan en perst daarna langdurig, maar tevergeefs, melk uit de eigen borsten. Maria of Iocaste? Drie auto's vallen uit het dak op het podium neer, moderne versies van de drie kruisen op Golgotha, traditionele 'schedelplek'? De armen gekruist neemt de Christusfiguur plaats bovenop het dak van één van de auto's die volledig zelfstandig begint te schuiven. Een meterslange Chinese drakenstoet neemt de scène in, het flacon urine van Christus wordt in de vagina van de draak geschoven. De boodschappen doende huisvrouw, annex Pietà/Maria/Iocaste, wordt op haar beurt opgenomen in de buik van de slang/draak die nu felrood kleurt.

*Afbeelding 1: Christusfiguur met schedel in de hand, staande voor de sfinx.  
Uit Tragedia Endogonia, P.#06. Copyright: Guido Mencari 2003*



Zien we hier hoe een westerse versie van de mythische vrouw (Grieks/Joods) deel wordt van de mythe van het oosterse cyclische jaarmonster? Drie mythologieën worden op het einde van de voorstelling als het ware netjes ineengeschoven. Een aanwijzing dat de mythe uiteindelijk toch niet dood is, maar in haar vitaliteit niet begrepen wordt (het goddelijke water blijft fluoresceren en dus zijn kracht bewaren, in de muur, maar buiten de traditionele lichamen dus)? Te midden van neerdwarrelende confetti verschijnt tenslotte nog De Gaulle, ‘le général lui-même’, tastend aan de muren, kijkend op zijn uurwerk, zich verbazend over het geweld van plots opduikende en fel zwaaiende Franse vlaggen, zich vooral de vraag stellend wat uitgerekend hij hier komt doen.

Welkom in de narratieve, visuele en akoestische chaos die elke voorstelling van de Castellucci’s is! Welkom in hun persoonlijke (en familiale) nachtmerrrie die zich vanaf de tachtiger jaren maar blijft herhalen, soms met duidelijk herkenbare fragmenten uit een dicht of ver historisch verleden werkt, dan weer een wereld in constante metamorfose te voorschijn tovert. Uit dit spel van machtige demonen, volstekte eenzaamheid en diepe duisternis bespreek ik in deze bijdrage enkele aspecten van de functie die de (Griekse) mythe vandaag nog steeds bekleedt, hoe onherkenbaar en onduidelijk die ook moge overkomen. Hoewel zal blijken dat Romeo Castellucci als regisseur er alles aan doet om de mythe te problematiseren en te decontextualiseren, probeer ik aan te tonen dat hij precies hierdoor de kracht en de geldigheid van de mythe blijft bevestigen. In wat volgt zal ik de Parijse opvoering als toetssteen gebruiken en aantonen hoe “le tout Castellucci” zowel in deze voorstelling als in het gehele concept van de *Tragedia Endogonia* aanwezig is. Mijn besluit zal zijn dat ook de voorstellingen die daarna geproduceerd werden delen in eenzelfde houding tegenover mythe en geweld en te interpreteren vallen als esthetiserende antwoorden op een diep geworteld persoonlijk trauma (Vuylsteke-Vanfleiteren 2010; van Baarle 2014; Kinet 2016b). Omdat de mythe vertellenderwijs steeds opnieuw de mogelijkheid biedt ergens inzicht te geven in chaos, beklemming of duisternis, houdt ze minstens de belofte in op verlossing. Of zoals Nadia Sels het stelde in haar doctoraal proefschrift over de mythe bij Blumenberg en Lacan: de mythe impliceert steeds “een op handen zijnde onthulling”, nooit een definitieve waarheid of religieuze verlossing (2010).

## ***Tragedia Endogonia* (voortaan *TE*) als ‘magnum opus’**

De *TE* was een gigantisch cultureel project dat tien Europese steden aandeed. Het werd opgestart en ook weer afgesloten in de geboortestad van de Castellucci's, Cesena (C.#01 en C.#11) en bracht tussendoor voorstellingen in Avignon (A.#02), Berlin (B.#03), Brussel (B.#04), Bergen (B.#05), Paris (P.#06), Roma (R.#07), Strasbourg (S.#08), London (L.#09) en Marseille (M.#10), waarbij het onderweg de steun kreeg van de belangrijkste Europese theaterfestivals en -promotoren. Deze productie was drie jaar lang (2002-2004) te zien over geheel Europa en ging vergezeld van een reizend dagboek (*Idioma Clima Crono*) en een filmversie (Carloni & Franceschetti). Ogenschijnlijk wilde deze marathonproductie doorheen Europa exploreren hoe onze anonieme maatschappij nog in contact kon staan met de heros uit de Griekse tragedie. Belangrijk hierbij was het oxymoron dat in de titel voorkwam, *Tragedia Endogonia*, en dat al op voorhand de doem tot mislukken ocriep. Tegenover het lijden, de passie en de dood van de tragische heros (*tragedia*) stond immers het eeuwige leven van micro-organismen, de ‘endogoniden’: protozoïden, die beschikken over twee gonaden, geslachtsklieren, een voortplantingsorgaan dat zich door een eindeloze afsplitsing voortzet, een organisme in eeuwige innerlijke flux (“an organism on the run”, Kelleger 2002: 11), een activiteit zonder datgene dus wat wij onder ‘seks’ verstaan. Tegenover de tijdelijkheid van het menselijke bestaan werd de onsterfelijkheid van de soort geplaatst, tegenover de passie van de mens de passieloosheid van het natuurlijke leven daarbuiten. Dit vormt dus een uitdaging voor elke vorm van taal en mythe die toch steeds vormen van menselijke communicatie voorop stellen (Crombez & Hillaert 2003). Deze cyclus voerde echter geen tragedies op zoals wij die kennen, ze toonde enkel een spel met fragmenten, een opeenvolging eigenlijk van sterke beelden zonder ogenschijnlijke narratieve of logische verbondenheid. Zo confronteerde deze cyclus een publiek dat hopeeloos op zoek was naar betekenis met lange reeksen vervreemdende en demonische betekenaars die enkel naar hun materialiteit en dus hun leegte leken te verwijzen. De tragedie, die steeds gepoogd heeft het dode lichaam van de lokale held te begrijpen, zocht nu tevergeefs naar een plaats waar dit lichaam kon thuishoren. Ze vond enkel *ont-plaatsing*, een zinloos geworden plaats wegens de verstikkende verstedelijking, alsook *ont-tijding*, tijd die nergens organisch leek bij aan te sluiten en maar doelloos heen en weer flitste tussen verleden, heden en toekomst. Eigenlijk dreven deze voorstellingen vooral op niet in te kaderen geweld ingekleed in beelden van een immense schoonheid en horror. Maar bovenal regeerde hier een volslagen eenzaamheid, een gebrek

aan verbondenheid met wie of wat dan ook, een onuitgesprokenheid van gedachten en gevoelens.

