

“Achter elk beeld dat zich in ons brandt, zit een Mozes.”

Gesprek met Romeo Castellucci door Pieter T'Jonck

Op dit ogenblik werk je aan ‘Go down, Moses’, een stuk rond de figuur van Mozes. Is het Bijbelverhaal je leidraad?

Nee, het gaat mij er niet om het verhaal van de Exodus en van Mozes te schetsen, wel om een reflectie in beelden rond de figuur van Mozes. Het was de eerste mens aan wie God zich toonde in het brandende braambos. Dat is zeer ongewoon in de Joodse cultuur. Daar rust een absoluut taboe op afbeeldingen, en in het bijzonder op de afbeelding van God. Dat verklaart trouwens de nadruk op het woord in de Joodse cultuur. Maar Mozes ziet dus het gelaat van God, en dat is een brandend vuur. Dat vuur is volgens mij een verbeelding van Het Beeld, het meest fundamentele beeld dat alle andere voorafgaat. Dat beeld verteert zichzelf en alles wat er bij in de buurt komt. Daarom verbergt Mozes onmiddellijk zijn gelaat achter een sluier. Hij deinst terug voor de kracht van dat vuur. Als hij later naar het volk van Israël gaat om hen uit Egypte te leiden, sluiert hij zijn gezicht ook weer, maar deze keer omdat het beeld van God een ondraaglijke gloed naliet op zijn eigen wezen. Wat de Bijbel ons in Exodus zo duidelijk maakt, is dat er een dodelijke kracht schuilt in het gelaat van God.

De gezichtssluier staat ook centraal in je stuk ‘The Minister’s Black Veil’. Je haalde daarvoor inspiratie in het boek van Nathaniel Hawthorne. Een predikant in een puriteinse gemeenschap in het New England van de negentiende eeuw besluit plots om zijn gezicht te bedekken met een sluier, tot ontzetting van zijn gemeenschap. Hij lijkt overtuigd dat ons gelaat een soort leugen, een besmeurde spiegel van de ziel is. Zie je daar een zelfde kwestie opduiken?

Zeker. Via het gelaat van Christus in ‘On the concept of the face’ kwam ik bij Hawthorne, en zo bij Mozes.

In dat stuk wordt een glasscherf van een besmeurde spiegel een instrument van zelfbestrafing als de priester die in zijn aars duwt. Ik zag de zin daarvan niet. Wat wilde je zichtbaar maken?

Ik vrees dat ik het verhaal op een verkeerde manier benaderde. Ik moet dat werk volledig herdenken. Hawthorne komt in zijn werk dicht bij een nulgraad van de mens. Dat beeld wilde iets daarvan representeren, maar op die manier kan dat niet. Het is net als bij de teksten van Samuel Beckett. Je kan die niet letterlijk uitbeelden. Zijn taal en beelden naderen al zo dicht een absoluut nulpunt dat elke verbeelding door een teveel de kracht ervan teniet doet.

Om terug te komen op Mozes die voor het afschrikwekkende beeld van God staat: waar zie je zoiets nog rond ons? Wat wil je aan de hand van dat verhaal tonen?

Natuurlijk is de terreur die het beeld uitoefent op Mozes in onze tijd ondenkbaar. Dat is ook het vertrekpunt van mijn reflectie. We worden overspoeld door beelden. We kunnen ze niet meer kiezen. Ze plegen een aanslag op ons zelf. Het zijn valse, kwaadaardige beelden die tegen ons gericht zijn. Dat is geen kritiek of jammerklacht, maar gewoon een vaststelling. We leven in een woestijn van teveel beelden. Er is geen enkele verticaliteit meer, alles wordt platgewalst. Het is echt een oorlog tegen de mens. Dat heeft zich nooit tevoren in de geschiedenis op die schaal en met die kracht voorgedaan. Je krijgt de kans niet meer om je op een beeld te concentreren. Maar dat is wel fundamenteel. Een echt beeld is in staat je naam te zeggen.

De woestijn van Mozes is er een zonder beelden, vol ontberingen. Net daarom aanbidden de Joden het Gouden kalf terwijl Mozes op de berg Sinaï is. Toch niet precies wat we nu meemaken?

We moeten door een andere woestijn. Wat fascinerend is bij Mozes is de radicaliteit van het verhaal. Mozes wil helemaal niet Gods boodschapper zijn. Hij is geen God, maar een mens, zoals Sigmund Freud aangaf in zijn essay over Mozes en het monotheïsme. Hij is eigenlijk het slachtoffer van de taak die God hem oplegt. Dat is zijn persoonlijke tragedie. Het is natuurlijk ondenkbaar dat er een tweede Mozes zou opstaan om ons door onze woestijn te leiden. Maar iets van de ervaring die opgeslagen ligt in dat verhaal kunnen we wel weer beleven. Achter elk beeld dat zich in ons brandt, zit een Mozes. Dat is een vernietigende kracht maar we moeten die kennen.

