

Transgressie in de *Tragedia Endogonidia* door Societas Raffaello Sanzio

Thomas Crombez

In een hermetisch afgesloten en verblindend witte kubus, die de hele scène in beslag neemt, wordt op de marmeren vloer een plas nepbloed uitgegoten door een politieagent. Een andere politieagent kleedt zichzelf uit en gaat in de plas zitten, waar hij door zijn (ex-)collega's wordt afgeranseld, zij het met betrekkelijk ongevaarlijke, slappe wapenstokken. Telkens wanneer zo'n weinig kwetsende slag op zijn lichaam terecht komt, wordt daaraan via de geluidsinstallatie een uitermate luide klap verbonden, net een fractie te laat. Hij wordt besmeurd met het bloed dat reeds klaarlag.

Dit is geen voorval uit een nieuw soort horrortheater of Grand-Guignol. Het komt uit de *Tragedia Endogonidia*, het recente project van het Italiaanse gezelschap dat sinds de jaren '90 een veel geziene gast is op Europese festivals: de Societas Raffaello Sanzio onder leiding van Romeo Castellucci. Sinds hun oprichting in 1981 kunnen ze zich beroepen op een rijkgevulde theatrografie met succesproducties zoals *Amleto* (1991), *Buchettino* (1995) en *Genesi: From the museum of sleep* (1999) (zie Castellucci, *Epitaph* 251-253).

Is de beschreven scène werkelijk een wreedheid? In dit opstel zou ik willen doordringen tot het enigma van de *Tragedia Endogonidia* via een lectuur van de gewelddaden die erin worden geënceneerd. Ik zal die trachten te duiden als 'transgressies'. Het is mijn voornaamste bedoeling om het tragische gehalte te peilen van het geweld in deze hedendaagse tragedie.

Eerst enkele woorden over de aard van het project. De titel combineert een beladen begrip uit de westerse cultuurgeschiedenis, 'tragedie', met de biologische vakterm 'endogonidisch', wat doelt op eencellige organismen die de gonaden of geslachtsklieren van beide seksen in zich dragen. Romeo Castellucci zelf spreekt over een "oxymoron" (zie "Trois interviews" 1). De twee woorden staan op een haast onmogelijke manier bij elkaar: het onafwendbare sterven van de mens dat geëxposeerd wordt op de scène, naast de blinde onsterfelijkheid van het microscopisch kleine diertje.

In de tweede plaats slaat de titel op de manier waarop deze theatercyclus geproduceerd werd. De *Tragedia Endogonidia* is ook zelf een levend wezen, meer bepaald "un organismo in stato di fuga" of een organisme op de vlucht, zoals in de allereerste programmabrochure staat. Het verplaatste zich tussen januari 2002 en december 2004 langs tien Europese steden in zes landen. De theatercyclus omvatte uiteindelijk elf complete producties, gemaakt op zo diverse locaties als Brussel, Bergen, Marseille, Rome, Berlijn en Cesena (thuisbasis van het gezelschap). Aan de episodes werd geen aparte titel gegeven maar enkel een 'serienummer', de initialen van de stad plus het nummer in de reeks, bijvoorbeeld *P.#06* voor de zesde, Parijse productie.

Het gezelschap beklemtoont de intieme band tussen de opvoeringen en de

plaats waar ze bereid worden. Soms gebeurt dat op een expliciete manier, door elementen uit het stedelijke decor te citeren op de scène. Zo bijvoorbeeld de Franse vlaggen in Parijs, de uniformen van de Belgische rijkswacht in Brussel, of, in *L.#09*, de gele bordjes met ‘CAUTION’ die gewoonlijk worden neergepoot in Londense openbare gelegenheden waar er net werd gepoetst. Vaak blijft het onduidelijk waarom precies dit visuele detail werd uitgekozen, maar op de toeschouwers heeft het steeds een unheimlich effect. De onmiddellijk herkenbare punten duiken namelijk op in een voor de rest moeilijk te lezen opvoeringstaal. De voorstellingen bevatten vrijwel geen gesproken dialogen. Er wordt een aaneenrijging vertoond van sterk visuele, zelfs plastisch te noemen scènes, begeleid door een geluidsband met overwegend elektronische klanken en ‘concrete muziek’ (gecomponeerd door Scott Gibbons). Het gebeuren kan meestal niet worden thuisgebracht. De handeling is abstract en bovendien gedeeltelijk aan het zicht onttrokken door een gaas of door de uitgekiende belichtingspartituur. Zo’n opvoeringstaal is in de twintig jaar van haar bestaan het handelsmerk geworden van de Societas. Meestal was de aanleiding tot de productie wel nog een dramatische of literaire tekst (bijvoorbeeld de *Oresteia* van Aischylos voor *Oresteia: Une commedia organica?* [1995]; of voor *Voyage au bout de la nuit* [1999] het boek van Louis-Ferdinand Céline). Ook dit discursieve kader wordt in de *Tragedia Endogonia* weggeschraapt. De enige oriëntatie voor de kijker zijn een aantal enigmatische uitlatingen over de antieke tragedie in de eerste programmabrochure.

1. De transgressies van de Societas Raffaello Sanzio

De bovenstaande schets geeft wellicht een cryptische indruk. Een aantal concrete voorbeeldscènes zullen het aanschouwelijker maken. Een woord vooraf over de terminologie. Om op een formele manier te kunnen kijken naar de Societasproducties, spreek ik niet over ‘gewelddaden’ of ‘wreedheden’ maar *transgressies*. Daarmee worden overtredingen bedoeld in de breedste zin van het woord: de schending van een bepaalde wet of zede die wordt uitgebeeld (bijvoorbeeld de mishandeling van de politieagent), maar ook de schending van de theaterwetten zelf, zoals wanneer er vervreemdingseffecten worden ingezet die de verwachtingen van het publiek weigeren in te lossen (bijvoorbeeld de slappe knuppels die een onjuist luide klap toebrengen). Op een abstract niveau kan men dus spreken over ‘theatrale transgressie’ in twee gevallen: wanneer er gespeeld wordt dat een werkelijk bestaande wet wordt overtreden (inhoudelijke of dramatische transgressie), en wanneer de wetten van de toneeluitbeelding zelf worden overtreden (vormelijke of scenische transgressie). Bij de eerste categorie wordt dikwijls gesproken over extreem ‘gewelddadig’ theater, zoals in het geval van Seneca’s tragedies of van verscheidene soorten vroegmodern drama (de Elizabethaanse wraaktragedie, de Franse *tragédie sanglante*). Bij de tweede categorie denkt men onmiddellijk aan de avant-garde, in de ruimste zin van het woord, die de transgressie van de kunstconventies hoog in het vaandel droeg (zie Graver).

Mijn centrale vragen zijn: welke transgressies worden voltrokken in de *Tragedia Endogonia*? Wat betekenen Castellucci’s overtredingen? Heeft hij een programma of intentie die avant-gardistisch kan worden genoemd?

