

<titel>

Het theater als kerk, de voorstelling als mis?

<ondertitel>

Romeo Castellucci's gebruik van religie in het theater

<auteur>

Door Kristof van Baarle

<intro>

De tijd waarin kunst zich afkeerde van de kerk en alles wat religieus is, lijkt voorbij. De deconstructie van rituelen maakt stilaan plaats voor een nieuwe zoektocht naar vormen, handelingen, momenten die ons – weliswaar zonder geboden en hiernamaals – een plaats geven in de wereld. Theater als plek van gemeenschap, met zijn oorsprong in Griekse festivals die de polis moesten verenigen en confronteren met diepe vragen, lijkt de aangewezen ruimte om hierover na te denken. Iemand die dit de voorbije jaren zeker deed is Romeo Castellucci. Hoe gebruikt hij religieuze elementen in zijn werk? En vinden we dat misschien wel zo aangenaam om redenen die aan het esthetische voorbij gaan?

<tekst>

Een theaterzaal betreden voor aanvang van een voorstelling van Romeo Castellucci voelt een beetje aan als in staat van genade verkeren. De religieuze stemming van deze verwoording resoneert met de mystieke sfeer die in sommige locatieprojecten gecreëerd wordt. Zo betreft het publiek bij *FOLK* (2012) de Gebläsehalle van de voormalige staalfabriek in Duisburg. Centraal in deze prachtige ruimte staat een groot opblaasbaar zwembad. De toeschouwers kunnen vrij bewegen rondom dit bad, waarin zonder onderbreking iemand ondergedompeld wordt. Na elk dooprutueel voert de gedoopte dezelfde handeling uit bij de volgende die het water in komt, waarna hij of zij het water verlaat en de cyclus verder zet. De honderd figuranten die Castellucci hiervoor verzamelde, staan en bewegen tussen de toeschouwers in. Ze zijn niet te onderscheiden en wanneer ze loskomen uit het publiek om in het water te treden, is dat telkens een verrassing. Toch voelt het aan alsof we deel uitmaken van dezelfde gemeenschap en het op elk moment aan ons kan zijn om het warme water in te gaan. Of is dit een reflectie van ons eigen verlangen om ergens bij te horen? Het doopsel betekent immers de intrede in een gemeenschap, het is een *rite de passage* die de ingewijde fundamenteel en onomkeerbaar wijzigt. De intelligente belichting en de warmte en stoom die in de ruimte hangen maken de mystieke sfeer compleet.

In het oeuvre van Castellucci zijn religieuze elementen vaak letterlijk aanwezig. Van het uitvergroete gezicht van Jezus in *On the concept of the face, regarding the son of God* (2011) over de nonnen en donkere ruimtes van een klooster in *Ödipus der Tyrann* (2015) tot een bewerking van het Lazarus-verhaal in *Uso Umano di Essere Umani* (2014): de christelijke traditie duikt in verschillende vormen op in het werk van de Italiaanse iconoclast. Dat iconoclasme wordt hem overigens niet altijd in dank afgenomen door de religieuze groeperingen zelf. *On the concept of the face* leidde in Parijs en Antwerpen tot protest- en sabotageacties van fundamentalistische christelijke organisaties vanwege de vermoedelijk christofobe inhoud. Het tegendeel lijkt dichterbij de waarheid te liggen, want Castellucci's portret van een vader-zoonverhouding in het aanschijn van Antonello Da Messina's *Salvator Mundi* toont opoffering en compassie – en vooral het gebrek daaraan in onze samenleving – in een theaterervaring die als 'religieus' omschreven zou kunnen worden. Hoe werkt deze

beleving? En wat is de verhouding tot de christelijke wortels waaruit Castellucci inspiratie put?

Religie als vorm

Twee recente voorstellingen, *Go Down Moses* (2014) en *Ödipus der Tyrann*, maken expliciet gebruik van religieuze elementen. Dit gebruik varieert van een letterlijke overname van uiterlijkheden tot een meer conceptuele verwerking van thema's als mysterie, exodus of de geslotenheid van een kloostergemeenschap. Je zou kunnen zeggen dat Castellucci religie loskoppelt van de leer en regels, van het geloven zelf, en inzet als vorm. De religieuze elementen worden gebruikt als esthetische ingrediënten. De openingsscène van *Ödipus* staat los van het eigenlijke verhaal. Door middel van beweegbare panelen worden de donkere, besloten ruimtes van een Karmelietenklooster gecreëerd. De nonnen zelf, gekleed in lange zwarte gewaden en de typerende witte kap, bidden, eten, zingen en rouwen. We zien het dagelijkse leven volgens de leer en het ritueel van de zalving en de begrafenis. Dit alles vindt plaats achter een gaas in schemerlicht, wat de blik vertroebelt. Het ruisen van de rokken en het schuifelen van de nonnen wordt versterkt, waardoor ook het mysterie van de gemeenschap en haar handelingen wordt vergroot. Het is een esthetisering van de christelijke levenswijze – zonder daarom iets te willen zeggen over het christendom of haar waarden. Het gaat om de geste van de afwijzing van het profane, dagelijkse leven en het tonen van dit negatief als een opake zone die aan de representatie ontsnapt.