De titel van dit nieuwe stuk is ‘Go down, Moses’, zoals in de gelijknamige gospelsong.

Voor zwarte slaven was het verhaal van de Bijbel een voorafbeelding van hun eigen bevrijding van de slavernij. Daar verwijst ik naar.

Ik vind het opmerkelijk dat je zo vurig spreekt over de verschroeiende kracht van beelden, terwijl je toch vooral in een medium, theater, werkt dat leeft van de schone schijn. Dat is een bizarre paradox.

O ja, theater is de plek waar het bloed vals is. Ik toon dat trouwens nadrukkelijk. Maar desondanks is het een kunstvorm die op de krachtigste wijze het werkelijke leven verdubbelt, door de aanwezigheid van

levende lichamen. Theater toont nooit 'het ding' zelf, maar imitaties en allusies. Maar als het goed is, zit er altijd een zekere speling op theaterbeelden. Tussen twee beelden zijn er altijd openingen, barsten. Door die openingen kan een 'derde' beeld naar buiten komen. Dat derde beeld is het belangrijkste, want het bestaat niet werkelijk, het is pure potentialiteit. Het is een beeld dat nog niet brandt. Dat beeld maak ik niet, het behoort de kijker toe.

Het verbaast mij dat jullie gezelschap genoemd is naar Rafael. De weerbarstigheid van jouw beeldentaal lijkt mij totaal anders dan de perfecte, bijna gladde schoonheid van zijn werk.

Dat is gezichtsbedrog. Rafael werd in zijn tijd inderdaad geroemd omwille van zijn meesterschap en perfectie. Hij is de laatste en meteen grootste renaissanceschilder. Na hem vertroebelt de kijk van schilders op de mens. Ze kijken anders, subjectiever, meer getormenteerd. Zie maar hoe El Greco lichamen uitrekt en vervormt om innerlijke stemmingen uit te drukken. Maar als je beter toekijkt, dan merk je aan kleine details als een vertrokken mond bij zijn personages dat Rafael al beseft dat zijn perfectie tegelijk een ziekte was. Hij beseft als eerste dat er zich iets achter die beelden verschuilt dat tragisch en onbevattelijk is. In die details schemert Mozes door.

Jouw beelden zijn vaak zeer overdadig en complex. In 'Neither' dompel je het publiek onder in een verhaal dat begint met een demonstratie van Erwin Schrödingers denkexperiment over een kat die zowel dood als levend is. Meteen daarna dompel je ons onder in een film noir waarvan de plot zoek is. Na veel spectaculaire verwickelingen eindig je met het beeld van een geamputeerd been voor een microfoon terwijl in de verte een heel hoge, ijle sopraanstem wegsterft. Compleet surrealistisch. Heb je daar iets met surrealisme?

Mensen associëren mijn beeldentaal vaak met het surrealisme. Dat is een vergissing. Ik heb weinig op met het surrealisme van de 'écriture automatique' zoals André Breton dat predikte of Max Ernst dat beoefende. Zij geloofden dat verlies van controle iets wezenlijks zichtbaar maakt. Dat is onzin. Enkel als een kunstwerk een sterke structuur heeft, kan er ook iets aan die structuur ontsnappen, uit de band springen. In die ontsparing raakt een werk ons, betekent het iets. De structuur van het werk draagt dus de betekenis, maar de betekenis is dat wat aan die structuur ontsnapt of er aan ontbreekt. Maar als er geen vorm is, dan is alles even verrassend maar dus ook even betekenisloos. Er gebeurt niets. Het beeld raakt de kijker nooit werkelijk. Daarom reken ik René Magritte niet tot het surrealisme. Hij zette zijn werk op als een precies experiment met taal en beeld. Daar was niets automatisch aan.

Werk je om die reden je theaterbeelden zo maniakaal precies uit? In 'Le Sacre du Printemps', een ander recent werk, zagen we veertig machines een hallucinant getimed ballet opvoeren. In 'Neither' laat je een stoomtrein die er griezelig echt uitziet met een schok tegen de tribune aanlopen. Of je imiteert het grillige licht van een grijze ochtend met spots die door het glazen dak schijnen.

