

# Theater van de vervuiling

VOOR ECHT VERKLAARD

In *Giulio Cesare* van de Societas Raffaello Sanzio ligt het spel met de dood zo dicht bij de werkelijkheid dat de grenzen vervagen van wat wij (nog) als theater willen of kunnen zien, zegt Koen Tachelet.

## ‘Extieme’ lichamen

### 1. Aanleiding: Les Désirables

‘Papa, ik vind arme meisjes zo mooi,’ vertrouwt mijn zesjarige dochter mij toe bij het ontbijt. Ik ben op slag wakker. ‘Waarom?’ ‘Arme meisjes zijn zo dun en hebben lange haren.’ ‘En waar heb jij die arme meisjes gezien?’ vraag ik. ‘Daar,’ zegt ze en wijst naar een advertentie voor *Les Misérables*. Arme meisjes zijn mooi en dun en hebben lange haren. Les misérables sont désirables. Zo geruststellend zijn beelden geworden, zo problematisch hun mogelijke bijdrage tot de vorming van een ethisch bewustzijn. Het beeld van arme meisjes maakt voor mijn dochter deel uit van een gemediatiseerde werkelijkheid die niet verbonden is met echte armoede (die is meestal kaal, dik en lelijk), maar met andere beelden: The Spice Girls, de graatmagere chic van de modebladen, Barbie en Ken. Les Désirables.

In onze eerste – wereld gebeurt het activeren/commercialiseren van medeleven via dezelfde iconografie waarvan ook trendy kledij, musicals, speelgoed en films gebruik maken. Onze gevoeligheid ervoor wordt mede bepaald door een lichaamsbeeld waarin dun en dik naast fysieke ook morele categorieën zijn, en waarin lichaam en ziel als een twee-eenheid beschouwd worden. Aan het lichaam wordt afgelezen hoe het met de ziel gesteld is. Zo gaat de cultus van het slanke lichaam uit van de veronderstelling: hoe slanker/dunner het lichaam, des te zuiverder de ziel. En omgekeerd: wat afwijkt van het slanke lichaam – het te dikke, ouder wordende, zieke of mismaakte lichaam – vertelt een ander, groter verhaal: dat van onze sterfelijkheid, onze onzuiverheid, onze zondigheid.

De sublimering van menselijke ellende in

de kunst, via het tonen van misvormde, zieke, gehandicapte lichamen, was een van de gesprekspunten in een lange nachtelijke discussie, naar aanleiding van de voorstelling *Giulio Cesare*, die tijdens het voorbije kunstfestival VALDESARTS het nodige stof deed opwaaien. Tijdens die discussie viel het woord ‘heroïne chic’, als een mogelijke associatie met de anorectische meisjes die in het tweede deel van *Giulio Cesare* de rollen vertolken van Brutus en Cassius. De onderliggende vraag is belangrijk: zit ook het anorectische lichaam niet in hetzelfde culturele netwerk waartoe ook de commerciële en culturele recuperatie van menselijk tekort door mode- en speelgoedproducenten of door voorstellingen als *Les Misérables* behoren? Of anders gezegd: is ook hier sprake van wat Rudi Laermans in zijn tekst over Meg Stuart (*Etcetera 60*) omschrijft als de recente tendens in de podiumkunst om te ‘koketteren met ziekte, aids en besmet bloed’, terwijl de ‘mise-en-scène van het geruïneerde lichaam noch meer, noch minder dan een louter symbolische representatie is van een alles bij elkaar bijster oninteressante gedachte. Niet zozeer het getoonde zelf moet obscene heten, wel de boodschapperige eenduidigheid, de transparantie van de eindeloos gevarieerde slogan “ik zal sterven, en jij ook!”’

Het geruïneerde lichaam. In *Giulio Cesare* is het meer dan dominant aanwezig. Of beter: zijn ze dominant aanwezig. Want in deze voorstelling kan je niet spreken over hét geruïneerde lichaam. Elk lichaam vertelt hier een eigen verhaal. Niet op een eenduidige manier, maar op elk moment complex en dubbelzinnig: krachtig en kwetsbaar tegelijk, schokkend en verleidelijk, theateraal en natuurlijk. De emoties die deze li-

chamen oproepen, zijn net zo complex en dubbelzinnig. In het kijken ernaar besef je wat onze blik kan en wil verdragen, hoe die blik kiest, uitsluit en afwijst, kortom geladen is met moraliteit. Schrijven over dit soort voorstellingen is een hachelijke onderneming. Beschrijf je de fysieke en emotionele reactie die *Giulio Cesare* teweegbrengt, of kies je ervoor om afstand te nemen en te objectiveren, in een poging het verhaal te beschrijven dat met die geruïneerde lichamen verteld wordt. Deze tekst heeft voor het laatste gekozen, om daarmee – hopelijk – ook iets over het eerste te vertellen.