De elf episodes van de *Tragedia Endogonia* staan bol van de dramatische

transgressies. Ik beschreef reeds de vreemde afranseling van de politieagent in Brussel. In de zesde, Parijse episode wordt het offer van Isaak door Abraham nagespeeld door drie bijna naakte mannen (één ervan draagt nadrukkelijk een masker met een baard). De scène doet meer aan slapstick denken dan aan het oudtestamentische verhaal. Isaak wordt op een wasmachine gelegd voor het offer en heeft weinig bijbelse allures met z'n zwarte broekje en dito snor. Hij gaat trouwens hoewel er vanuit de coulissen een (goddelijk?) teken lijkt te komen, toch onder het mes van Abraham.

De zevende, Romeinse episode voert de actrice Francesca Proia ten tonele in een abstracte maar vernederende scène. Naakt, met hoge hakken aan stapt ze rond in een verblindend witte ruimte. Het publiek ziet niet precies wat er gebeurt gezien het podium afgesloten wordt door een reusachtige plexiglas wand die niet perfect doorzichtig is. Ze voert een onleesbare 'pantomime' uit. Met de rug naar het publiek trekt ze haar linkerschoen uit, legt die op een zetel, kijkt zoekend boven de zetel als naar een winkelrek, ontdekt uiteindelijk opnieuw haar schoen, keurt de schoen, legt ze in haar winkelkarretje, gaat ermee naar de kassa en betaalt. Dat alles ritmisch hinkend, omdat ze nog slechts één hoge hak draagt. Vervolgens zingt ze zachtjes een liedje en treden er sterke veranderingen op in de belichting. Het gaat van hard neonlicht naar schemerduister en terug. De vrouw staat nu met haar rug tegen de plexiglas wand en probeert over haar schouder te kijken naar degenen die haar bespieden, het publiek. Een luide, anonieme stem uit de geluidsinstallatie straft haar: "non guardare" (niet kijken). Ze poogt nog tweemaal en wordt telkens gestraft. Ze krijgt verdere bevelen: "sedere" (zitten), "fai ti vedere" (laat je zien), "volta ti" (draai je om).

De Parijse episode, tenslotte, eindigt op een soort transgressief ritueel. In de loop van de voorstelling maakt de toeschouwer kennis met twee opmerkelijke personages: een man gekleed in een lendendoek die zowel refereert aan Christus als aan Oedipus, en een bejaarde, wat sjofele vrouw met een kapje. Dit omapersonage schijnt de moeder van Oedipus-Christus te zijn. Ze maakt een kinderbedje voor hem op en lokt hem erheen met koekjes, vervolgens wijst ze naar het bedje, en tenslotte ontbloot ze haar borsten en begint erin te knijpen (hetgeen opnieuw van onjuist luide tonen wordt vergezeld op de geluidsband). Op een later moment in de voorstelling nemen Franse politieagenten in een glazen buis wat zaad af van Oedipus-Christus. De buis wordt in de zijmuur van de schouwburg geschoven. De slotscène vangt aan met de dans van een gigantische Chinese draak. Minstens twintig dansers dragen het hoofd van de draak en het doek dat zijn lijf vormt. Dan heffen de dansers in het midden van het drakenlijf het doek omhoog en geven een grote rode staaf aan de groep Franse politieagenten. De agenten halen de glazen buis uit de wand met het zaad van Oedipus-Christus, en schuiven de buis in de 'fallus' van de draak. Het omaatje schrikt hevig en valt flauw wanneer haar de staaf wordt getoond. Ze wordt in het centrum van de scène gelegd met gespreide benen, terwijl de immense drakenkop aan haar zijde geplaatst wordt en in de zaal staart. Het omaatje wordt nu als in een ritueel verkracht met de fallus van de draak, die gehanteerd wordt door de politieagenten. De dansers houden nog steeds het drakenlijf omhoog. Het totaalbeeld toont een uiterst geformaliseerde actie: de verkrachting van een sjofel omaatje door een Chinese draak middels de Franse politieagenten.

2. Transgressie en onleesbaarheid

De vier beschreven scènes zijn overduidelijk ‘transgressies’ gemimeerd op de scène. Het lijkt om politiegeweld te gaan, om een mensenoffer, om vernedering en om een rituele verkrachting. De handelingen die uitgebeeld worden zijn schendingen van bepaalde zeden of wetten van de menselijke samenleving. Maar het zijn eigenaardige dramatische transgressies. Er is geen narratief dat het publiek op de gewelddaden voorbereidt. Er is vrijwel geen dialoog in de *Tragedia Endogonia*, noch duidelijk geïdentificeerde personages. De opeenvolging van beelden en geluiden doet denken aan een droom, of aan een vreemde ceremonie van een onbekende gemeenschap. Er is geen sprake van poëtische gerechtigheid noch van andere dramatische mechanismes waarmee auteurs en theatermakers gewoonlijk zo’n voorval interpreteerbaar maken. Het gaat in geen geval om de held die sterft voor de goede zaak, of om het onschuldige slachtoffer, of om de rechtmatige wraak, of om eender welk ander stereotype uit de dramatische vertelkunst.

Eigenaardig aan de transgressieve scènes van de Societas Raffaello Sanzio is dat ze niet gaan over datgene waarover ze lijken te gaan. Wat in het geval van een andere soort representatie zou worden aangeduid als de kern of het onderwerp van deze scènes—politiegeweld, mensenoffer, vernedering, verkrachting—is hier heel onscherp geworden. Door er supertheatrale kunstgrepen aan toe te voegen op verschillende niveaus tegelijk, zoals vreemde kostuums, een omgekeerd tijdsverloop, verkeerd gesynchroniseerde geluiden of een foute situering van een herkenbare scène, treedt er een vervreemdingseffect op. Steeds is aan de afgebeelde transgressies ook een inbreuk gekoppeld op de vormelijke wetten van de theaterkunst, een scenische transgressie dus.

Theatrale transgressie blijkt in het geval van Castellucci deel uit te maken van een bevreemdende opvoeringstaal. De onthutsende impact herinnert aan het shockeffect dat vele avant-gardistische theatermakers beoogden. Dat roept de vraag op of de Societas ook werkt volgens een achterliggend avant-gardeprogramma. Eerst tracht ik uit de beschreven scènes en de impact op het publiek af te leiden welke structuur de merkwaardige opvoeringstaal vertoont.

Het minste wat je kunt zeggen is dat de toeschouwers van de *Tragedia Endogonia* verbijsterd reageren op wat ze voorgeschoteld krijgen. De verbaasde gezichten na afloop van een episode worden weerspiegeld in het gefascineerde ongemak waarmee theaterrecensenten reageren. Het theater van Castellucci dient zich als een raadsel aan: het wil gelezen en geïnterpreteerd worden, maar in dezelfde beweging gomt het de meest sprekende aanwijzingen weg en maakt zichzelf onleesbaar. Dit theater spoort zijn toeschouwers onophoudelijk aan om aan interpretatie te doen, maar drukt elke lectuur ook weer met de neus op de feiten. In de grond wil het enigma van de voorstelling altijd enigmatisch blijven: ondoorgrondelijk en onleesbaar.

