

‘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 ‘extimite’ van Jacques Lacan om de anorectische lichaamsbeelden van Giacometti te omschrijven. In het woord ‘extimite’ zit de negatie van ‘intimite’: het anorectische lichaam problematiseert in het weigeren van voedsel de verhouding tussen intimiteit en buitenwereld. Maar in ‘extimiteit’ 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 ‘aanwezig’ wordt zijn afwezigheid.

Interessant voor *Giulio Cesare* is dat dit begrip van ‘extimiteit’ 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 ‘extimiteit’ 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 extimiteit 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.