### 2. Ceci n'est pas un acteur

In de voorstelling spelen twee anorectische actrices (Brutus 2 en Cassius 2, in het tweede deel). Daarnaast is er nog een man die lijdt aan overgewicht (Cicero), een keelkankerpatiënt (Antonius) en een ziekelijke oude man (Caesar). De andere rollen (onder meer die van Brutus 1 en Cassius 1 in het eerste deel) worden door gezonde acteurs' vertolkt. Onder hen een aantal die zichzelf een tijdelijke handicap toebrengen: Brutus die zijn eigen stemgeluid vervormt via een vibrator en door helium in zijn stembanden te pompen, de Stanislavski-figuur die tijdens het spreken een vingercamera in zijn keel steekt, de oude man die met touwen wordt ingesnoerd.

De verleiding is groot om al deze figuren onder één noemer te vangen: *creeps*, gecast in functie van de schok die regisseur Romeo Castellucci beoogt. Nu is het juist zo'n gemeenschappelijke noemer die het moeilijk maakt om dat effect nauwkeurig te omschrijven. Misschien is het zinnvoller om te zien waar de verschillen liggen.



Societas Raffaello Sanzio - Giulio Cesare / Gabriele Pellegrini

Ten eerste is er de merkwaardige ont-dubbeling van Brutus en Cassius over vier acteurs, iets wat in heel wat Castellucci-voorstellingen terugkomt. Deze ont-dubbeling loopt parallel met de indeling van de voorstelling zelf. Terwijl het eerste deel (*Onan*) een retorisch spiegel-paleis is van echte en kunstmatig opgewekte handicaps, lijkt in het meest schokkende, tweede deel (*Psyche*) het retorische spel met verminkingen voorbij, breekt de voorstelling door het esthetisch kader heen en wordt het publiek rechtstreeks aangesproken. Niet toevallig wordt dat tweede deel gedragen door de twee anorectische actrices.

Het tweede verschil ligt in de cultureel zwaar beladen perceptie van anorexia zelf. Terwijl de meeste ziekten/handicaps worden ervaren als fysieke kwalen die vooral het individu en zijn persoonlijke omgeving treffen, is de houding tegenover anorexia veel 'politieker': men spreekt over anorexia als een 'beschavings-

ziekte', een teken van protest, een uiting van de verziekte verhouding tussen individu en maatschappij. De anorectische weigering om voedsel op te nemen problematiseert de verhouding tussen binnen en buiten, tussen innerlijk en uiterlijk, tussen mannelijk en vrouwelijk, en staat symbool voor een weigering om nog langer deel uit te maken van de (consumptieve) maatschappij. Het verschil in maatschappelijke perceptie blijkt trouwens ook uit de ontvangst van *Giulio Cesare*: in de meeste kritische beschouwingen over de voorstelling worden vooral bij het casten van de twee anorectische actrices vragen gesteld.

Ten slotte is er nog een verschil, dat meer te maken heeft met de emotionele impact van de voorstelling. Het is schokkend dat de redevoering van Antonius tot het volk van Rome (de moeder van alle redevoeringen) wordt uitgesproken door een acteur met keelkanker. Maar nog iets anders is het, de zelfmoord van

Cassius vertolkt te zien door anorexiepatiënten, voor wie de 'honger naar de dood' een constitutief gegeven is. Het spel met de dood ligt hier zo dicht bij de werkelijkheid dat de grenzen vervagen van wat wij (nog) als theater willen/kunnen zien. In het spel met reële aftakeling wordt de toeschouwer niet alleen een voyeur, maar wordt hij bovendien geconfronteerd met de moraliteit die zijn kijken tot voyeurisme maakt. Die morele – sommigen zullen zeggen moraliserende – dimensie van de voorstelling wordt geconsacreerd in dat ene zinnetje: *ceci n'est pas un acteur*.