Net zoals zwijgzaamheid is onleesbaarheid een antithetisch concept waarachter meerdere betekenissen kunnen schuilgaan. Wanneer iemand zwijgt, spreekt hij niet: maar hetgeen hij niet zegt is onbekend. Op analoge wijze staat het vast dat de *Tragedia Endogonia* door haar makers gewild onleesbaar werd gemaakt,

maar eveneens is het onduidelijk welke tekst werd weggegomd.

Wie interpreteert, gaat het enigmatische zwijgen van de voorstelling vertolken in zijn eigen spraak. Om dat te vermijden kies ik ervoor om niet een interpretatie van individuele scènes te presenteren, maar een structurele analyse van de *Tragedia Endogonidia*. Inderdaad zal dit een partiële en algemene benadering blijven. Mijn traject biedt wel het voordeel dat het zich niet blindstaart op de onleesbaarheid zelf, maar op de structuren ervan. *Hoe* heeft de voorstelling zijn leesbare tekens weggegomd?

3. Metaforen voor de onleesbaarheid van de *Tragedia Endogonidia*

Om de structurele eigenschappen te beschrijven van de *Tragedia Endogonidia* zal ik gebruik maken van drie metaforen. Globaal gesproken zijn er drie niveaus waarop de voorstellingen bevreemdend inwerken: de ruimtelijke geaardheid van de producties, hun tijdsstructuur, en hun omgang met de taal.

3.1 De Wunderkammer

Wat de ruimte betreft, wordt de scène zoals gezegd dikwijls in beslag genomen door een monumentale en claustrofobische kubus, die maar aan één zijde geopend is. De gouden spiegelkamer van Cesena en Avignon is net als de marmeren kubus in Brussel een doos die tot kijken dwingt. Dat wordt benadrukt door het kijkgat nu eens helemaal open te gooien (versterkt door de belichting, bijvoorbeeld met kale neonlampen) en het dan weer te versluieren met verscheidene soorten gaas. De toeschouwer wordt er geregeld aan herinnerd dat zijn blik op het gebeuren niet gratis was, maar slechts toegang geniet dankzij de generositeit van de theatrale ruimte zelf.

Castellucci's scène is dus een expositieruimte. Meer nog, de vijf spleetloze wanden van de kubus lijken gekopieerd uit een gravure van een barokke Wunderkammer of een rariteitenkabinet, de vroegmoderne voorlopers van het museum. Deze ruimtes waren erop ingesteld bij de beschouwer verwondering en verwarring teweeg te brengen. De wanden en kasten van een Wunderkammer waren spatiolees gevuld met zo diverse objecten als struisvoegeleieren, Romeinse munten, de hoorn van een eenhoorn, een opgezette krokodil, koralen, astronomische instrumenten, boeken, misvormd geboren kinderen enzoverder. In een Wunderkammer werd de bezoeker geconfronteerd met rariteiten die dicht naast elkaar waren gelegd om hun heterogeniteit te maximaliseren (zie Daston en Park, *Wonders and the Order of Nature* 261; Mauriès, *Cabinets de curiosité* 114, 189).

Naar analogie met de Wunderkammer creëert ook de *Tragedia Endogonidia* een ruimte die de verwondering van het publiek organiseert. Het concentreert zoveel mogelijk heterogene personages, kostuums en iconen op één plek. In de marmeren ruimte van *Br.#04* komt bijvoorbeeld een hulpeloze grijsaard binnen, gekleed in een kleurige bikini. Daarboven begint hij een rabbijnenkostuum aan te trekken, in verschillende lagen, te beginnen met witte stroken die beschreven zijn met Hebreeuwse letters. Maar eens hij er helemaal uitziet als een rabbijn, kleedt hij zich daarboven nog eens in een Belgisch rijkswachtuniform.

3.2 De droom

Castellucci's producties bieden wonderen aan binnen een soort exposerende, museale ruimte, maar deze wonderruimte is niet permanent. De 'parallele wereld' die hij wil creëren op de scène vervluchtigt na anderhalf uur. Om dit efemere karakter te beklemtonen is het tijdsverloop van de producties ontregeld, net als in een nachtelijke droom. Dat gebeurt ten eerste via 'verstolde' scènes waarin een dier gedurende verschillende minuten de hoofdrol speelt (een chimpanzee in Rome, een bok in Bergen). De Brusselse episode vangt aan met een baby die moederziel alleen in de marmereen doos minutenlang rond zich kijkt. Andere handelingen razen dan weer over het publiek heen, zoals de stroboscopische film die *C.#01* afsloot of de gewelddadige uitbarstingen van vreemde toestellen (een machine die pijlen afschiet, een gerobotiseerde pop die epileptisch gedrag nabootst).

Naast verstelling en versnelling wordt het tijdsverloop van de *Tragedia Endogonia* scheefgetrokken door chronologische inversie. Voor de politieagent in *Br.#04* wordt afgeranseld, ligt zijn bloed reeds klaar op de vloer en wordt de plaats van de misdaad afgebakend met letterbordjes.

De verdichting, verwarring en uitdeining van de tijd leiden de toeschouwer binnen in een droomachtige ervaringswereld. Zijn zoektocht naar een narratief klembord wordt gefrustreerd door de onirische aaneenschakeling van de scènes. Dat is mede de verwezenlijking van de zorgvuldig uitgedachte lichtwissels en van het dikke gaas dat vaak het toneel half aan de blik onttrekt, maar dat soms ook opgaat.

De metafoer van het droomtheater refereert onvermijdelijk aan de psychoanalyse en de droomduiding, wat volgens de makers een ongewenste associatie is. Tegenover het project van Freud kan de *Tragedia Endogonia* enkel negatief worden gedefinieerd. Het gezelschap houdt hardnekkig vast aan het 'raadsel' van de scènebeelden. Men distantieert zich met klem van de leesbaarheid die in de psychoanalyse steeds voorondersteld wordt. Volgens Freud stond de droom enkel in een indirecte verhouding (als een toespeling of een afkorting) tot zijn eigenlijke betekenis: de informatie die zich ophoudt in het onderbewustzijn. Eenmaal het verborgene van de droom aan het licht was gebracht, mocht de analyticus het droomrelaas zelf gerust opzijschuiven.

