

satie van angst en ontredde. Net door de afwezigheid van het lijf, is het op dit moment dat de wonde zich onherstelbaar herkenbaar voor de toeschouwer opent. En daarna is er niets. Dan stilte.

Elke van Campenhout

1 Een feit, Dirk Lauwaert, *Artikels*, p.179

2 Fragment uit interview met Wang Jian Wei, in het programmaboek van KunstenFESTIVALdesArts

3 'Hij antwoordde dat ik het me niet mocht voorstellen alsof ieder lid afzonderlijk gedurende de aparte momenten van de dans, gericht enbewogen werd. Iedere beweging, zei hij, heeft haar eigen zwaartepunt in het inwendige van het figuurtje; het is voldoende dit zwaartepunt in het inwendige van het figuurtje, te beheersen. De ledematen, die alleen maar slingers zijn, volgen zonder enig verder ingrijpen, op mechanische wijze vanzelf. Hij voegde er aan toe dat die beweging zeer eenvoudig is: dat telkens, wanneer het zwaartepunt in een rechte lijn bewogen wordt, de ledematen onmiddellijk curven beschrijven; en dat vaak, bij een louter toevallige schudding, het geheel reeds in een soort ritmische beweging overgaat, welke met de dans een opvallende overeenkomst vertoont.'

Heinrich von Kleist,  
*Über das Marionettentheater*  
(Over het marionettentheater)

