

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

Het verwijt dat voorstellingen als *Giulio Cesare*, maar ook films als *Gummo*² (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 schuilen³.

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 verminking, 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 verminking 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