In zoverre het theater van de Societas zich aandient als een droom, nodigt het weliswaar uit tot een droomduiding, maar bevestigt het tegelijk dat het mysterie van de droom steeds het laatste woord zal hebben. Na elke ontrafeling maken de beelden zich opnieuw in al hun helderheid kenbaar. De valstrik van de droomvoorstellingen is precies dat het droomvoorstellingen zijn. Ze nodigen uit tot een lezing van hun bizarre, vaak iconoclastische vormentaal. Maar steeds opnieuw schreeuwt de droom aan het eind van de lectuur uit dat hij nog niet exhaustief geïnterpreteerd werd. Dat mag men in semiotische zin als vrijblijvend ervaren—'met elke nieuwe toeschouwer duikt een nieuwe interpretatie op'—maar eigenlijk betreft het een ongelofelijk frustrerende ervaring.

Net zoals in de droom worden er in dit theater kleine narratieve elementen aangereikt, maar zonder context. Het is alsof je een boek leest met je neus tegen het papier. Je kunt de details heel goed zien, maar de algemene context

is verdwenen. Aan de toeschouwer wordt de vertelling ter beschikking gesteld, maar die openheid is tegelijk een valstrik waarin je je kunt verliezen. (Castellucci, “Trois interviews” 12-13)

De droom herhaalt dus op temporeel vlak wat de Wunderkammer had verwezenlijkt met betrekking tot de ruimte: het produceren van verwondering. Binnen de droomstructuur van de *Tragedia Endogonidia* zijn de beelden die de Societas aanbiedt telkens nieuwe ‘brokjes’ die de verwondering prikkelen en tot een synthese, misschien zelfs een droomduiding uitnodigen. Maar deze ‘openheid’ van het werk is geen probleemloze semiotische leesbaarheid. Integendeel, zoals in de interviewcitataten gezegd betekent het een ‘valstrik’ voor de toeschouwer.

3.3 De gouden plaat aan boord van de Voyager

Niet enkel ruimte en tijd, ook taal jaagt Castellucci door een koker vol scherpe uitsteeksels. Er valt wel uiterst weinig dialoog te horen maar toch is er spraak en schrift aanwezig op de scène. In een aantal episodes wordt een lettermachine naar beneden gelaten met rollende plaatjes, zoals in treinstations gebruikelijk was voordat tv-monitors geïntroduceerd werden. Maar het toestel produceert hoogstens wartaal, gevuld met obscure referenties naar één bepaalde etymologie van ‘tragedie’. Het woord zou oorspronkelijk het gezang hebben betekend dat werd aangeheven bij het offer van een bok. “It’s me—the goat—speaking. Now I will start to speak. My own language” (*Bn.#05*).

In Brussel wordt de ontklede politieagent mishandeld. Daarna zet men hem bloedbesmeurd op een stoel in het midden van de scène. Zijn beulen plaatsen een microfoon voor zijn neus. Hij zwijgt. Pas wanneer men hem in een grijze vuilniszak heeft gestoken en daarmee zijn gezicht ontnomen heeft, begint hij het weesgegroet te stamelen in het Frans en het Nederlands.

Om het talige vervreemdingseffect van de *Tragedia Endogonidia* in één beeld samen te vatten, kan ik te rade gaan bij een symbool dat door de makers wordt aangedragen. Het allereerste beeld dat in de eerste episode werd geprojecteerd en ook de voorkant sierde van elke programmabrochure, werd door de Societas ontleend aan een gegraveerde metalen plaat aan boord van de ruimtevaartuigen Pioneer 10 en 11 (beide gelanceerd in 1972). Aan de hand van menselijke figuren en schema’s van het zonnestelsel wou men eventuele buitenaardse vindsters van de sonde iets meedelen over de stand van de beschaving op aarde. In interviews vermeldt Castellucci (foutief) dat de afbeelding stamt van de Voyager-ruimtevaartuigen, de opvolgers van Pioneer (gelanceerd in 1980). Inderdaad kreeg de Voyager een update mee van de Pioneerplaten, maar het gegraveerde schema zag er anders uit. Naast het waterstofatoom en de astronomische schetsen bestaat de tekening grotendeels uit een handleiding. De Voyagerplaat was namelijk gegroefd op de wijze van een grammofoonplaat. De groeven bevatten 115 beelden in analoge codering, met daarop wiskundige formules, tekeningen van de menselijke anatomie, natuurbeelden, en foto’s van mensen. Daarnaast deed de gouden plaat ook dienst als een auditief document. Het wetenschappelijke team had opnames voorzien van aardse geluiden zoals wind, golven, vogels en andere dieren, naast begroetingen in 55 verschillende mentalen en een diverse verzameling muziekstukken.

De gouden elpee aan boord van de Voyager, de ruimte ingestuurd voor een onbekend en zelfs onvoorstelbaar publiek, ziet Castellucci als metafoor bij uitstek voor zijn *Tragedia Endogonia*. Net als de ‘interstellaire boodschap in een fles’ vormen de producties een communicatie die op drift is. Zijn eigen uitleg capteert een positieve zijde van de gewild onleesbaar gemaakte structuur:

De Voyager werd op drift gestuurd [*alla deriva*] in de ruimte, op weg naar onbekenden. De plaat zegt: ‘zo zijn wij’. [. . .] Het project van de *Tragedia* is ook op drift. Enkel op drift zijn de grote ontdekkingen mogelijk. Het gaat in dit beeld van de Voyagerplaat niet om een reis of een op voorhand gekende route. Het is de ervaring van de aporie. Een weg waarvan je het einde niet kunt kennen. Net als bij de Voyagerplaat is het doel van je reis onbekend... De boodschap is: ‘hallo, zo zijn wij’. Of beter: ‘hallo, nu waren wij zo’ [*buon giorno, noi ora eravamo così*] (“Trois interviews” 8-9)

De Voyagerplaat kan makkelijk bekritiseerd worden omdat het getuigt van een onrealistisch verlangen naar een intergalactische ontmoeting. Maar Castellucci’s interpretatie accentueert net de ontzaglijke spanning die dit ogenschijnlijk naïeve visioen herbergt. De inscripties in de groeven dromen ten eeuwigen dage van een communicatie die nooit zal plaatsvinden, en toch gestart is. Menselijke spraak, beeld en muziek dwarrelen ergens rond en vertellen voortdurend hun boodschap aan het zwijgende duister van het universum.

Drie metaforen voor de onleesbaarheid van de *Tragedia Endogonia*: de benauwende kijkdoos van de Wunderkammer, de verhaspelde tijd van de droom en de doofstomme-babbelzieke Voyagerplaat. Transgressief zijn de opvoeringen inderdaad omdat ze gewild onleesbaar werden gemaakt. Maar houdt de raadseldrift van dit theater dan nergens op? Wat zijn de achterliggende motieven van de Societas? Met welk doel of programma wordt deze onderneming aangedreven? In de eerste plaats wil ik uitklaren hoe dit transgressieve theater zich verhoudt ten opzichte van het avant-gardistische project.