Blijkbaar moet je hier tot het besluit komen dat de hedendaagse tragische en/of mythische held zijn rol en functie uit de Atheense tragedie is kwijtgeraakt, meer nog, de link met de gehele tragische dimensie heeft opgezegd. Voortaan heeft de held geen naam meer, geen afstamming, geen gezicht, geen leeftijd of geslacht. Hij is een ‘nomade’ geworden een “pelgrim in de materie” (Astrié e.a. 2002 (1): 10; Decreus 2010), een ronddolend slachtoffer in een volstrekt koud ritueel dat blijkbaar ritueel ergens voor nodig is, maar voortdurend dezelfde vraag opriep: wiens ritueel, waartoe, waarom? In de plaats van de tragische heros kwamen wisselende instanties, een Passant, een Figuur, en soms was dit een man, een vrouw, een kind, een ouderling, soms ook een dier, soms enkel Rorschach vlekken of een doordraaiende lettermachine. De Attische tragedie werd aldus versmald tot één of meer kernscènes, Episodes genoemd, een plek waar het Enigma heerste en geen koor voor duiding en samenhang zorgde. Niet het verhaal met een protagonist bleek dus belangrijk, wel de onverklaarbare manier waarop geweld werd gepleegd. Menige trauma-patiënt zou deze omschrijving herkennen. Wanneer enkel het getoonde lijk van de lokale heros in de tragedie belangrijk is en dus alle aandacht verschoven wordt naar het slachtoffer, meestal de rol van de geofferde Zoon, dan roept deze versmalling belangrijke vragen op. De structuur van de tragedie wordt immers verlaten voor de volslagen gefragmenteerde Episode die voortdurend aanvoeld wordt als de plek waar een existentieel raadsel de held in een wurggreep houdt en waar hem onbegrijpelijke gebeurtenissen overvallen. Van de eerste tot de laatste voorstelling, van Cesena I tot XI dus, dit wil zeggen vanaf de eerste tragedie uit zijn geboortestad tot zijn terugkeer aldaar, is reflectie op de tragedie wel overdadig aanwezig, maar steeds in de richting geduwd van een conflict waarin het subject zich lichamelijk aangevallen voelt door onmenselijk sterke krachten. Daarom focust de tragedie niet zozeer op de psychische constellatie die het ‘Ik’ en de identiteit van het subject kunnen uitmaken, maar wel op zijn fysieke bepaaldheid. In de woorden van de regisseur zelf vallen tragedie en trauma van bij de eerste formulering van de *TE* in Cesena 1 als volgt samen:

The body is thus a test bed of crisis, a place where differences disappear. The tragic revelation is penetration of the physical chaos in which everything is violently muddled. [...] Tragedy as ‘inner human representation’, in which man recovers his self-control only when the Other infringes his privacy, penetrating into him irresisti-

bly: an obscene body penetration, a seizing of body and desire. For this is a mere passion of the body; it is on the body that the violence of judgement is exerted, it is the body that suffers, and not us suffering through the body. (Castellucci 2002: 8)

De westerse tragedie wordt dus zowel ondergraven als gerevitaliseerd: ze duikt op in een onmogelijk te actualiseren vorm, want niet langer toebehorend tot een gegeven culturele formatie (bv. het Athene van Pericles). Anderzijds is ze ook zeer vitaal omdat ze het lijdende lichaam van de mens opnieuw centraal stelt en de vraag stelt naar de oudst mogelijke (dierlijke) materie ervan. In de plaats van een verhaal over culturele identiteit krijg je dus reflectie over de menselijke afstamming via een lichamelijke ‘binnenzijde’, of zoals de regisseur zelf zei: “the story is delivered from the inside” (Castellucci 2002: 1).

## Transformaties

Alle menselijke wezens die decennialang opgevoerd zullen worden zijn dus ook bizarre gestalten die toebehoren aan werelden die in voortdurende transformatie zijn, onbegrijpelijk en ongrijpbaar, steeds ergens in-between, nooit een eigen plek opeisend. Dit aanvoelen wordt op velerlei vlak toegepast, maar het zijn vooral de hoogst merkwaardige verkleedpartijen op scène die tot de verbeelding spreken. In *B.#04* wordt een ouderling met witte baard een Belgische politieagent die daarna het kostuum van een Joodse rabbijn/profeet aantrekt en ten slotte geleidelijk verdwijnt in een groot (ziekenhuis)bed, niet zonder eerst verschenen te zijn in roze bikini met fel bebloemde sandalen. Tegelijk werd een andere jongeman extreem geweld aangedaan. Hij, die ook eerst gekleed was als Belgische politieagent, werd daarna met de wapenstok (ogenschijnlijk ongenadig hard) geslagen, met bloed overgoten en in een vuilniszak gestopt.

Verandert in *B.#04* de baby in een grijsaard, dan transformeert in de Bergense episode (*B.#05*) een oude vrouw die onder een schaapsvel wordt gelegd, een scène later in een jong meisje om pas in de afsluitende beelden letterlijk geboren te worden. Tevens ontkleedt zich een vorstelrijk figuur om te verschijnen als een vrouw in kanten ondergoed. Deze kledingsstukken stopt ze daarna wel in haar vagina, ze stroopt hierbij haar vleeskleurige huid af en daaronder verschijnt uiteindelijk dan toch een jonge man (Crombez & Hillaert 2003: 43). De meest huiveringwekkende transformaties vinden evenwel plaats in het tweede deel van *Purgatorio*, waar eerst in een hyperrealistisch decor uit de zeventiger jaren (een modale huiskamer met trappen die naar een

bovenverdieping leiden) de vader duidelijk hoorbaar de zoon verkracht, net zoals in de Parijse aflevering van *TE* met verwijzing naar Abraham die zijn zoon Isaak offert op de berg Moria. Hierna volgt een visuele explosie van het Joods-Christelijke scheppingsverhaal in omgekeerde volgorde, terug naar het Hof van Eden en zijn paradijselijke onschuld. Prachtige bloemen transformeren in dieren en wolken, het kwaad bestaat nog niet, de vader wordt opnieuw kind en verkrijgt vergiffenis van zijn zoon.

Misbruikte, geslagen of verminkte figuren als deze staan ook steeds buiten de gemeenschap, totaal vereenzaamd worden zij vaak weggestopt of in een grote vuilniszak gepropt zoals de geslagen politieagent in Brussel (*B.#04*), Isaak na het offer (*P.#06*) en het kind in *Go Down, Mozes*. Pijnlijk wordt het ook wanneer figuren als zoon/dochter zich buiten de familie gezet voelen, zoals het kleine mannetje met sik en bolhoed dat een stuk ingewanden (zijn eigen ingewanden?) achter zich aan trekt, het huisje voor zijn neus ziet voorbijglijden (net als Isaak in *P.#06* aan wie het zwarte huisje voorbij danst) en zijn moeder een tand uit haar mond ziet trekken. Scenische transformaties alom dus, realistische en symbolische vormen worden voortdurend over elkaar heen geschoven, de vraag blijft: waarom? Dienen deze transformaties om de angst te bedwingen of om haar integendeel voortdurend in herinnering te houden? Wordt de wereld niet als uitermate onkenbaar en gevaarlijk voorgesteld, wanneer een volslagen willekeur gesuggereerd wordt?