### 3. Onan of de retoriek van het verminkte lichaam (over deel 1 van *Giulio Cesare*)

'Zie, de wonden van de goede Caesar, die arme, stomme wonden. Aan hen vraag ik

Te spreken in mijn plaats'  
(Antonius tot het volk van Rome)

Het verwijt dat voorstellingen als *Giulio Cesare*, maar ook films als *Gummo*<sup>2</sup> (van *Kids*-scenarist Harmony Korine en ook gemaakt met fysiek abjecte, niet-professionele acteurs) meer freakshow dan theater of film zijn, maakt weinig indruk. De freakshow op kermissen wordt beschouwd als een voorloper van het niet-gesproken theater en de performance, en stond zeker niet gelijk met het uitlezen van mismaakte mensen. De toeschouwers van dergelijke kermisshows werden geconfronteerd met een radicaal anders-zijn, binnen een georganiseerde esthetische context. Door het kader waarin deze 'freaks' hun eigen gebreken 'tentoonstelden', verkregen zij bovendien een sociale positie en een mogelijkheid om te overleven. Misschien is het juist om de gerepresenteerde lichamen in *Giulio Cesare* te omschrijven als 'creatures', aansluitend bij wat de Duitse filosoof Erich Auerbach over het 'creatuurlijke' zegt. Hij ziet het creatuurlijke in de kunst als een poging om concrete beelden te vinden voor de duistere krachten die in ieder mens schuilen<sup>3</sup>.

Interessanter voor *Giulio Cesare* is de vraag hoe de acteurs, zieke en gezonde, omgaan met dat 'creatuurlijke', hoe zij het abjecte lichaam laten functioneren in de fictionele en esthetische context van de voorstelling, en welk effect dit heeft. In het vroege werk van Jan Fabre werd, onder meer via fysieke uitputting of (lichte) lichamelijke vermindering, de onvervreembare realiteit binnengebracht in de fictionele wereld op het toneel. Door het lichaam uit balans te brengen, het te de-neutraliseren, bood het weerstand aan fictionalisering en aan de mogelijke identificatie met een personage. In *Giulio Cesare* gebeurt het tegenovergesteld: de verminkte acteur kan zijn/haar lichaam niet via het spel uit balans brengen. Het is al uit balans, het ontsnapt per definitie aan een neutrale fysieke uitstraling. Het enige wat dit 'gemarkeerde' lichaam kan doen, is het verdoezelen dan wel uitvergroten van deze gegevenheid.

Het is dat laatste dat in *Giulio Cesare* aan de hand is. Het abjecte wordt hier zodanig uitgegroot, en tegelijk worden de dramatische figuren zo geschematiseerd, ingesnoerd en van hun psychologie ontdaan, dat identificatie, hier letterlijk medelijden, onmogelijk wordt. Door in dit eerste deel het gehandicapte lichaam te verenigen tot zijn retorische slagkracht, verdwijnt paradoxaal genoeg ook elke zieligheid, die ik zo vaak voel in het 'gehandicapten-theater'. De acteurs in *Giulio Cesare* bouwen hun rol niet op 'ondanks' hun handicap. De enige verbinding met hun rol is het metafori-

sche hanteren van die handicap. Het abjecte is hier niet de poort naar een onderliggende waarheid, de 'boodschapperigheid' waarover Rudi Laermans het heeft, maar is juist de voorwaarde om tot spel te komen. Ook hierin kan je een parallel trekken met Fabres werk: in *Sweet Temptations* wordt de centrale ruimte van de scène ingenomen door twee gehandicapte wetenschappers, tweelingen, die in een steeds rond-draaiende beweging van hun rolstoelen de grenzen van het spel lijken te bepalen. Met een gelijkaardige schaamteloosheid bepalen de acteurs in het eerste deel van *Giulio Cesare* met hun zieke lichaam de spelregels.