4. Een hedendaags avant-gardetheater?

Begrepen als een transgressie van de theaterwetten kan de bewust enigmatische aard van Castellucci’s theatercyclus met verschillende betekenissen worden bekleed. Laat me de mogelijke betekenissen schematiseren tot drie interpretaties van de onleesbaarheid van de *Tragedia Endogonia*.

- 1- Wanneer de raadseldrift *technisch* zou worden verstaan, dan is de onleesbaarheid wellicht enkel geldig voor de hedendaagse toeschouwer. Een toekomstig publiek zal langzaam de nieuwe opvoeringstaal leren lezen.
- 2- De inhoud en de vorm van de raadsels kunnen ook *kunstfilosofisch* worden geïnterpreteerd in de lijn van Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* en de hele polemiek rond de zogenaamde ‘dood van de avant-garde’ (zie Mann). Dan geeft Castellucci’s werk nog steeds uitdrukking aan het avant-gardistische project van een sociopolitieke utopie, gerealiseerd of toch tenminste geconcipieerd vanuit de kunst.
- 3- Misschien betekenen de talloze moeilijk leesbare passages van de *Tragedia*

een veralgemening van de esthetische transgressie, waardoor dit werk zichzelf als kunst overstijgt en er verwezen wordt naar een domein buiten de kunst.

In het onderstaande probeer ik deze drie betekenissen van de transgressie aan Castellucci's theatercyclus te toetsen. Het resultaat levert hopelijk het begin op van een mogelijke duiding.

4.1 De innovaties van de *Tragedia Endogonia*

Het is niet moeilijk om de onleesbaarheid van de *Tragedia Endogonia* volgens een anti-esthetisch opzet te begrijpen, geheel in de lijn van de tientallen vernieuwingen die de toneelavant-garde heeft uitgedacht en soms ook doorgedrukt. In het tweede luik van *M.#10* bijvoorbeeld, de voorstelling die in Marseille werd gemaakt, zijn er bijna geen mensen op het toneel te zien. Achter meer en minder verhullende soorten gaas worden één uur lang objecten en kleurvlakken getoond, onder een geraffineerde belichting en in een elektronische geluidsomgeving. Is dat niet de getrouwe verwezenlijking, een kleine eeuw na datum, van de plannen van Edward Gordon Craig? De mens moest verdwijnen uit het theater waarvan hij droomde. Daarmee wou Craig het toevalselement neutraliseren dat de menselijke grondstof van het toneelkunstwerk, de acteur, steeds met zich meebrengt. In de plaats ervan kwam een theater van licht, scenografische beweging en geluid. Of wat te denken van de titel die Marinetti aan een futuristisch manifest uit 1924 gaf. Is het 'Antipsychologisch abstract theater van pure vormen en tactilisme' niet de ideale benaming voor Castellucci's onderneming?

Er is een probleem met de avant-gardistische intenties die op latere datum, bij een verdere voortschrijding van de technologie en een bredere ontvankelijkheid van het publiek, worden gerealiseerd door veel jongere makers. De eigenlijke historische angel van het programma is verdwenen. Antipsychologisch betekende voor Marinetti niet hetzelfde als het vandaag betekent. Elk anti impliceert een polemische stellingname die voor de polemicus in kwestie als een steunpunt functioneert waarmee hij het bestaande kunstenlandschap kan opheffen, met zijn eigen producties als hefboom. Het is een retorische ingreep die, bijvoorbeeld in het geval van Craig of van de futuristen, de vernieuwers met voldoende zelfvertrouwen opschenkt.

Bij Castellucci is er helaas geen programmatisch anti voorhanden. De technische innovatie past niet in een groter kader dat erop gericht is om de manier waarop theater vandaag gemaakt wordt te herfunderen. Integendeel: hij neemt afstand van eender welke schoolvorming of 'Castellucci-stijl' (zie "Trois interviews" 7). De vernieuwing wordt als het ware puur omwille van zichzelf doorgevoerd.

Het idee dat de onleesbaar gemaakte opvoeringen qua innovatief gehalte enkel naar zichzelf verwijzen, en niet te situeren vallen binnen een breder kunsttechnisch programma, wordt concreet vertegenwoordigd in de voorstellingen door de dubbelzinnige tussenkomsten van het semitransparante gaas. Theaterhistorisch gezien roept Castellucci's gaas kwalijke herinneringen op. Zoals de Franse theatersocioloog Duvignaud verhaalt, heerste er in het Parijs van de 18^{de} eeuw een absoluut duopolie van twee theatergezelschappen: de Comédie-Française en de Comédie-Italienne. Elke poging van een nieuwe theateronderneming om aan die heerschappij een eind te

maken, werd genadeloos afgestraft met sabotage en getreiter. Er kwam een spreekverbod voor de nieuwe theaterzaal, of men mocht enkel spelen wanneer er tussen de scène en het publiek een gaas werd opgehangen (Duvignaud 398). Met de Franse Revolutie doet de onvermijdelijke reactie zich voor. Wanneer de inname van de Bastille wordt aangekondigd, speelt de acteur Plancher Valcour achter zo'n gaas op de scène van de *Délassements comiques*. Hij trekt zijn (toneel)zwaard en verscheurt het gordijn met de kreet: "Vive la liberté". Het is meer dan een pathetische echo van de Revolutie op het toneel: in 1791 wordt door de *Assemblée Nationale* de vrijheid gedeclareerd om een theater op te richten.

Duvignaud voegt er onmiddellijk aan toe dat deze omwenteling *esthetisch* weinig verschil heeft gemaakt. Inderdaad kan men het Europese toneel van de 19^{de} eeuw beschouwen als de explosieve, maar puur technische en economische groei van een kunstvorm die reeds in de voorgaande eeuwen poëticaal was vastgelegd. Wat Castellucci dan eigenlijk doet wanneer hij het gaas terug neerlaat, is een symbolische regressie doorvoeren in het moderne theater. Hij wil de goedgeoliede theatermachine die dankzij de economische hervorming kon worden uitgebouwd tijdens de 19^{de} eeuw, en die in zekere zin ook ten grondslag ligt aan de hedendaagse spektakelmaatschappij, terug uitschakelen. Maar net als de reactionaire gezelschappen van het 18^{de}-eeuwse Parijs kan zijn anti-esthetische programma niet frontaal worden verwezenlijkt. Dus bewerkt hij de goedgetrainde theatertoeschouwer via getreiter en sabotage. Er worden geen explosieven aangebracht in de schouwburg of de televisiestudio, maar de voorstellingen gaan gewoon door... zij het onleesbaar gemaakt achter halfdoorzichtig gaas.