Mijn werk beantwoordt inderdaad altijd aan een uiterst precieze geometrie, ook al merk je daar als kijker niet noodzakelijk iets van. Ik hecht daarom ook veel belang aan een onderbouwde dramaturgie en een strikte logica. Maar daar zijn altijd grenzen aan. Net die wil ik tastbaar maken. Het licht dat door het dak schijnt in 'Neither' is bijvoorbeeld afkomstig van lampen die met een reusachtige kraan boven het dak van de industriehal gehesen worden. Dat is zo precair dat we het effect nooit helemaal in de hand hebben. Bij slecht weer verliezen we die controle zelfs grotendeels.

In je stukken duiken vaak baby's of peuters op. Je voert ook vaak levende dieren op. In 'Neither' zien we ze allemaal: een peuter, een kat, een hond, twee paarden.... Die lijken me nog minder in toom te houden zijn dan de elementen.

De peuter is wel het grootste risico (lacht). Maar inderdaad, op kleine kinderen of dieren heb je nooit helemaal vat. Je moet dat soort wanorde in de orde kunnen aanvaarden. Ze creëren een zeker gevaar, of zelfs een gevoel van paniek.

Ze zetten je structuur onder spanning. Maar dat doe je zelf ook bewust, door de logica van je verhaal diepgaand te verstoren. 'Neither' lijkt bijvoorbeeld het verhaal van een vrouw die vlucht voor gangsters die het op haar kind gemunt hebben. Je toont het echter vanuit zoveel verschillende perspectieven, met telkens andere uitkomsten, dat alle logica zoek raakt. Het doet denken aan de raadsels in de films van Alain Robbe-Grillet of David Lynch. Valt daar dan nog iets te begrijpen?

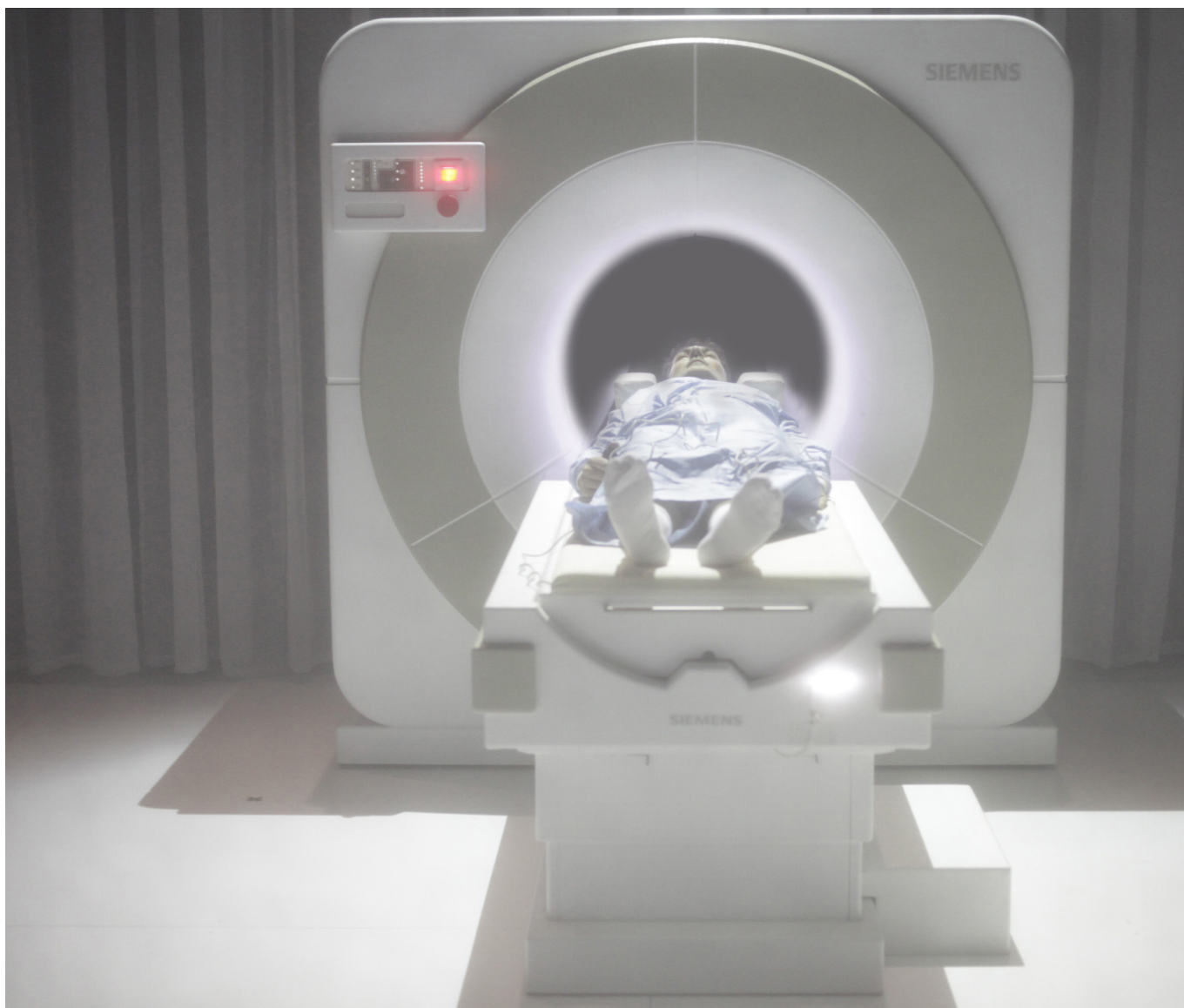
Ik geloof niet dat alles begrijpelijk moet zijn. Integendeel: ik hou zelf het meest van die kunst waar ik geen touw aan vast kan knopen. De vraag of een beeld te begrijpen valt is een vals probleem. Waardevolle beelden wekken vele emoties en gevoelens op. Die verstaat elke kijker op zijn manier. Pas later, als hij terug thuis is, kan dat eerste verstaan zich verdiepen. Waardevolle beelden laten zich nooit op het eerste gezicht bevatten. Dat vraagt tijd. De ervaring die de kunst je geeft is die van eenzaamheid. Je staat alleen voor het kunstwerk. Het zou trouwens een vergissing zijn om te denken dat het werk de kunstenaar toebehoort. Het is de kijker die het werk voltooit, die er de uiteindelijke betekenis aan geeft.