## De tijd

Figuren die worden opgenomen in dit onbepaald of vervreemd(end) tijdska-der wekken dan ook totaal andere percepties op dan deze uit de wereld van de klassieke representatie. Vanaf *Cenno* (1980) was het duidelijk dat tijd zou verschillen van de lineaire historische tijd waarmee wij onze identiteit construeren (Novati 2006: 7-14). Tijd wordt vanaf dan gemanipuleerd, opgeroepen in *fast forward* en *fast rewind* (snel terug naar het scheppingsverhaal of naar de grot zoals in *Purgatorio* en *Go Down, Mozes*), ofwel in uiterst vertraagde vorm weergegeven (de haast ondraaglijke traagheid bij het drievoudig verversen van de vader in *On the Concept* 2011). Tijd wordt in zijn logische opeenvolgingen omgekeerd, van mythische naar historische tijd geprojecteerd en terug, van causaal naar a-causaal, eerst de gevolgen tonend, dan de oorzaak. In *B.#04* kuist de poetsvrouw eerst de vloer op vóór de misdaad begaan wordt, in *P.#06* wordt Isaak eerst overgoten met bloed, pas daarna komt het mes dreigend naar beneden. Daarom voelt de tijd aan als surrealistisch (Tsatsoulis 2011), hypnotiserend, fantasmagorisch, zoals in een kwaadaardig

sprookje. Als in een droom wordt in de Bergense aflevering een jong kind een beker melk (sperma?) tussen de lippen geperst, als in een nachtmerrie ramt een bok genadeloos in op een jongen/meisje (*B.#05*) en wordt een jongetje uit zijn bed ontvoerd en vermoord in een bos (*C.#11*). Droom wisselt binnen dezelfde sequens af met sprookje en nachtmerrie (meisje trekt gouden schoentje en witte bivakmuts aan in *B.#05*), tongen worden afgesneden (apostel Paulus in *L.#09*) en opgegeten door honden (*Empedokles*).

Omdat een narratieve opbouw ontbreekt, staat tijd soms gelijk aan droomtijd, als tijd van het onbewuste die een ver verleden plots kan verbinden met een acuut en dreigend heden, zoals in *S.#08* waar een immense legertank het podium komt opgereden en zijn loop tergend lang op de zaal gericht houdt. Ontdaan van zijn structurerende functie in een representerend theater is de tijd los komen te staan, waardoor hij caleidoscopisch werkt, precies maar één fragmentaire en onverteerde gewaarwording illustreert, maar steevast verstikend en gewelddadig overkomt. In *Amleto*, de tragedie van iemand die een autist lijkt te zijn, wordt wat overblijft van de plot achterste voren gespeeld, tot de bron van het schandaal zelf bereikt wordt, de baarmoeder, het absolute punt nul, te lezen als *A-mleto*, met ‘alfa privativum’ (Castellucci 2001; Novati 2006: 28). Een hyperrealistische scène (woonkamer in *M.#10* en in *Purgatorio*, met duidelijk herkenbare, ‘normale’ familiale setting) slaat plots om in een allegorische of symbolische wereld, begeleid door een dreigend en onverklaarbaar gedreun. Plots toont zich hier in nauwelijks verholen beelden de Grote Wonde, oorsprong en oorzaak van zoveel verhullingen en vermommingen. Plots word je hier als toeschouwer meegesleurd in het Zwarte Gat, eerst in een sfeer van absolute en nauwelijks te geloven stilte, daarna in een vuurwerk van evenmin direct te begrijpen beelden uit het Aards Paradijs, ingebed in een wereld van explosief lawaai. Niet toevallig komt er ook in *The Four Seasons Restaurant* (2010) een ogenblik voor waarop geluidsgolven afkomstig uit de Perseus Galaxy Cluster de trillingen van een immens zwart gat weergeven, een bijzonder angstaanjagend en boosaardig gegrom dat je als toeschouwer haast uit jezelf laat spatten. Kosmisch geweld en mysterie worden op die manier vertaald naar een psychisch niveau dat even ontoegankelijk is, een efficiënte metafoer om de toestand te omschrijven waarin traumapatiënten zich bevinden. Ook bij hen regeert een zwart gat, een ‘traumatisme’ dat treffend de vorm aanneemt van een traumatisme, of om het in lacaniaanse stijl te zeggen:

In een woordspeling had filosoof Marc De Kesel het meer in het bijzonder over “Du trou: ‘x2’”. Met x = een algebraïsche onbe-



kende. Het is een gat zonder naam. We kunnen er met woorden en beelden proberen bij te geraken maar komen niet verder dan draaien rond de pot. Het is met pen noch penseel te beschrijven. We raken het hooguit tangentieel of tentatief, zijn het zodoende (vaak zonder het te weten) niet aan het vullen maar aan het *dichten*. (Kinet 2016a:72)

## De ruimte

Niet alleen de tijd wordt uit zijn bekende narratieve scharnierfunctie geïsoleerd, ook de ruimte werkt extreem destabiliserend. Reeds in de beginjaren 1980, toen alle officiële subsidies wegvielen en het jonge gezelschap, bestaande uit een dubbel broeder- en zussenpaar (Romeo en Claudia Castellucci en Chiara en Paolo Guidi) op eigen krachten diende te overleven, werd het principe van de ‘Grote Afscheiding’ en ‘Zelf-Afscheiding’ gehanteerd als ruimtelijk en politiek statement (Novati, 2006: 7-28). Dit kwam erop neer dat de speelruimte letterlijk afgesloten werd van het publiek. De scène werd omwalsd (*Il Teatro dei Murati*), het contact tussen spelers en toeschouwers haast onmogelijk gemaakt. Sindsdien is de scène vaak afgesloten gebleven, verzegeld, als in een *Wunderkammer* zouden Crombez en Hillaert (2003) zeggen, een kijkdoos, waar je soms enkel toegang toe krijgt via het voyeuristische deurgat (het sleutelgat in *Paradiso*), maar dat meestal afgegrensd wordt door middel van vele soorten toneeldoeken. In deze mentale ruimtes huist immers het ‘Onvoorstelbare’, het ‘Onvatbare’, het ‘Onuitsprekelijke’. Als basis hiervoor dient de lege ruimte, deze waar Christus moet in binnenbreken (*C.#06*) en waar demonen kinderen komen ontvoeren of verkrachten (*C.#11*). Daarom is niet alleen de ruimte, maar zijn ook de figuren *inlocalisable*, enkel te aanschouwen achter fijngeragde toneeldoeken, want hetgeen gebeurt valt niet langer met woorden weer te geven. Omdat traditionele logische of causale verbanden ontbreken of toch extreem bemoeilijkt worden, komt Vorm neer op Vormeloosheid, een plek waar elk ogenblik nieuwe en andere gedrochten kunnen opduiken, de uitgelezen plek waar, zoals op het einde van *P.#06*, de (Chinese) slang/draak kan opduiken. De terugval in het ‘Onvoorstelbare’ actualiseert dan zowel de verlamme angst die het trauma eens persoonlijk heeft opgewekt als de basisconditie die de mythe steeds moet overwinnen door geweld en dreiging zo precies mogelijk te beschrijven, de enige manier om ze ook onschadelijk te maken. Niet toevallig zal de voorstelling in Roma (*R.#07*) handelen over de blik van Perseus die de frontale blik in het onaanschouwelijke niet kan toelaten en dus het verbod “Niet kij-

ken” in de voorstelling introduceert. Hoe afgesloten de theatrale ruimtes ook mogen zijn, precies door deze afscheiding vestigen ze de aandacht op het onvermogen om rechtstreeks te kijken naar de Afgrond van het Zijn, zeg ook maar naar de diepte van het trauma. Hiertoe zal een omweg nodig zijn, deze van het fictionele verhaal en dus van de laterale blik die de centrale dimensie van kunst uitmaakt. Daarom is het ook niet toevallig dat Nathaniel Hawthorne’s novelle (*The Minister’s Black Veil*, 1836) over de dominee die zijn gelaat achter een zwarte sluier afsloot en een leven van stilte en eenzaamheid verkoos, op broer en zus Castellucci tot vandaag een traumatische aantrekkingskracht uitoefent. In deze tekst, nogal een parabelachtig kort verhaal, sprak een symbolische vader (dominee Hooper) ooit een (niet in de tekst opgenomen) monoloog uit voor zijn onthutste parochianen. Het zijn precies die ontbrekende woorden, die misschien ook het raadsel van de eigen vader hadden kunnen helpen verklaren, die Romeo thans aan zijn zus Claudia vroeg in te vullen (*Behind the Veil. The Minister’s Black Veil*, 2016). De dominee (Willem Dafoe) kwam, sprak van op de kansel en verliet de ruimte (de Sint-Michiels kerk in Antwerpen, december 2016) in de meest volledige duisternis, maar niet zonder eerst een aantal variaties op Evangelieteksten te hebben gebruikt. Alle over de (des)illusie van het leven en het geloof. Een ander zwart gat dus?