4.2 Het surrealistische Wonderland

Het is de *Societas Raffaello Sanzio* niet te doen om een technische vernieuwing van het theater, maar het lijkt alsof hun inspanningen gedreven zijn door een programma dat veel dieper reikt. Zoals gezegd creëert het bombardement aan vervreemdingseffecten een unheimlich gevoel bij de toeschouwer. Hij wordt uit zijn normale perceptuele omgeving losgeweekt, ook uit zijn systeem van artistieke conventies, en naar ergens anders verplaatst. De *Tragedia* functioneert volgens het poëtische principe van het Wonderland of de parallelle werkelijkheid. Volgens Castellucci is het theater "het bewijs dat het mogelijk is om voor een uur de wereld op te heffen". Indien er al een taak bestaat voor het theater, dan zou het zijn "om de communicatie te onderbreken, en een vorm van openbaring te geven" ("Trois interviews" 2, 8). Aan de hand van gewilde onleesbaarheid gaat de *Tragedia Endogonia* volgens haar maker in tegen de overvloed van de informatie- en communicatiemaatschappij. Temidden van de beeldenversplintering neemt ze een singuliere positie in. Het schijnt gerechtvaardigd om naar haar bedoelingen te vragen. Indien de *Tragedia* in stelling werd gebracht tegen de ideologie die onophoudelijke communicatie predikt, naar welk alternatief verwijst zijn werk dan? Is er een utopische gedachte aanwezig in deze theatercyclus, en zo ja, hoe ziet die eruit en hoe wordt ze verwerkelijkt?

Hoewel Castellucci expliciet weigert om geboekstaafd te worden als surrealist, lijkt dat avant-gardistische programma de beste noemer om zijn streven aan te duiden. Is surrealisme niet de naam bij uitstek voor een theater dat een parallelle wereld wil

openen boven of naast deze wereld, een *surréalité*?

Castellucci wijst het surrealisme af omdat het voor de productie van kunst een beroep doet op het toeval. Hij benadrukt daarentegen de diepe noodzaak waarmee zijn beelden ontstaan (zie “Trois interviews” 13). Maar in de grond is de vijandige houding tegenover de surrealisten gekoppeld aan een veel belangrijker punt van overeenstemming. Hun beider opvattingen, de aanbidding van het toeval zowel als de nadruk op noodzaak, vloeiden voort uit een kritiek op de romantische cultus van de kunstenaar. Voor André Breton ging het erom zo weinig mogelijk bewuste literaire technieken in de weg te laten komen van de ‘nieuwe, zuivere uitdrukkingwijze’ die zich tot doel stelt “le fonctionnement *réel* de la pensée” aan het licht te brengen. De schrijver is niemand meer dan de toevallig schrijvende: een registratieapparaat (Breton 330). Met de bekende surrealistische tekstsoorten als gevolg, waarin het toeval en de macht van het onderbewustzijn een centrale rol speelden: het automatische schrijven, het droomrelaas, de *cadavre exquis* en de nonsensdialoog. Het is een radicaal-democratische keuze, die vooruitloopt op het communistische engagement van de surrealisten. Breton hechtte eraan om ‘het mechanische schrijven binnen ieders bereik te brengen’ (338).

Castellucci schijnt geen voornemens te hebben opgevat in de aard van een omwenteling die zou moeten leiden naar een radicale culturele democratie. De utopie is in zijn werk nooit in dezelfde mate tastbaar als bij de surrealisten, die openlijk streven naar het einddoel van “un monde enfin habitable” (Breton gecit. in Bürger, “Der Alltag” 202). Wel blijkt Castellucci een eigenaardige update te geven van het onderzoeksproject omtrent ‘het *reële* functioneren van het denken’. Een favoriete referentie van de Societasleden betreft de Duitse kunsthistoricus Aby Warburg (1866-1929) (R. Castellucci, “Interview by R. Halliburton”; “Trois interviews” 14; Castellucci en Guidi 112-113). Ter gelegenheid van de Londense episode werd er zelfs een Atlas Room ingericht met een collage van knipsels uit het creatieproces. Bezoekers konden de collectie met eigen afbeeldingen aanvullen. Zo legde de regisseur een directe link met het bekendste werk van Warburg, zijn bibliotheek. In 1933 werd die door zijn vroegere medewerkers naar Londen overgebracht. Volgens Claudia Schmölders beschouwde Warburg zijn bibliotheek niet langer als een ruimtelijke constructie, maar als een temporele. Vandaar de verbijstering van nieuwe medewerkers wanneer ze de bizarre ordening opmerkten van de boeken, die bovendien om de zoveel tijd herschikt werden door Warburg. De kennis die ze ontsloten wijzigde namelijk volgens de positie die ze in de kasten innamen ten opzichte van elkaar (Schmölders 696).

De ‘beeldenatlas Mnemosyne’ is de bekendste vrucht van Warburgs eigenaardige werkwijze. Om zijn hypothese te onderbouwen dat er welbepaalde visuele elementen of “Pathosformeln” (pathosvormen) uit de Griekse en Romeinse kunst letterlijk hernomen waren door de schilders van de renaissance, had hij reproducties en tekststukken uit gans verschillende contexten naast elkaar gehangen op grote panelen. Volgens Castellucci heeft Warburg aan de hand van die methode aangetoond dat er zich doorheen de geschiedenis bepaalde eeuwige vormen manifesteren (“Trois interviews” 14).

Met deze referentie in gedachten is het uiterst verleidelijk om de *Tragedia*

Endogonidia te beschouwen als een kunstwerk gedreven door een surrealistische poëtica. Omhelzen de pathosvormen van Warburg geen plastische versie van het ‘reële functioneren van het denken’ dat Breton wou blootleggen? De zogenaamd onsterfelijke vormen lijken nauw verwant aan ‘de surrealistische stem, zij die blijft prediken op de drempel van de dood en over alle stormen heen’ (Breton 329). Bovendien is de atlasmethode opvallend analoog aan het avant-gardistische montageprincipe.

Hoe verleidelijk ook de gelijkenissen, toch moet Castellucci ernstig worden genomen wanneer hij afstand doet van het avant-gardistische programma. Het beroep dat de surrealisten deden op het toeval en het onderbewustzijn was gebouwd op een geloof in de bevrijdende kracht ervan. De onderdrukking in de burgerlijke samenleving door de instanties van “père, patrie, patron” betrof niet enkel een materiële, maar ook een spirituele uitbuiting (Bataille 1: 393, vgl. Breton 785). Vandaar hun bewondering voor kunstwerken van psychiatrische patiënten en uit primitieve culturen, voor *objets trouvés* etc. De surrealistische technieken zijn bijgevolg op zich niet zo belangrijk, maar enkel als de instrumenten van een veel grotere emancipatiestrijd. Wanneer avant-gardistische kunstenaars de heersende kunstconventies schenden, kan dat worden begrepen als de uitdrukking van een eschatologisch verlangen naar het ogenblik waarop een absoluut andere werkelijkheid zal aanbreken. Bij sommige surrealistten, zoals in de vroege teksten van Artaud, wordt dit uitgedrukt als de wens dat de hele westerse beschaving geannihileerd wordt, waarop een renaissance uit het oosten kan volgen (Artaud 1**: 38-44).