Sinds *The Minister's Black Veil* loopt afwijzing, het negatief in relatie tot een *communitas*, als een rode draad doorheen de Castellucci-voorstellingen. *The Minister's Black Veil* is gebaseerd op een kortverhaal van Nathaniel Hawthorne uit 1836 en vertelt het verhaal van dominee Hooper, die op een dag beslist om in zijn kleine gemeenschap zonder enige verklaring een zwarte sluier voor zijn ogen te dragen, waardoor zijn omgeving zich van hem afkeert en stuk loopt op deze mysterieuze geste. Een andere gesloten gemeenschap zien we in *The four seasons restaurant* en *Giudizio, Possibilità, Essere*, waarin Amish meisjes Hölderlins *Empedokles* reciteren, over de filosoof-profeet die in een vulkaan sprong om zijn eigen goddelijkheid te bewijzen. Het mysterie, dat in de rooms-katholieke godsdienst steeds weer teruggaat op de goddelijkheid van Jezus en diens offer, wordt hier als mal gebruikt om Oedipus, Empedokles en dominee Hooper in het theater te brengen.

Castellucci is afkomstig uit het Noord-Italiaanse Cesena, waar hij ook met zijn Societàs Raffaello Sanzio gevestigd is, en deinst er niet voor terug om de rooms-katholieke omgeving waarin hij leeft en werkt op te nemen in zijn oeuvre. De christelijke beeld- en verhaaltraditie is onderwerp van zijn kenmerkende iconoclasmie, dat leidt tot een reductie tot de essentie of een herlezing vanuit één specifiek aspect, dat wordt omgezet in een theatrale taal. Hij speelt enerzijds in op een gedeelde Europese beeld- en verhaalcultuur die mogelijks in de vergetelheid aan het raken is en anderzijds op het mysterie achter die beelden, door ze in een andere context te plaatsen en er enigmatische scènes mee te creëren. Bij de toeschouwer gaat herkenning voortdurend over in verwondering, tot op het punt waarop deze twee polen met elkaar lijken te versmelten – wat ongeveer moet lijken op een religieuze ervaring.

Religie als theatrale ervaring

Om die ervaring beter te begrijpen, is het interessant terug te kijken naar de periode van de middeleeuwen, toen religie, cultuur en politiek in West-Europa nog verenigd waren in een eenheidscultuur. De Italiaanse filosoof Giorgio Agamben, een inspiratiebron voor Castellucci, omschreef deze als volgt:

When the medieval man looked at the tympanum of the Vezelay cathedral, with its sculptures depicting all the peoples of the world in the single light of divine Pentecost ... he had the aesthetic impression not that he was observing a work of art but rather that he was measuring, more concretely for him, the borders of his world. The wonderful was not yet an autonomous sentimental tonality and the particular effect of the work of art, but an indistinct presence of the grace that, in the work, put man's activity in tune with the divine world of creation, and thus kept alive the echo of what art had been in its Greek beginnings: the wonderful and uncanny power of making being and the world appear, of producing them in the work.¹

Drie zaken springen hier in het oog: opnieuw die ervaring van *grace* (genade), als gevolg van het onthullen van de wereld en het *zijn* doorheen het werk, en de inclusie van de toeschouwer in de wereld die het werk evoceert. Het lijkt zelfs alsof de toeschouwersfunctie fundamenteel anders werkte. De toeschouwer was niet de afstandelijke, beoordelende entiteit die hij nu is; van de *gap* tussen publiek en kunstwerk in de black box van het theater was nog geen sprake. Het is deze *gap* die Castellucci steeds opnieuw tracht te overbruggen. Door te werken met een gedeelde verhaal- en beeldcultuur worden we als kijker betrokken en door het mysterie van Castellucci's theatertaal, die weigert eenduidige scènes en interpretaties toe te laten, wordt de verbeelding als persoonlijk engagement geactiveerd.