## De taal

Naast een fundamentele herdenking van scènebeeld, tijd en ruimte greep er van in het begin echter ook nog een andere transformatie plaats, nl. de radicale reductie van woord, tekst en taal. In de prille tachtiger jaren wilde het viertal een nieuwe taal ontwikkelen, ‘La Generalissima’, die kon teruggebracht worden tot vier woorden, soms tot een reeks van 16, of één van 80, of tot één van 400 (zie recentelijk het soort karrenwiel waarop de kernwoorden afgebeeld stonden in de productie *Menselijk gebruik van menselijke wezens*, Brussel 2015). Hun *Teatro dei Murati*, het “theater van de omwalden”, wees op de gevolgen die de opsluiting door het woord teweeg had gebracht op de soort mensen die we geworden zijn. Het koninkrijk van het woord (en dus van elk soort dramatisch theater) maakte voor hen een gevangenis uit. Vandaar de beslissing dat hun theater eerder samengesteld moest worden uit een reeks ‘tableaux’ die met elkaar converseerden (zie Tsatsoulis 2011), beelden die uitmondten in een fysieke performance, veeleer gericht op het prikkelen van emoties dan op het structureren van gedachten, eerder ook inwerkend op het neurologisch systeem van de toeschouwer dan op een rationele verwerking.

Niet verwonderlijk dat vele voorstellingen ronduit melancholisch overkomen, zegt van Baarle:

Melancholie is vaak een gevolg van een trauma dat het individu ervaren heeft. Behalve het steeds terugkeren van insisterende beelden van het trauma is de onmogelijkheid om het gebeurde te narrativiseren in gewone taal, een ander symptoom van het trauma [...]. Taal blijkt wederom een *Fremdkörper* dat niet in staat is wat gebeurd is onder woorden te brengen. De dichotomie tussen *signifiant* en *signifié* verhindert hier het trauma aanwezig te stellen door middel van taal. De representatie is zelfs vijandig en riskant ten opzichte van het voor te stellen object. De taal die het trauma verkiest, lijkt meer aan te sluiten op de *improper language* dan bij de *proper language*. Door verder af te wijken van het coherente verhaal dat de *proper language* veronderstelt, zal de taal van het trauma dichter bij de feiten komen. (2014: 27)

In dit soort theater worden emoties opgewekt die men anders niet kent, omdat niet onmiddellijk te plaatsen en te contextualiseren beelden doorkruist worden door een auditieve overweldiging waar je niet aan kan ontsnappen. Akoestische klimaten en golven van bevreedende klanken stromen over en weer tussen scène en publiek, waardoor het theater eerder iets uitademt dan iets communiceert, eerder een verbinding teweegbrengt tussen zinderende lichamen dan tussen denkende hoofden. Scott Gibbons' wereld van golvende klanken doordringt, schrikt op, doet de zintuigen pijn, grenst aan horror en stuurt je naar onbekende hoeken van het menselijke onbewuste. In zijn klankmontages herken je soms menselijke stemmen, maar danig gemanipuleerd dat ze je tot verschrikking brengen. Hierdoor voel je je verraden, naakt en wezenloos, ontdaan van het soort vertrouwen waarmee je naar theater komt kijken. In mythologische termen gesteld, het monster staat ergens op scène, je ziet het niet, maar hoort en voelt het wel. In *The Four Seasons Restaurant* (2014) legt de akoestische overweldiging letterlijk druk op je lichaam. "Je voelt je borstbeen meetrillen", schrijft Thielemans (2014: 120).

Wanneer woorden uit de symbolische orde ontbreken, kan uiteraard ook nog een andere orde verkend worden. Dan start de zoektocht naar het interne lichaam dat Drew Leder "The Absent Body" heeft genoemd (1990), een afdaling naar de dieptes van het duistere lichaam dat we enkel voelen wanneer pijn en ongemak worden opgewekt. In de plaats van het gezang ('aeido': zingen, 'oide': gezang) van de bok ('tragos') dat traditioneel verbonden wordt

met de tragedie ('trag-odia'), komt het duistere innerlijke wezen van de bok naar voor. In de plaats van de tekst staan nu zijn 'testes' centraal, in de plaats van het alfabet van 26 letters dringt zich nu een nieuw symbolisch alfabet van 20 aminozuren op, een oeroud dierlijk stratum dat bestond lang voor er mensen waren. Of zoals Castellucci zelf zei:

Amino acids are at the heart of the energy of every living form.  
The letters of the amino acids live into the silent darkness made up  
by the inside of the body. (2002: 3)

Tot de fysieke transformaties behoort dus ook de terugtrekking naar het binnenste van het lichaam, nu eens door de tekst van Marcus Antonius te laten zeggen door een personage met keelkanker (*Giulio Cesare*), dan weer door het volslagen comateuze locked-in lichaam van Eurydice te tonen op een ziekenhuisbed (*Orfée et Euridice*), telkens allusies op gewond vlees en diepe kwetsuren die nu eenmaal niet genezen.

Het is dan ook deze innerlijke biologische orde die alle voorstellingen uit de *TE* samenhoudt, want tussen hen lopen vooral biologische 'sporen' die 'besmettelijk' werken, afkomstig zijn uit een wereld van de 'conceptie' en door 'fusie' hele reeksen 'micro-organismen' produceren (Novati 2006: 35), of anders gesteld, een duidelijk fysiek register houdt elke vorm van (re)productie samen. Sporen in een willekeurige en dus chaotische orde doordringen de materie, maar de meest voorkomende zijn dan toch wel 'sporen' van eenzaamheid, anonimiteit, dreiging, melk, bloed en kinderen. Daarom wordt dan ook snel de stap gezet van tragedie naar pre-tragedie, van representatie op de scène naar zuivere presentie op scène, zoals de chimpansee die de aflevering in Rome opende (*R.#07*), volslagen onbewust van zijn aanwezigheid in een theaterzaal of de baby in Brussel die vol verwondering en angst minutenlang alleen in een leeg decor zat.