Misschien zou je het zo kunnen formuleren: in elke communicatieve situatie krijgt een uitspraak pas waarde wanneer aan de spreker ervan door de anderen autoriteit is verleend. Hier functioneert de vermindering van de 'normale' communicatiekanalen als een voorwaarde om – letterlijk en figuurlijk – recht van spreken te krijgen. Het verklaart waarom de 'gezonde' acteurs, als in een poging zich te conformeren aan de code van het abjecte, hun eigen spreken op cruciale momenten kunstmatig gaan verminken. Reeds bij het begin van de voorstelling wordt die code geïnstalleerd, wanneer de Stanislavski-figuur tijdens het spreken een handcamera in zijn keelholte steekt en zo – letterlijk – zijn eigen spreken objecteert tot een lichaamsfunctie. In het eerste deel van de voorstelling valt dit spel met het abjecte wonderwel samen met het ondergraven van de verbale retoriek als motor van Shakespeares tekst. Via de technologie – de camera die in de keelholte afdaalt, of het helium dat de stembanden bijna letterlijk 'opblaast' – wordt de retoriek van het woord vervangen door de retoriek van het zieke lichaam. Hier wordt duidelijk wat Antonius wil, en samen met hem de makers van de voorstelling: niet de woorden, maar de wonden laten spreken.

Maar er is meer. In het opblazen van de verbale retoriek wordt de destructieve keerzijde van de taal getoond. Wij denken dat we via de taal in contact kunnen komen met schoonheid en waarheid. In feite gapen in elk woord dat we uitspreken de steeds groter wordende wonden van de geschiedenis. Vandaar dat eenvoudige maar schokkende beeld aan het begin. Terwijl Stanislavski met een handcamera de inwendige werking van zijn eigen stembanden 'projecteert' op een videoscherm, spreekt hij de dialoog uit tussen Flavius en Marcellus over het beroep van schoenlapper ('ik verbeter de slechte wandel van de mensen'). Uit de toneeltoren komen steeds meer schoenen naar beneden vallen, tot ze een berg vormen die associeert met een archetypisch beeld van de holocaust: de bergen schoenen, kleren en lij-

ken in de uitroeiingskampen. 'De arme, stomme wonden, aan hen vraag ik om te spreken'.

#### 4. Psyche of de mythe van het leeggelopen lichaam (over deel 2 van *Giulio Cesare*)

'Hier is mijn dolk  
hier mijn borst  
als je Romein bent, steek dan'  
Cassius tegen Brutus

In het tweede deel van de voorstelling zien we een radicale verandering. Het spel met de taal houdt abrupt op wanneer we twee anorectische meisjes waarnemen in een apocalyptische omgeving, als ratten in de zwartgeblakerde restanten van wat ooit 'beschaving' was. Dit is niet meer de wereld van de retoriek, maar van de mythe, waar mens, dier en machine in een vanzelfsprekende harmonie kunnen bestaan. Het veel te grote zwaard in de handen van Cassius, de Hitlergroet van Brutus en Cassius voor de takkenbos, de associaties van de ruimte met een kathedraal, de halve of fout uitgevoerde kruistekens, het dolgedraaide kattenhoofd, de even dolgedraaide klankband, de zichzelf vernietigende lampen, het bewegende geraamte van een paard, de lege manier van spreken, het zijn niet zozeer de verminkte echo's van een verleden, dan wel de bouwstenen voor een nieuwe, negatieve orde. Op de scène uit zich dat via een negatieve symboliek, waarin macht, dood en religie met elkaar verbonden worden. In deze mythische wereld zijn mensen, dieren, technieken en materialen even belangrijk, liggen in elkaars verlengde of nemen eigenschappen van elkaar over. De vernietiging van de taalretoriek in het eerste deel krijgt hier een nieuwe betekenis, nl. als voorwaarde om tot de mythische taal van het tweede deel door te kunnen dringen. Het is in die wereld dat regisseur Castellucci het anorectische lichaam plaatst. Een lichaam dat – letterlijk en figuurlijk – is leeggelopen, zich van zijn organen heeft ontdaan, en daardoor opnieuw een vanzelfsprekend bestaan krijgt. De retoriek van het verminkte lichaam vervangen door de ritualiteit van het leeggelopen lichaam.

De ritualisering van (zelf)vernietiging is een constante in het werk van de Societas Raffaello Sanzio. In de 'trash'-voorstelling *Amleto* (1992) was de enige graatmagere acteur op de scène omringd door dode fauna: teddyberen, opgezette dieren, poppen: levenloze representaties van personages uit *Hamlet*. Maar in tegenstelling tot het traditionele poppenspel werd hier niet gestreefd naar het 'levend' maken van de dode fauna via de acteur-poppenspeler. Het waren eerder de poppen die model stonden voor de Amleto-acteur om in een staat van

'niet zijn' te geraken. De onder stroom gezette bedden, de ijzeren kooi waartegen de acteur telkens zijn hoofd bonkte, het krassen op het eigen lichaam, de volstrekt animale/autistische manier om geluid en beweging te produceren, het waren 'hulpmiddelen' om tot die 'dode wereld' toe te kunnen treden. Vergeefs natuurlijk, met als gevolg dat dezelfde operaties telkens opnieuw herhaald werden.