In *Go Down Moses* zien we een reeks tableaux: een groep mensen (de gemeenschap?) voert rituele handelingen uit in wat lijkt op een galerieruimte met als enige afbeelding de haas van Dürer, een vrouw bevalt of krijgt een miskraam in de badkamer van een restaurant, een agent ondervraagt een (dezelfde?) vrouw, een soort machinale buis draait rond en spint pruiken, een vrouw wordt in een MRI-scanner geschoven alsof ze naar een andere wereld vertrekt... Veel scènes resoneren met het Mozes-verhaal en het verlangen naar exodus en het beloofde land. Castellucci zinspeelt in deze voorstelling evenwel op het onmogelijke verlangen van een gemeenschap om te ontsnappen aan een vorm van gevangenschap. Misschien wel die uit het kapitalisme of, meer algemeen, uit het leven dat ons toebedeeld lijkt? Tegelijk gaat het over het diepe verdriet bij het verlies van een zoon, wanneer Mozes, die in de Bijbel in een mandje op de rivier wordt gezet, bij Castellucci opduikt in een plastic zak in een vuilbak, als miskraam of doodgeboren baby. Een derde mogelijke lezing leidt de toeschouwer naar een vraag over de representatie waarin het menselijke denken en bestaan gevangen lijken te zitten. In het verhaal van Mozes is de afbeelding van een valse god een moment van crisis en zwakte, terwijl de ware god zich eveneens in het woord ophoudt. Het religieuze probleem als esthetisch vraagstuk: is er dan een 'echte' wereld van de ideeën zoals Plato die beschreef? De voorstelling sluit af met zijn grot, met de schimmen en gevangenen die hij als beeld gebruikte om de verhouding tussen representatie en 'werkelijkheid' te beschrijven. Een groot S.O.S.-teken wordt op een transparant plastic scherm tussen het publiek en de scène geschreven. Wie wil er hier ontsnappen, en naar waar? Of is het meer conceptueel: het theater als moment van crisis dat altijd de hulp van de toeschouwer nodig heeft om volledig te worden én buiten de zaal te kunnen treden?

Ten slotte zijn er ook de zintuiglijke aspecten die de theaterruimte één maken en letterlijk de afstand tussen podium en tribune willen overbruggen. In *Inferno* (2007) vertrekt een wit doek zo breed als de zaal van op het podium het publiek in, op handen gedragen en doorgegeven tot achter aan de tribune. In *On the concept of the face, vol. 1* blazen enorme ventilatoren in het gezicht van de compleet in het donker gezette toeschouwers en in nagenoeg elke voorstelling

¹ Agamben, Giorgio: *The man without content*, Stanford University Press, Stanford (CA), 1999, p. 34

creëert Scott Gibbons een soundscape die soms overweldigt in volume en dan weer intrigeert in subtiliteit. Bij locatieprojecten zoals *FOLK* en *Uso Umano di Essere Umani* worden respectievelijk temperatuur en geur ingezet om het gevoel van plaats en absorptie in een omgeving te stimuleren. Het gaas dat als een membraan tussen de scène en de tribune hangt en een Castellucci-trademark genoemd kan worden, markeert de drempel die nagestreefd wordt: een punt waarop de twee zijden samenkomen en niet meer van elkaar te onderscheiden zijn. De drempel als overgangsruijme waarin de eenheid tussen scène en publiek zich vormt, is naast een fysieke vooral een mentale ruijme. In zijn zoektocht naar wat hij de *derde ruijme* noemt, doet Castellucci een beroep op onze verbeelding, die in de huidige spektakelcultuur al te vaak wordt gesust en bedwelmd. Dit is de ruijme waarin de toeschouwer en het kunstwerk elkaar ontmoeten, een immateriële plek in de verbeelding, die desalniettemin fysiek geïnformeerd kan zijn, zoals de ammoniakgeur in *Uso Umano* bewijst.