## Het geweld

Niet alleen de *TE*, maar ook alle andere voorstellingen die de Castellucci's ooit gemaakt hebben gaan zwaar gebukt onder vormen van geweld. Wanneer woorden het niet meer kunnen vertellen, namen geen vat meer hebben op de dingen, klanken enkel nog vaag verwijzen naar psychische resten, tijd en ruimte geen oriëntatie meer bieden om identiteit op te bouwen, dan dagen er vooral slachtoffers op. Ze dragen armbanden met grote cijfers erop, zoals Christus die op de bovenarm het cijfer 05 draagt (*P.#06*) of ze worden *Ster1*,

*Ster 2* en *Ster 3* genoemd (*Purgatorio*). Soms gaan ze schuil onder kapmantels en bivakmutsen, zelfs in de toneelschool voor kinderen die Claudia Castellucci oprichtte in 1981 en die dan ook niet toevallig de ‘Scuola Teatrica della Discesa’ (Drama School van de Afdaling) genoemd werd (Tackels, 2005: 93-106). Onpersoonlijke en onbekende machinerieën hebben het initiatief overgenomen en boezemen schrik in: een pijlmachine schiet pijnlijk accuraat zijn pijlen af over de gehele breedte van de scène, een mechanische boom verkracht de apostel Paulus (*L.#09*), vlaggen beginnen plots heftig autonoom te zwaaien, auto’s vallen uit de lucht of verplaatsen zich zomaar (*P.#06*). Soms worden kinderen verplicht naar het Onvatbare te kijken gebonden aan een leiband en het geweld van de bok te ondergaan (*B.#05*). In het ergste geval wordt de zoon, als favoriet slachtoffer, ontvoerd en vermoord (*C.#11*). Iconoclastisch theater werpt uiteraard alle traditionele beelden omver (zo ook in één van hun grote inspiratiebronnen, het werk van Peter Witkin), maar verbazingwekkend is de brute en ongetemde kracht die hiermee gepaard gaat. Zo gebruikte het gezelschap de tekst van Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit* (1932) slechts als klankpartituur om het geweld uit de oorspronkelijke tekst scherper aanwezig te kunnen stellen (*Voyage au bout de la nuit* 1999).

Toch wordt dit perspectief nooit narratief getoond, nooit treedt het op als deel van een verhaal dat we kunnen volgen en begrijpen. Geweld is vooral performatief aanwezig, het wordt in het bijzonder getoond in de manier waarop het tot stand komt, als mechanisme dus (bv. toonbaar gefilmd met een oude camera). In de Parijse en Brusselse aflevering van *TE* slaan politieagenten met hun wapenstok slachtoffers tot bloedens toe, het gedreun van de matrakken weergalmt snoeihard en komt over als ondragelijk. Toeschouwers verlaten dus de zaal uit onvermogen om dit te vatten. Dit onbegrepen en onverklaarbaar geweld tast het zenuwstelsel aan, als een vuur dat alles op zijn weg vernietigt en dringt heel diep door in de psychische afweerlaag van de toeschouwer. De verkrachting van de zoon door de vader is duidelijk hoorbaar aanwezig (*Purgatorio*: “Non, Papa, non”), de moord op de moeder door de zoon (*Oresteia*) wordt half zichtbaar achter een toneelscherm getoond.

Wat de slachtoffers wordt aangedaan wordt tevens op een heel specifieke manier weergegeven, waardoor ze geen heroïsche, maar een traumatische rol op zich nemen. De specifieke nood om te lijden en zich op te offeren blijft meestal volledig onduidelijk, hen wordt nooit iets gevraagd, het offer blijft anoniem. Bij wat hen nu eenmaal overkomt leggen de slachtoffers zich neer, het offer wordt van hen verlangd en het dient uitgevoerd te worden. Geen tragisch lichaam dus, want hier kon steeds het dode lichaam van een heros

getoond worden die zich inspande iets te doen voor zijn polis. Een lichaam zonder naam, afkomst of gezicht ondergaat vormen van ritueel geweld, niet langer als subject met een eigen identiteit, eerder één van de wezenloze konijnen die de eerste rijen van de schouwburg bezet hielden in de Berlijnse aflevering van *TE*. Daarom verwijst dit onbegrepen geweld ook vaak naar een oerscène en scheppingsverhaal, waarop vormen van een geweld stichtende cultuur zich kwamen enten en waarbij een eerste Figuur wel met primair en ongemotiveerd geweld moest geconfronteerd worden (openingscène van *C.#01*). In de mythische context van een Genesisverhaal wordt een verkrachting opgevoerd die zich lichamelijk vertaalt in een reeks spasmen die overgaan in het uitblazen van de eerste vitale adem, precies alsof de Aarde in een eerste grote inspanning een primair monster baart dat de veelkoppige libido in ons installeerde (*C.#01*: naakte vrouw met gespreide benen, bivakmuts op het hoofd).

Buiten de vertelling geplaatst en performatief opgevoerd, heeft dit onbegrepen geweld echter wel de blik van een publiek nodig. In de hoogste verwarring kan je als toeschouwer slechts toe-kijken, zonder te begrijpen, als een voyeur, een obscene blik in je ogen, wetende dat het geweld niet echt is, dat het wel expliciet als dusdanig getoond wordt en dat wijzelf buiten schot blijven. Eigenlijk willen we wel en niet kijken, voelen we dat ons verlangen om toch te kijken pervers is en zien we onszelf dus letterlijk kijken, in een verboden verbinding opgaan, waardoor we verplicht worden om over onszelf na te denken. Wie zijn wij die in een dergelijke ‘unheimliche’ positie worden gedrongen, er esthetisch en scopisch genot uit halen, maar weten dat we hierbij een grens overschrijden?

Kristof van Baarle gebruikte het begrip ‘getuigenschap’ als filosofisch model om deze relatie tussen kunstenaar, kunstwerk en toeschouwer te situeren. Hij vertaalde Agambens getuigentheorie naar het theater toe om de fysieke realiteit van de performance uit te spelen tegenover de mentale realiteit van de toeschouwer. Of anders gezegd, hij vroeg zich af in welke mate het publiek wordt opgeroepen in de rol van getuige bij een confrontatie met het onbegrijpelijke (2014).

Maar blijkbaar heeft Castellucci hierbij vooral nood aan een publiek dat weet dat het opgeroepen wordt tot kijken, maar er tevens bewust van moet blijven dat het enkel de suggestie van traumatiserend geweld te zien krijgt, niet het echte fysieke geweld. De Parijse en Brusselse episode van de *TE* toonde expliciet nagebootst geweld, maar had blijkbaar ook de zekerheid nodig dat iemand dit zag, toekeek, hier getuige van was. Dus wordt de omweg gemaakt via een verhaal, via het eindeloos lange proces van vertellen en blij-

ven vertellen, dat sinds Freud als middel wordt erkend om jezelf therapeutisch te bevrijden. In de spiegelende werking tussen acteur en toeschouwer staat dus het belangrijke proces van zien en gezien worden, van tonen van het on-toonbare, van uitspreken van het verloren gegane woord en van hetgeen geen naam meer mocht hebben. Rechtstreeks tonen kan niet, vandaar het constante verbod op het kijken. De mythische helden die hierbij aanroepen worden zijn Narcissus en Perseus, want zij hebben ervaren dat de rechtstreekse blik leidt tot de dood. Het gevaar van de frontale blik dient dus omgeleid te worden in een uitnodiging tot de laterale blik. Verstening van de mens kan slechts tegengewerkt worden door een zich veelvoudig spiegelen, door reflectie en creatie, zeg maar via de spiegelfunctie van fictie en metaforisch omgaan met de werkelijkheid, want enkel dit maakt de val in de existentiële afgrond draaglijker. De (museale) blik op de schilderij van de haas (*Feldhase* van Dürer, 1502) in *Mozes, Go Down* (Scène 1) gaat de val in de diepe afgrond vooraf en roept op tot reflectie over de gruwel die volgen zal (abortus, ondervraging van de moeder in een politiecel, afdaling in de persoonlijke voorgeschiedenis). Ook Giotto's *De opwekking van Lazarus* (centrale scène in *Menselijk gebruik van menselijke wezens*, 2015) verbeeldt plastisch de noodzakelijke laterale omweg. Acteurs spelen de relatie Jezus/Lazarus na, Jezus met opgeheven hand, de dode uitnodigend om het dodenrijk te verlaten, de in lijkwade gehulde Lazarus dit evenwel fel afwerend, want liever verblijvend in de Limbo, een situatie die fel lijkt op Castellucci's interpretatie van Eurydice's blijvende opgeslotenheid in haar lichaam, Tweemaal een mythische projectie van de eigen onmacht om zich te bevrijden van het getraumatiseerd, en dus dode, lichaam?