Castellucci deelt wel een bepaald religieus vocabularium met de avant-gardisten, maar niet hun utopische, vaak eschatologische streven. Inderdaad spreekt hij over kunst als een ‘openbaring’ die moet ingaan tegen de alomtegenwoordige communicatie. Er wordt in het theater een bijzondere, aan de tragedie gelieerde ‘intimiteit’ teweeggebracht (“Trois interviews” 5, 8, 13). Maar de gemeenschap die naar de openbaring luistert blijft gewoon het theaterpubliek. Uit de parallelle wereld die Castellucci in de lijn van de *surréalité* wenst op te roepen, werd het visioen op het Paradijs definitief geamputeerd.

4.3 Museum van de onttovering

De *Tragedia Endogonidia* ligt in het verlengde van de toneelavant-garde als historisch fenomeen, omdat ze herinnert aan hun technieken en hun project. Toch voert ze geen innovaties door om een nieuwe theaterkunst te funderen. De vernieuwingen worden omwille van zichzelf doorgevoerd, zonder dat ze in een of andere beweging kaderen. Het zijn als vliegen gevangen in barnsteen: ze zien er springlevend uit maar hun vlucht is bestemmingsloos. Er wordt theater gespeeld, maar het is onleesbaar gemaakt achter een semidoorzichtig gaas. Gelijkaardige storingen treden op wanneer men de raadseldrift zou willen interpreteren als een provocatie om het publiek wakker te schudden en het ontvankelijk te maken voor de openbaring van een diepere boodschap, die moet leiden tot een revolutie. In zijn poëtica herinnert de Societas nog sterk aan het religieuze taalgebruik van de avant-gardisten, maar de utopie zelf werd resoluut verwijderd. Er is hoogstens een soort ‘onttoverde religiositeit’ aanwezig.

Veel verder reikt de transgressie bij Castellucci dan ook niet. Er is hier geen sprake van een veralgemeende transgressie die de kunst finaal opblaast en zich beweegt in de richting van een extra-artistiek domein. In het geval van de surrealisten gaat het om een sociale utopie, waarvoor men bereid is het kunstwerk te overstijgen wanneer de politieke nood dat vereist (zoals gedemonstreerd door de vele perikelen binnen de surrealistische beweging ten tijde van de toenadering tot de communistische partij). Er zijn nog andere types van deze extra-artistieke beweging aan te wijzen. Zoals ik elders heb geargumenteed, valt het theater dat Artaud voor ogen had eerder binnen de filosofie te situeren dan de toneelkunst zelf (zie Crombez, “Het antitheater”).

Vergeleken met de voorbije dromen van de toneelavant-garde is Castellucci een verrassend ‘klassieke’ kunstenaar. In weerwil van het hoogst idiosyncratische karakter van zijn theaterwerk is hij daarom misschien zo typisch voor de kunst die omstreeks de twintigste eeuwwisseling werd en nog steeds wordt voortgebracht. Het is geen marginale avant-garde, maar een kunst die floreert. Toch brengt ze produkten voort die aangevreten worden door een onvrede en door de schaduw van een utopisch verlangen. Wellicht loopt dit parallel met de indruk die ook een aantal populaire filosofische geschriften vandaag bieden. De indruk van een *messianistische verwachting*, zo pregnant aanwezig in de hernieuwde belangstelling voor het werk van Walter Benjamin, Franz Rosenzweig en Emmanuel Levinas, gelezen door de ogen van gevoelige commentatoren zoals Alain Badiou, Giorgio Agamben en Jacques Rancière. Het lijkt mij dat deze contemporaine sensibiliteit zich niet toevallig op het raakvlak van filosofie en kunst beweegt. Volgens Heiner Müller was precies de kunst de enige plaats die vandaag voor de utopie overbleef:

Aber für Jahrzehnte wird nach dem vorläufigen Sieg des Kapitalismus, der ein System der Selektion ist (das Prinzip Auschwitz), die Kunst der einzige Ort der Utopie sein, das Museum, in dem die Utopie aufgehoben wird für bessere Zeiten. (Müller 3: 125).

5. Conclusie

Wellicht is het besluit van deze tekst voor de lezer, net als voor zijn auteur, een teleurstelling. De analyse van Castellucci’s theatercyclus heeft geen betekenis aan het licht gebracht; er kon zelfs, na het vaststellen van dat gebrek, geen heldere doorlichting worden gegeven van de constructie. Het enige dat verhelderd werd waren de structuren waarmee de *Tragedia Endogonia* zichzelf verduistert (Wunderkammer, droom en de gouden plaat aan boord van de Voyager). Zoals Galileo al wist in de befaamde passage over het boek van de natuur dat geschreven is in de taal van de wiskunde, is troosteloosheid de ommezijde van het leesbaarheidsprincipe. Wanneer men de tekens niet begrijpt blijft het boek onleesbaar, en is de mens veroemd tot “un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto”, een ijdel rondschuifelen door een duister labyrint (gecit. in Chaitin 3).

Dit artikel heeft zich in een soort van uitputtingsslag gestort. Met elk nieuw analytisch instrument werd de oude bevinding kracht bijgezet: dit theater is onleesbaar en wenst onleesbaar te zijn. Zelf verklaart de Societas bewust te kiezen voor het amorele uitgangspunt dat ‘de kunst niet zuiver is’ (Castellucci en Castellucci 122).

Het werk van de kunstenaar is een werk dat niet bestaat, een belachelijk werk, een werk van niets. Het kunstwerk is vals geld. Het is niet iets dat de ziel redt. Het is geen doel. Ik denk dat het kunstwerk in een relatie staat tot het kwaad. Zelfs Giotto staat in een relatie tot het kwaad. (“Trois interviews” 4)

Wat kan de interpreter nog aanvangen met zo'n amoreel en nihilistisch werk? Het werd door zijn makers resoluut onttrokken aan eender welke functie of hoger doel. Daarmee lijkt de hermeneutische lectuur in mijn oordeel permanent afgebonden. Laat me tot besluit de gevolgen daarvan schetsen.

Enkele opmerkingen van Castellucci deden een intentie vermoeden om te ageren tegen de informatiemaatschappij. Door het probleem zo te verwoorden wordt het onder de avant-gardistische optiek van de confrontatie geplaatst, en dus onoplosbaar. Castellucci zelf laat het woord avant-garde nooit vallen. Hij werkt niet tégen, maar buiten het domein van de communicatie. Het morele geschut van de avant-garde is daarmee ontmanteld. Wat de Societas maakt zou zelf even obsceen of zondig kunnen zijn, als de ideologie van de communicatie waartegen ze zich verzet.