Fragmenten uit interview afgenomen door **Pieter T'Jonck** in Bochum op zondag 7 september 2014

Romeo Castellucci

Castellucci is geboren in 1960 in Cesena. Hij liep er landbouw hogeschool voor hij scenografie en schilderkunst ging studeren aan de Academie voor Schone kunsten van Bologna. Op zijn twintigste debuteerde hij als theaterregisseur. Het jaar daarop, in 1981, stichtte hij samen met Claudia Castellucci en Chiara Guidi, de Societas Raffaello Sanzio. Begin van de jaren tachtig verdeelde hij zijn tijd tussen theater en schilderen. Sindsdien was hij betrokken bij de creatie van tal van producties als auteur, regisseur, decor-, licht-, klank- en kostuumontwerper. In Italië en in zovele landen ter wereld verwierf hij faam als schepper van een nieuw theater, gebaseerd op een totaliteit van de kunsten en gericht op integrale perceptie. De dramatische lijnen van zijn voorstellingen luisteren niet naar literaire canons - complex en visueel zeer rijk als ze zijn. Zijn bedoeling is een taal te ontwikkelen die over de hele wereld te begrijpen is, net als de taal van muziek, beeldhouwkunst, schilderkunst en architectuur. Hij is co-auteur van tal van essays over dramaturgie, en vele daarvan vertrekken vanuit

zijn persoonlijke theaterervaringen, onder meer 'Il teatro della Societas Raffaello Sanzio' (1992), 'Epopoea della polvere' (2001), 'Les pélerins de la matière' (2001) en 'Epitaph' (2005). Castellucci werd gevraagd als regisseur van het theaterprogramma van de 37e biënnale van Venetië. Onder de titel 'Pompei - Il romanzo della cenere' ('de roman van de asse'), herdefinieerde hij het probleem van de voorstelling; de rol van de toeschouwer werd opnieuw bekeken, en er werd een opening geslagen naar nieuwe theatervormen die niet passen in het traditionele beeld. In 2008 werd hij gastcurator van het 62e festival van Avignon, waar hij de triptiek 'la Divina commedia' met daarin 'Inferno', 'Purgatorio' en 'Paradiso' maakte. In deSingel stond inmiddels een hele reeks voorstellingen van Societas Raffaello Sanzio op het programma. De laatste tien jaar coproduceerden we alle volgende stukken: 'Hey Girl!' (2007), 'Inferno' (2009), 'On the Concept of the Face, regarding the Son of god' (2010 en 2012), 'The Minister's Black Veil' (2011), 'Giudizio, Possibilità, Essere' (2013).



© Luca Del Pia

mediasponsors

deSingel is een kunstinstelling
van de Vlaamse Overheid



Vlaamse
Kunstinstelling



Provincie
Antwerpen



STAD ANTWERPEN



Knack

CANVAS