Het teruggrijpen naar de Atheense tragedie heeft in het gehele *Tragedia Endogonia* project eenzelfde duidelijke functie. Omdat de mens niet het zichzelf reproducerende en passieloze wezen is, zoals de ééncelligen, dient hij geschiedenissen uit te vinden waarin hij het lijk van de in opstand en tot reflectie geraakte held van de polis toont. Enkel door vaders en zonen uit te vinden op toneel en zich te spiegelen aan hun pogingen om aan autoscopie te ontsnappen vindt de mens een elementaire vorm van zingeving en oriëntatie uit, net zoals de vijfde eeuwse Atheense tragedie dit deed als spiegel van een zich ontwikkelende democratie. Verleidend hierbij is Castellucci's drang om de spiegel esthetisch te mooi te maken, om het trauma te verdoezelen en op te smukken onder taferelen van zulke eminente schoonheid (het 'fascinans') dat deze explosie van esthetiek (bv. *Genesi. From the Museum of Sleep*, 1998; *Il Combattimento dai Madrigali guerrieri et amorosi*, 2000) het gevaar inhoudt om alle ethische verantwoordelijkheid en therapeutisch-filosofische reflectie

te verlammen en op te gaan in wat Johan Thielemans een “esthetische schizofrenie” noemde (2011: 147). Vormen van dergelijke superieure schoonheid verhinderen dan wel de toeschouwer zich “te pletter te storten tegenover zijn tekort, zijn onoplosbaar verlangen” (Vuylsteke-Vanfleteren 2010: 217), maar een dergelijke opsluiting in zichzelf signaleert uiteraard ernstige psychische problemen.

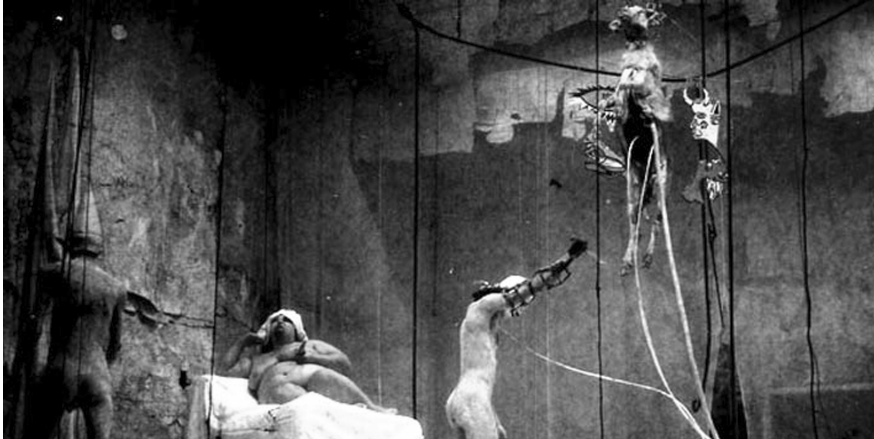
## De mythe

Uit hetgeen voorafgaat blijkt duidelijk dat Castellucci’s houding tegenover de mythe dubbel is. De mythe trekt hem aan, maar houdt hem ook in een wurg-greep gevangen. Vanaf de beginjaren 1980 tot op heden valt er in elk geval een heel bijzondere voorkeur te bespeuren voor mythische onderwerpen. Geen enkele regisseur behandelde zo nadrukkelijk en herhaaldelijk mythische onderwerpen uit de westerse traditie: *La discesa di Inanna* 1989; *Gilgamesh* 1990; *Iside e Osiride* 1990; *Ahura Mazda* 1991; *Lucifero* 1993; *Le Fatiche di Ercole* 1994; *Oresteia* 1995; *Ophelia* 1997; *TE* 2002-4; *La Divina Comoedia* 2008; *Parsifal* 2011; *Hyperion* 2013; *Orphée et Eurydice* 2014; *Ödipus* 2015. Soms worden de mythische goden versmald tot de God van het Christendom en deze blijkt dan dood te zijn, afwezig, niet meer werkend (*Genesi* 1998) of minstens onkenbaar (*Mozes en Aron* 2015). Maar ook oudere en jongere mythische helden functioneren niet meer. Van het jongere – meer historische – type zijn De Gaulle in *P.#06* en Mussolini in *R.#07*, van het oudere Griekse type is Orestes een typische held, niet wetend hoe hij nog juist kan handelen. Zijn vriend Pylades dient hem een mechanische arm aan te reiken waarmee de held de moord op zijn moeder verondersteld wordt te plegen (*Oresteia*; afbeelding 2). Maar ook Marcus Antonius met zijn doorboorde keel en zijn onmacht te spreken hoort hierbij, alsook de dwaling van de ‘reine dwaas’ Parsifal, de opsluiting van Eurydice in haar eigen lichaam, de twijfel die geprojecteerd wordt op het gezicht van Christus (“You are (not) my spherd” in: *On the Concept of the Face*, of de desillusie van de dominee uit Hawthorne’s novelle (2016). Vaak flitsen mythische figuren heen en weer, over en voorbij historische figuren, een verteltechniek die meestal tot doel heeft de reële vader via de technieken van verdichting, verschuiving of versmelting te verbergen achter een of andere symbolische vader.

De onmacht om (de bron van) geweld precies te duiden is vaak onlosmakelijk verbonden met beelden over de oorsprong van de wereld en de geboorte van de mens (de strijd tussen Caïn en Abel, het offer van Abraham, de alliantie via de regenboog). Heel vaak is het in “les histoires d’origines”



*Afbeelding 2: Een liggende Clytaemnestra, Orestes met mechanische arm, de bok die de dode Agamemnon leven wil inblazen. Uit Oresteia (Una Commedia Organica?). Copyright: Luca Del Pia 1995*



dat “les grandes figures mythiques” optreden, zij die “le patrimoine de la civilisation humaine” uitmaken, zegt Tackels. En hij specificceert:

Tout se passe comme si le théâtre avait besoin de remettre en jeu ces grands moments fondateurs. Les textes deviennent mythiques quand ils fondent quelque chose et appellent le théâtre pour reprendre ses moments mythiques et se réappropriier leur fondement. (Tackels 2005: 41; 59; 60)

Persoonlijk beleefd geweld wordt geprojecteerd tegen de achtergrond van origineel geweld uit de kosmogonie, eigen fysieke pijn verwijst naar de eerste primaire scheur der dingen. Telkenmale echter wordt de mythe hierbij gebruikt om de onbegrijpelijkheid van het geweld in een bepaalde vorm te gieten, als een instrument dat ergens een houvast zou kunnen bieden aan de chaos, nooit als een relict dat noodzakelijk en enkel thuishoort in primitieve tijden.