Ook hier toonde regisseur Castellucci een mythische wereld waar mensen, dieren, goden en materie in harmonische verbinding staan, en waar taal nog de kracht heeft van een handeling, een ritueel. Kenmerkend voor dat ritueel is een soort 'morphing', waarbij elementen van levende en elementen van dode materie bewust vermengd worden om een 'tussenwerkelijkheid' te creëren. Denk aan de bewegende stoel of het autonoom bewegen van opgezette dieren in *Giulio Cesare*, of, zoals in de *Oresteia*, de acteur die via een luchtdarm terug leven blaast in het dode karkas van een geit. In een tekst over de antieke tragedie (*Theaterschrift* 11, 1997) omschrijft regisseur Castellucci het resultaat van deze 'overgang' van identiteitskenmerken tussen mensen, dieren, technieken en objecten als 'aanwezigheden die knabbelen aan de werkelijkheid'. Met andere woorden: ritualisering als middel om aan de terreur van de hedendaagsheid te ontsnappen, en toch – door de uitvoering van het ritueel – een nieuwe hedendaagsheid te creëren.

In het ritueel komt, voor Castellucci, zijn en niet-zijn samen, zodat een tussen-zijn ontstaat. In *Amlèto* werd op een bepaald moment de *or* van 'to be or not to be' vervangen door *and*: 'to be and not to be'. Zijn en niet-zijn tegelijk. In *Giulio Cesare* zijn het de anorectische lichamen die uitdrukking geven aan dat tussen-zijn. Daarmee zet de voorstelling een stap verder in de richting van het naderen van een dode wereld. Het zijn immers niet langer de levenloze poppen die model staan, maar de met doodsdrijf beladen lichamen van de (anorectische) acteurs zelf. Het anorectische lichaam als ultieme drager van het verlangen 'to be and not to be'. Maar net als de acteur in *Amlèto* blijft het verlangen onvervuld, en zal het ritueel eindeloos moeten herhaald worden.

In *The hunger of death*, een essay van Christopher Lane over het latere werk van Giacometti, verwijst de auteur naar het begrip 'extimité' van Jacques Lacan om de anorectische lichaamsbeelden van Giacometti te omschrijven. In het woord 'extimité' zit de negatie van 'intimité': het anorectische lichaam problematiseert in het weigeren van voedsel de verhouding tussen intimiteit en buitenwereld. Maar in 'extimité' zit ook het woord 'extase', verwijzend naar de gulzigheid waarmee het

anorectische lichaam verlangt naar een nulrelatie tot de ruimte, het verlangen geen plaats in te nemen. De paradox van het anorectische lichaam is die van het streven naar verdwijning enerzijds, het zich zo klein mogelijk maken, en anderzijds de enorme gretigheid, het mateloze verlangen om die gewichtloosheid te bereiken. Voor Christopher Lane enceneerde Giacometti in zijn anorectische beelden het surplus aan betekenis dat vrijkomt wanneer je het lichaam leegmaakt van zijn ontologische vanzelfsprekendheid. Tot dit surplus hoort onder meer het trauma van het onvervulbare verlangen: hoe meer het anorectische lichaam verdwijnt, des te 'aanweziger' wordt zijn afwezigheid.

Interessant voor *Giulio Cesare* is dat dit begrip van 'extimité' iets gelijkaardigs is als het 'to be and not to be' van *Amlèto*. Bovendien zegt het iets over de onwennigheid die we voelen ten opzichte van dergelijke lichamen. De extieme lichamen in *Giulio Cesare* ontsnappen immers aan de dualiteit tussen lichaam en geest, of tussen zijn en niet-zijn. Het zijn lichamen die tegelijk zijn en niet zijn. Daarin ontkennen zij de mogelijkheid van een zuivere innerlijkheid, onbesmet door het geweld van buiten of de psychische tirannie van binnen. In het anorectische lichaam op de scène ontmoeten wij een fundamentele onzuiverheid. Maar er is meer. In het nooit eindigende ritueel van zelfverdwijning toont het anorectische lichaam zich als een lichaam dat enkel zichzelf communiceert. Letterlijk: het eet zichzelf op. Of beter: het neemt de consequenties van het logische eindpunt van het streven naar absolute gewichtloosheid: zelfmoord. 'Only death can satisfy the blissful agony of this appetite'. Niet toevallig is het einde van de voorstelling een Lorelei-achtig beeld. De dode Cassius wenkt Brutus naar het dodenrijk. 'Het is hier prachtig, kom ook naar hier, Helena,' lonkt zij. Voor het eerst wordt een acteur bij haar echte naam genoemd.