Een gemeenschap in crisis

Vervangt kunst religie? Dat vroegen de collega's van Rekto:Verso en Klara zich onlangs af tijdens een debat over lijden, medelijden en religie op het Klarafestival. De vraag wijst op een tendens die zowel in de maatschappij als in de esthetica van een aantal theatermakers speelt. Waar vinden we troost en een gevoel van gemeenschap? Maar ook: waarin kunnen we geloven en wat biedt ons een vorm van escapisme? Sommigen, zoals filosoof Jürgen Habermas, spreken van een 'postseculiere wende'. Habermas heeft het dan wel over hoe religieuze overtuigingen steeds meer (geo-)politieke invloed hebben ten gevolge van migratie en conflict, maar het lijkt er ook op dat de o zo seculiere en Verlichte Westerling die zich de voorbije zestig jaar vormde, weer nieuwsgierig wordt naar vormen van gemeenschap, van zingeving en spiritualiteit. Onbewust speelt misschien teleurstelling in een nihilistische, gewelddadige wereld waarin de invloed van het individu, dat andere exploot van de Verlichting, nagenoeg onbestaande blijkt te zijn. Het hyperindividualisme, dat samenging met de afbraak van onder andere de religieuze gemeenschap, leidt tot een existentieel gebrek aan zingeving en gevoel van op je plaats zijn.

Met name de generatie die opgroeide na de laatste seculariseringsgolf, die in België gepaard ging met de ontzuiling van de politiek, is niet langer vies van wat postseculiere gedachten. De opmars van yoga – inmiddels doorgebroken bij het grote publiek – en mindfulness en meditatie is een duidelijk signaal dat de afkeer van het esoterische en de *diehard*-secularisering die volgde na de jaren zestig aan kracht inboeten. Het strikte nihilisme – dat in het Westen gepaard gaat met een diep geloof in het kapitalisme – is een harde noot om te kraken en is moeilijk vol te houden. Het gaat voor velen om een impuls die voortkomt uit een afwijzing van het alledaagse (het profane) en een zoektocht naar gemeenschappelijkheid, een *communitas*, die in onze huidige wereld afwezig lijkt te zijn. Bovendien heeft migratie andere religies en godsdienstbelevingen in onze dagelijkse omgeving binnengebracht. Ook daar zal een postseculiere maatschappij antwoorden op moeten vinden – tot op de dag van vandaag gebeurt dat onvoldoende. Misschien is het geen slecht idee om die spirituele nieuwsgierigheid in te zetten voor een wederzijdse empathie.

Stilt Castellucci onze honger naar gemeenschap, verwondering en zingeving in een veilige, gedeelde ervaring? Het tegendeel lijkt waar. Hij appelleert aan onze verbeelding en ons gevoel voor enigma en toont zaken die tot in de grond van ons zijn gaan, maar in principe blijft het om een individuele relatie tot het werk gaan. In *FOLK* wordt het dooprutueel verstoord door zwarte figuren die onder luid gedreun tegen de ramen van de Gebläsehalle springen. Iemand met een schaar knipt het zwembad in twee – met het water gaat ook de gevormde gemeenschap *down the drain*. Een oude man die doet denken aan een

Alzheimerpatiënt betreedt de ruimte waar nu centraal een legpuzzel met geometrische vormen opgesteld staat. Hij slaagt er niet in de puzzelstukken in hun overeenkomstige vorm te passen. Dit einde toont de ambiguïteit aan van Castellucci's *FOLK* en van zijn visie op gemeenschap. Het is een exclusief systeem, dat barst aan alle kanten en waarvan we in onze individualistische tijd misschien vergeten zijn hoe het functioneert. Hoezeer we ook ergens toe willen behoren, hebben we nog wel de vaardigheid om dat te doen? Wat overblijft na *FOLK* zijn verwarring en melancholie naar een eenheid die misschien nooit heeft bestaan. De identiteit van gemeenschappen staat in deze geglobaliseerde wereld onder druk en zo keert Castellucci terug naar misschien de oudste aller vragen, waarop religies een antwoord trachten te geven. *Wir sind ein Volk*, staat er op het programmaboek van *FOLK*. Wij zijn *een* volk, maar wie zijn wij?

<Bio>

Kristof van Baarle werkt aan de Universiteit Gent aan een doctoraat over posthumanisme in de podiumkunsten. Daarnaast is hij dramaturg voor Kris Verdonck / A Two Dogs Company en redactielid van Etcetera.

<Streamers>

De religieuze elementen worden gebruikt als esthetische ingrediënten.

Castellucci speelt enerzijds in op een gedeelde Europese beeld- en verhaalcultuur die mogelijks in de vergetelheid aan het raken is en anderzijds op het mysterie achter die beelden.

Het lijkt erop dat de o zo seculiere en Verlichte Westerling die zich de voorbije zestig jaar vormde, weer nieuwsgierig wordt naar vormen van gemeenschap, van zingeving en spiritualiteit.