Toonde Blumenberg niet aan dat de mens gedoemd is om in het mythisch denken steeds maar opnieuw symbolische vormen te ontwikkelen en deze te herschikken, telkens een crisis op collectief vlak dreigt ons basale gevoel van zinvolheid te verstoren, een ervaring die wij ook nu dus in de meest recente tijden doormaken? De mens blijft immers mythische beelden steeds nodig hebben om een existentiële angst te onderdrukken, vandaar de titel van zijn fundamenteel werk *Arbeit am Mythos* (1979). Door verhalen te vertellen die

de wereld van haar vreemdheid en onsamenhangendheid ontdoen, al was het maar door even een suggestie te doen van samenhang en zinvolheid, voelt de mens aan dat de wereld niet langer als eminent dreigend ervaren hoeft te worden. Het theater van Castellucci situeert zich thematisch volledig in deze westerse mythische manier van vertellen, maar stelt door de eigen traumatische ervaring van de werkelijkheid het mogelijke zelfbegrip ervan constant uit.

Wat zijn mythen inhoudelijk steeds maar weer tonen is een problematische en gewelddadige vader/zoon-dochter relatie. Decennia lang wordt dit traumatische onbegrip opgevoerd, ingekleed in de meest diverse nachtmerries, lees mythische vermommingen. Vader/kind verhalen blijven gebaseerd op vormen van verraad, impliceren mislukte overgangsrituelen en verwijzen alle naar de buitengewone tragedie die de intrede in de volwassenheid oproept. Liefde is een totaal onbekend begrip, de vrouw als moeder en geliefde volledig onbestaande, de absolute reinheid van de vrouw een wensdroom die onleefbaar blijkt. Het vaak opengesperde geslacht van de vrouw boezemt hem schrik en afkeer in (*C/#0*), ook in zijn recente bewerking van *Parsifal* (2011) komt Castellucci hier uitgebreid op terug:

Ik zag een witte kamer, rein, en een onheilspellende tovenaardie die de muziek van de gevoelens stuurde: ik zag de verschrikkelijke namen van gif en venijn die mensen ombrengen. Ik zag vastgebonden vrouwen die opgehangen waren in de lucht, als objecten bestemd voor een zuivere spirituele contemplatie. Ik zag het vrouwelijk geslacht van de moeder schitteren als het ijzige en onweeglijke centrum van het drama. (DVD tekstboekje 2013)

Zuiverheid en dienstbaarheid gaan hand in hand (zie Kundry in *Parsifal* die in het derde bedrijf vooral de twee woorden “Dienen. Dienen” hoeft te zingen), maar overal waar reinheid aan bod komt lijkt ze onleefbaar. Zelfs de meest absolute en collectieve vorm van zuivering, het collectief doopsel uit *FOLK* (2012), wordt ruw verstoord grote zwarte vogels /menselijke schaduwen die zich te pletter storten tegen dakvensters. Ook de loutering door het water in de Parijse aflevering van *TE* maakte enkel de uiterlijke indruk “d’un rituel de purification”, waardoor er steeds “une froideur liturgique, protocolaire” bleef heersen (Astrié e.a. 2004 (5):1).

Geweld en verraad liggen blijkbaar diep ingebed in de duistere figuur van de vader, zowel in de persoonlijke als in de symbolische Vader, of – freudiaans gezegd – in de almacht van de (oer)hordevader, of – lacaniaans vertaald – in de Wet van de Vader en de mannelijke Logos.

Liefde en afkeer voor deze dubbele vaderfiguur worden afgebeeld naar de joods/katholieke Vadergod, zoals in *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (2010), een voorstelling die door fundamentalistische christenen ervaren werd als een aanval op hun goddelijk vaderbeeld. Maar in het theater van Castellucci dient een veralgemeend atheïsme (God is dood, doof en afwezig) vooral als aanloop tot en vermomming van een traumatisch menselijk onvermogen. God is dood, omdat Vader/vader (psychisch) dood is (moet zijn).

En toch is daar vaak opnieuw ook de hulpkreet om liefde en de vergiffenis die aan vader en moeder geschonken worden. In *Oresteia* dat twintig jaar na de eerste opvoering in identieke beelden hernomen wordt, reanimeert de zoon de vader (Orestes blaast de dode Agamemnon letterlijk nieuw leven in) en doodt de zoon wel degelijk zijn moeder, Clytaemnestra, maar de zoon/regisseur laat deze moeder daarna opnieuw verrijzen, het mes hoog opgeheven in de hand. Na de expliciete verkrachting van zoon door vader (travestie van het offer van Isaak door Abraham in *Purgatorio*, herhaling van de hetzelfde offer uit *P#06*, tweemaal een allusie op de tempelberg Moria) volgt een zeer pakkende scène waarin de zoon de vader vergiffenis schenkt en het Paradijsverhaal achterste voren beleefd wordt, met de vader in de rol van een onmondige zoon. Telkenmale wordt de verstoring van de harmonie geïllustreerd door een weigering muziek op te voeren. In *P#06* stapt het orkest op van zodra de zoon binnenbreekt in het huis van de vader (Christus als willoos slachtoffer, onmacht van de moeder als zogende Pietà), in *Purgatorio* (en *Paradiso*, Italiaanse versie) wordt een piano in brand gestoken. De Oedipale wraak op de vader staat centraal in *Purgatorio* (de massa straft zichzelf door elkaars keel op rituele wijze over te snijden), maar de scène eindigt met de zoon die de keel van de vader doorsnijdt. En toch blijft het hoogtepunt uit dezelfde voorstelling de ijzingwekkende en langdurige aanroeping van de (goddelijke/sterfelijke) vader door de (goddelijke/sterfelijke) zoon: “Où es-tu?”.

Traumatisch is het wanneer de tijd stagneert, wanneer telkens weer dezelfde impasse getoond wordt, dezelfde kwetsuur, decennialang. Mythisch echter is het wanneer de Tijd telkens opnieuw aanroepen wordt, wanneer bekende patronen van gruwel en geweld heropgevoerd worden in een nieuwe samenhang van leven en dood, geweld en genade. Deze voortdurend wisselende posities houden de vertelling gaande en pogen de wereld even toch zinvol te maken. De cyclische herinstallatie van Tijd en Ruimte introduceert tegelijk ook een relativerende kosmische blik, want ze toont vanuit een hoger standpunt hoe de wereld nu eenmaal in elkaar steekt. Gewoon weten dat de goden van op de Olympus het menselijke leed aanschouwen, dat de profeten Mozes en Elias samen met jou van op de berg Tabor toekijken (*The Minister's*

*Black Veil*, 2016, *De Zwarte Sluier*), of beseffen dat veertig eeuwen geschiedenis van op de hoogten van de piramiden neerkijken, ook naar jou. Wanneer Claudia Castellucci toeschouwers in een kerk haar eigen woorden liturgisch laat herhalen (Willem Dafoe in *The Minister's Black Veil*, 2016), suggereert deze rituele participatie dat ze niet langer alleen is. Het publiek is haar aanwezige getuige, het kan het onbegrepen geweld aanvoelen, haar zoektocht in een groter perspectief plaatsen.

En zie, misschien na al die jaren van opsluiting in jezelf, is er toch nog hoop op verandering. In zijn laatste producties dringen mythe en rite sterker dan ooit naar voor en suggereren een begin van bevrijding.

In één van zijn recente bewerkingen van het Empedokles-thema (*Empedokles* naar Hölderlin, 2014) verlaten naakte, herboren vrouwen de scène en vragen de toeschouwer: “Verlaat mij niet, ik smeeek je”. Het is dezelfde oproep naar participatie als die van de gemaskerde priester. Eerst sneden ze zich de (oude) tong af, reinigden zich en spraken dan op nog houderige manier de melodieuze tekst van Hölderlin uit. Hun wedergeboorte toonden ze door zich in groep dooreen te strengelen en er dan, één na één, naakt uit tevoorschijn te komen. De oude heros, Empedokles, stort zich wel in de Etna, maar een hoger en zuiverder perspectief heeft zich (eindelijk?) aangekondigd.