Onder die optiek zou verklaard kunnen worden waarom het specifiek *tragische* aspect van de *Tragedia Endogonia* zo weinig substantie lijkt te bezitten. Er is hier geen sprake van een tragisch dilemma waarbij eender welke keuze desastreus afloopt. De substantieeloosheid van het tragische bij Castellucci heeft alles te maken met de naamloosheid waarmee de hedendaagse tragische held volgens hem is behept. Zijn Griekse voorganger was ten gronde bepaald door zijn naam. Zo werd zijn noodlot in één onverwisselbare klank gegoten. ‘Antigone’ betekent het onoplosbare conflict tussen de goddelijke en de aardse wet. Maar in de episodes van de *Tragedia Endogonia* wordt het meest opvallende visuele motief gevormd door de kappen of bivakmutsen die de ‘slagers’ dragen en die de ‘slachtoffers’ opgezet krijgen. Markeringen van de anonimiteit waaraan de tragische held vandaag is uitgeleverd.

De tragische figuren van de *Tragedia Endogonia* herinneren aan Carlo Giuliani, de Italiaanse student die werd neergeschoten te Genua tijdens de top van de G8 in juli 2001. De bekende foto werd gereproduceerd in de eerste programmabrochure en ‘nagespeeld’ door een kleine jongen in de eerste episode te Cesena.

Carlo Giuliani was geen terrorist. Het was iemand zoals jij of ik. Hij heeft die bivakmuts niet opgezet om terroristische aanslagen te plegen. Hij deed het eenvoudigweg om zijn identiteit te verbergen. De anonimiteit is de hedendaagse conditie van de held geworden. Belangrijk in de tragedie was de naam. Die naam is verdwenen. Iedereen kan de tragische held zijn. De strijd met de kracht vindt steeds plaats. Die kracht kan de vorm aannemen van de politie, of de heersende macht, maar dat is niet noodzakelijk: het kan ook de strijd zijn met de wet van Mozes. Altijd echter is er iemand die verpletterd moet worden. (“Trois interviews” 13)

Castellucci's uitlatingen onderstrepen nog steeds het fataal-heroïsche aspect van de held (‘verpletterd moet worden’) en niet zijn anonimiteit. Hoewel dat precies de reden is voor de ‘bevlekking’ van dit theaterproject. De mise-en-scène zelf, bediend door Castellucci, brengt de anonimiteit tot stand waarin niet enkel acteurs en

actrices maar ook dieren, machines en kinderen moeten verblijven. Ze worden door de Societas gesommeerd om op scène te verschijnen, hoewel de constructie van die scène erop is ingesteld om hen in diskrediet te brengen als theatrale verschijningen.

In de *Tragedia Endogonia* wordt de geborgenheid die de acteur op scène geniet, een geborgenheid die het publiek als vanzelfsprekend aanvaardt en met de naam ‘theatraliteit’ heeft bedacht, zélf als een vlek voor het voetlicht gebracht. Een vlek die elke poging om ze schoon te maken weerstaat. De acteur heeft deel aan een kwaad. ‘Zodra men het toneel betreedt is men schuldig’ (Castellucci en Castellucci 32). Er valt niets anders af te leiden uit die obscene scènes waarin Francesca Proia (in Londen) haar billen toont aan het publiek terwijl ze met een Grieks komediemasker haar vulva bedekt, of (in Berlijn) een tip oplicht van het dikke gaas dat voor de scène hangt, en zo toont dat dat kijkgat dezelfde driehoeksvorm heeft als haar gespreide benen.

De beschutting van het toneel impliceert dat er iets verborgen moet blijven. De scène is ook obscene. Aan de beeldenorgie in de informatiemaatschappij opponeert Castellucci geen ‘authentieke’ of anti-obscene tragedie. Integendeel. Hij laat iets zien dat onleesbaar is, en superobsceen.

De interpretatie verstomt.

BIBLIOGRAFIE

- Artaud**, Antonin. *Œuvres complètes*. [Red. Paule Thévenin.] 1956- . 2de, herziene uitg. 26 vols. tot op heden. Parijs: Gallimard, 1976- .
- Bataille**, Georges. *Œuvres complètes*. Reds. D. Hollier, T. Klossowski, F. Marmande en S. Monod. Vol. 1. Parijs: Gallimard, 1970.
- Breton**, André. *Œuvres complètes*. Reds. M. Bonnet et al. Vol. 1. Bibl. de la Pléiade. Parijs: Gallimard, 1988.
- Bürger**, Peter. “Der Alltag, die Allegorie und die Avantgarde: Bemerkungen mit Rücksicht auf Joseph Beuys.” *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*. Reds. Christa Bürger en Peter Bürger. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. 196-211.
- . *Theorie der Avantgarde*. 2de oplage. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1974.
- Castellucci**, Claudia en Chiara **Guidi**. “Ethics of Voice: Claudia Castellucci and Chiara Guidi in Conversation with Joe Kelleher.” *Performance Research* 9.4 (2004): 111-115.
- Castellucci**, Claudia en Romeo **Castellucci**. *Les Pèlerins de la matière: Théorie et praxis du théâtre: Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*. Vert. K. Espinosa. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2001.
- Castellucci**, Romeo. “Trois interviews de Romeo Castellucci sur la ‘Tragedia Endogonia’ conduites par Thomas Crombez et Wouter Hillaert (mai 2003, décembre 2004, avril 2005).”
- <http://www.zombrec.be/SRS/Trois%20interviews.html>.
- . “Interview with Romeo Castellucci conducted by Rachel Halliburton (London International Festival of Theatre).” 16-03-2004. Tolk A. Terracciano.
- http://www.theatrevoice.com/the_archive.

- Castellucci**, Romeo en **Societas Raffaello Sanzio**. *Epitaph*. Milaan: Ubulibri; Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2003.
- Chaitin**, Gregory. *Meta Math! The Quest for Omega*. New York: Pantheon, 2005.
- Crombez**, Thomas. “Het antitheater van Antonin Artaud: Een kunstfilosofisch onderzoek naar de transgressie, toegepast op het hedendaagse theater.” Doctoraatsverhandeling. Universiteit Antwerpen, 2006.
- Daston**, Lorraine en Katherine **Park**. *Wonders and the Order of Nature: 1150-1750*. New York: Zone Books, 1998.
- Duvignaud**, Jean. *Les Ombres collectives: Sociologie du théâtre*. 1965. 2de, herziene uitg. Parijs: Presses Universitaires de France, 1973.
- Graver**, David. *The Aesthetics of Disturbance: Anti-Art in Avant-Garde Drama*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1995.
- Mann**, Paul. *The Theory-Death of the Avant-Garde*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Mauriès**, Patrick. *Cabinets de curiosité*. Parijs: Gallimard, 2002.
- Müller**, Heiner. *Gesammelte Irrtümer: Interviews und Gespräche*. 1986-1995. 3 vols. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1996.
- Schmölders**, Claudia. “Das Buch als Pathosformel: Zur Gefühlsgeschichte der Bibliothek.” *Merkur* 676 (2005): 692-703.