## 5. Ceci n'est pas une morte

Na de zelfdoding van Cassius en de dodendans bij diens lijk door Brutus daalt uit de toneeltoren een bordje met het opschrift 'ceci n'est pas un acteur'. Tussen haakjes, in het oorspronkelijke script dat Castellucci schreef stond het anders: ceci n'est pas une morte. Maar los daarvan, is dit misschien wel het meest schokkende moment uit de voorstelling. We worden hier met de neus op de feiten gedrukt. De laatste illusie, dat dit een macaber spel geweest is dat uiteindelijk tot een loutering zal lijden, wordt ons niet gegund. Want als dit geen acteur is, dan is het gerepresenteerde lichaam niet dat van Cassius die net zelfmoord heeft gepleegd, maar verwijst het anorectische lichaam

naar zichzelf, naar Helena. Het is geen fictieel gestorven lichaam, maar een reëel stervend lichaam. Het anorectische lichaam lijkt hier niets anders te representeren dan zijn eigen op destructie gerichte gegevenheid, en maakt op die manier elke catharsis onmogelijk.

'De catharsis bestaat niet, het is een uitvinding van Aristoteles. Er is niet meer dan een schijnbare oplossing,' zegt Romeo Castellucci over zijn voorstellingen. In het anorectische lichaam valt een definitieve oplossing samen met de dood. Maar voor dat punt blijft het een extiem, onzuiver lichaam, en weerstaat het op die manier aan elke illusie dat er een oplossing of zelfs een loutering mogelijk is. In die weerstand creëert de voorstelling uiteindelijk ook een 'extimité' in het kijken, een niet opgeloste spanning tussen wat we verinnerlijken en wat aan de buitenkant moet blijven. Anders gezegd: de onmogelijkheid om ons volledig te identificeren en toch de ervaring hebben van diep geraakt, aangetast te worden. Door de wijze waarop de acteurs hun eigen 'extieme' lichaam ritualiseren, worden wij ons als toeschouwers bewust van onze eigen extimité in het kijken. Als het al geen catharsis is dat deze voorstelling genereert, dan is het in ieder geval wel dit bewustzijn.

1. Het gebruik van het woord 'ziek' is uiteraard problematisch, net als het woord 'gehandicapt' of 'mismaakt'. Deze tekst gaat niet uit van wat een acteur medisch gesproken 'ziek' of 'gezond' maakt, maar houdt enkel rekening met wat op de scène zichtbaar is, en wat in de communicatie tussen scène en publiek letterlijk en figuurlijk 'meespeelt'.
2. In *Gummo*, de film waarnaar verwezen werd, is iets gelijkaardigs aan de hand. Ook hier wordt een bestaande orde verwoest (een door een tornado verwoeste, doorsnee Amerikaanse stad), om plaats te maken voor een nieuwe orde, waar nog restanten van de oude orde als echo's aanwezig zijn, maar niet meer werkzaam. Die echo's worden gebruikt voor een totaal andersoortige, in onze ogen louter negatieve moraliteit. Tegelijk wordt ook hier de behoefte duidelijk aan een soort zuiveringsritueel van onze beschaving. Ook in *Giulio Cesare* zit iets van een utopische gedachte dat een nieuw begin mogelijk is, dat je achter het bestaande een punt zou kunnen zetten.
3. Auerbach geeft als voorbeeld van het spiegel-effect dat het creatuurlijke kan hebben, de laat-middeleeuwse danse macabre. Van die danse macabre zijn trouwens echo's te vinden in het tweede deel van *Giulio Cesare*, ik denk bijvoorbeeld aan de gestileerde (dans)bewegingen van Brutus na de zelfmoord van Cassius.