Is het ondenkbaar dat de stereotiepe heropvoeringen van hetzelfde basisprobleem door de jaren heen er nu voor gezorgd heeft dat mythisch inzicht traumatische verstening begint te verdringen? De herhaling van het gestelde probleem – het verraad van vader/Vader – maakt misschien nu duidelijk dat, after all, de mens slechts, zoals Blumenberg stelde, een “Mängelwesen” is die ertoe geroepen is om zich een leefbare en werkzame verhouding tot de wereld te creëren. Komt Castellucci tot het besef dat

zonder een overkoepelend verhaal [...] een mensenleven hoe dan ook niet meer dan een toevallige botsing van blinde, onverschillige krachten (is), een reeks sensaties die doelloos verschijnen en verdwijnen [...]. (en dat) precies in die symbolisatie van iets dat eeuwig onbestemd blijft, [...] de mythische functie van de ceremonie besloten:(ligt), de representatie van het ongrondbare geheel van de wereld, het bestaan, en uiteindelijk: het vraagstuk dat de mens, in zijn onbepaaldheid, voor zichzelf is. (Sels 2010: 132; 180)

Door decennia lang verhalen te vertellen over de tragedie van de volwassenwording heeft de regisseur in elk geval een hele resem perspectieven aangeboord van waaruit dit levensgrote probleem kan benaderd worden. Elke op-

voering is aldus een vraag over hemzelf en over de mens als zingevend wezen, over ons vermogen en onvermogen om betekenis te scheppen in een wereld die er zichtbaar geen heeft en niet gebaat is met openbaringen, kerkboeken en kansels. Misschien ontdekte hij gaandeweg dat Vader/vader hoe dan ook de bron van duisternis is en blijft, maar dat hij, nadenkend over zijn eigen denken, niets anders kan en moet doen dan hierover blijven vertellen en desbetreffende rituelen bedenken, omdat de eindigheid en onafgewerktheid van het project Mens hem geen andere existentiële positie toelaat?

## Bibliografie

- Astrié, C. 2002. "P.#06: Year Zero", in Astrié e.a., *Idioma Clima Crono* 6: 2-3.
- Astrié, C., J. Kelleher & N. Ridout 2002-2004. *Tragedia Endogonia. Idioma Clima Crono. Quaderni dell' Itinerario* (1-11). Cesena: Cultura.
- Blumenberg, H. 1985 (1979). *Work on Myth*. Cambridge: MIT.
- Castellucci, R. 2001. "Amleto: là dove la A risuona coma alfa privativa", in *Epopoea della Polvere. Il Teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999, Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi*. Milano: Ubulibri, 42-55.
- Castellucci, R. 2002. "Haruspicy; Letter about the Goat that once gave its name to Tragedy; C.#01", in Astrié e.a., *Idioma Clima Crono* 1.3-10.
- Castellucci, R. 2003. *Epitaph*. Milano: Ubulibri.
- Castellucci, Cl. & R., Ch. Guidi, J. Kellerger & N. Ridout 2007. *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*. New York: Routledge.
- Coppens, J. 2016. "(Re)Animating The Image. Staging Media in Romeo Castellucci's M.#10 Marseille", in *Documenta* 34: 10-27.
- Crombez, Th. 2008. *Het antitheater van Antonin Artaud, een onderzoek naar de veralgemeende artistieke transgressie toegepast op het werk van Romeo Castellucci en de Societas Raffaello Sanzio*. Gent: Academia Press.
- Crombez, Th. & W. Hillaert 2003. "Theater van de verwondering. De Tragedia Endogonia van de Societas Raffaello Sanzio", in *Etcetera XXI* 88: 42-45.
- Decreus, F. 2009. *Ritueel theater of de droom over onze verloren oorsprong*. Gent: Academia Press.
- Decreus, F. 2010. "Does a Deleuzean Philosophy of Radical Physicality lead to the 'Death of Tragedy'? Some Thoughts on the Dismissal of the Climactic Orientation of Greek Tragedy", in E. Hall & S. Harrop (eds), *Theorising Performance. Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*. London: Duckworth, 123-136.
- Kelleger, J. 2002. "An Organism on the Run", in Astrié e.a., *Idioma Clima Crono* 1: 10-11.
- Kinet M. 2016a. "Het trauma als zwart gat", in Kinet 2016b, 71-94.
- Kinet, M. (ed.) 2016b. *Trauma binnenstebuiten. Verbanden bij psychische wonden*. Antwerpen/Apeldoorn: Garant.

- Leder, D. 1990. *The Absent Body*. Chicago – London: The University of Chicago Press.
- Leysen, F. 2003. “Dans ma tête, tout est confus. Donc, tout va bien”, in Castellucci 2003, 26-27.
- di Mercurio, F. 2013. “Le scandale des violences esthétiques de Romeo Castellucci”, in *Les chantiers de la création* (<http://lcc.revues.org/500>).
- Novati, G. C. 2006. *Tragedia Endogonia. The Embodiment of the Tragedy: The Power of Essences*. Dublin: Dissertation Trinity College.
- Papalexiou, E. 2009. *Romeo Castellucci, Societas Raffaello Sanzio: When the Words Turn into Matter* (in Greek). Athens: Plethron.
- Papalexiou E. 2015. “The Dramaturgies of the Gaze: Strategies of Vision and Optical Revelations in the Theatre of Romeo Castellucci and the Societas Raffaello Sanzio”, in G. Rodosthenous (ed.), *Theatre as Voyeurism. The Pleasures of Watching*. London: Palgrave-Macmillan, 50-68.
- Sels, N. 2010. *Een op handen zijnde onthulling. Blumenberg, Lacan en de constructie van betekenis van de mythe*. Gent: Dissertatie Universiteit Gent.
- Tackels, B. 2005. *Les Castellucci. Ecrivains de plateau*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.
- Thielemans, J. 2011. “Het geval Parsifal. Castellucci in de Munt (met twee extra’s)”, in *Documenta* 29: 117-131.
- Thielemans, J. 2012. “Castellucci’s On the Concept of the Face, regarding the Son of God”, in *Documenta* 30: 50-57.
- Thielemans, J. 2014. “Castellucci meets Hölderlin”, in *Documenta* 32: 114-121.
- Tsatsoulis, D. 2011. *Conversing images. Photography and Surrealist Aesthetics on the Stage Writing of Societas Raffaello Sanzio*. Athens: Papazissis Publishers.
- van Baarle, K. 2014. *Language: Impossible. Giorgio Agamben en het theater van Romeo Castellucci*. Marburg: Tectum Verlag.
- van Baarle, K. 2016. “Het theater als kerk, de voorstelling als mis?”, in *Etcetera* 145: 40-43.
- Van den Dries, L. 2014. *Het geopende lichaam. Verzamelde opstellen over Jan Fabre*. Antwerpen: De Bezige Bij.
- Vuylsteke-Vanfleiteren, K. 2010. “Hamlet en de helden uit Castellucci’s *Tragedia Endogonia*. Het waanzinnige postdramatische spel met de identificatie”, in E. Jonckheere, C. Stalpaert & K. Vuylsteke Vanfleteren (eds), *Het spel voorbij de waanzin. Een theatrale praktijk*. Gent: Academia Press, 197-218.