5

CONCEPT Kris Verdonck

GELUID Aernoudt Jacobs

LICHT Hans Valcke

MET Heike Langsdorf, Kaja

Kolodziejczyk, Geert Vaes,

Shila Anaraki, Anna Rispoli

PRODUCTIE Beursschouwburg,

Kunstencentrum België

(Hasselt), HISK (Antwerpen),

FYKE vzw, Kunsten-

FESTIVALdesArts

CEREMONY

REGIE Wang Jian Wei

ACTEURS Zhang Che, Leong You

Lian, Fang Jun Ju, Shao Ze Hui,

Yeong Chin Chin, Lin Yeow Haw

TEKST Wang Jian Wei, Meng

Xiao Guang

LICHT Wang Qi

MULTIMEDIA Fu Yu

PRODUCTIE Festival Temps

d'Images, Arte, Ferme du

Buisson, Les Spectacles vivants

Centre Pompidou, Festival

d'Automne à Paris

## TRAGEDIA ENDOGONIDIA SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO

### Theater van de verwondering

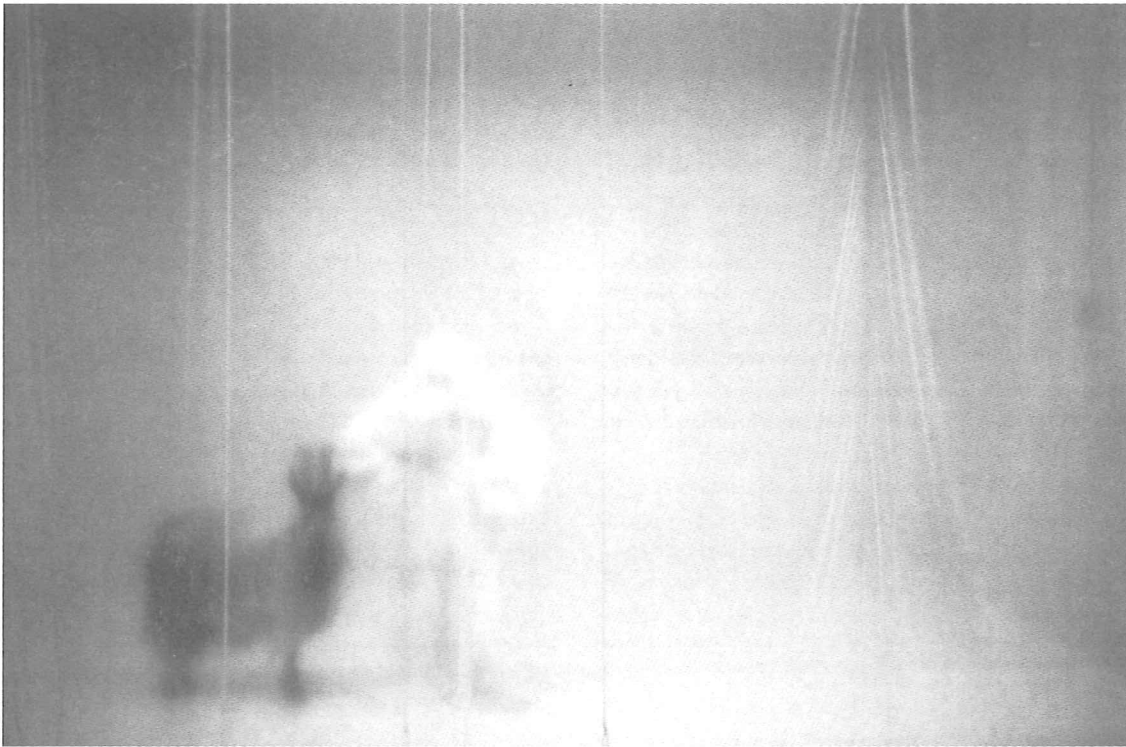
'It's me – the goat – speaking. Now I will start to speak. My own language.' Met die woorden, als van een orakel, begint in het Noorse Bergen de vijfde episode van de *Tragedia Endogonidia* van Romeo Castellucci en zijn Societas Raffaello Sanzio. Ze komen niet uit de mond van de bok die op de scène staat. Ze staan te lezen op een lange lettermachine aan het plafond. Zo een met rollende plastic plaatjes, als in een oud station, om de trein aan te kondigen. De *Tragedia Endogonidia* is theater in doorrit. Van stad naar stad en van het verleden naar de toekomst. Naar de toekomst van de 'tragedie', volgens één etymologie te vertalen als de 'zang van de bok'.

De *Tragedia Endogonidia* is minstens megalomaan te noemen. Ze omvat een cyclus van elf voorstellingen of episodes, die telkens in een andere Europese stad tot stand komen. De eerste episode ging in januari 2002 in première in het Italiaanse plaatsje Cesena, waar de Societas sinds jaar en dag school houdt. De laatste zal in oktober 2004, na episodes in Avignon, Berlijn, Brussel, Bergen, Parijs, Rome, Straatsburg, Londen en Marseille, opnieuw daar plaatsvinden, als een résumé van de hele cirkelcyclus. Ondertussen zijn we halfweg. Wij zagen de eerste drie episodes samengebald op video en woonden de twee volgende live bij, na een welkom interview met Romeo Castellucci in Brussel. De spanwijdte van de *Tragedia Endogonidia* zit volledig vervat in zijn paradoxale titelconcept. Castellucci: 'Het is een oxymoron. *Tragedia* is een woord dat tot het epische domein behoort. Het is een

woord dat spreekt over de held die geroepen is om te sterven. Elke tragedie is de expositie van het kadaver van de held voor de polis. De term *endogonidia* stamt daarentegen uit de microbiologie. Bepaalde eenvoudige dieren, zoals protozoïden, hebben binnenin twee gonaden (geslachtsklieren). De gonaden zijn het voortplantingsapparaat dat de gameten voortbrengt. Als beide gonaden in één individu verenigd zijn, vindt de voortplanting niet seksueel maar door opdeling plaats. Het zijn effectief kleine onsterfelijke wezens.<sup>1</sup> Het onsterfelijke voortwriemelen van de natuur – als metafoor voor de oneindige transformaties van de theatercyclus – versus de sterfelijkheid van de mens, daar heb je meteen de alfa en de omega van de *Tragedia Endogonidia*. Of zo lijkt het toch, als we Castellucci op zijn woord nemen. Hij noemt de verhouding tussen de twee basisideeën niet alleen een spiegelspel, maar ook een 'raadsel'. 'Zoals dat van de sfinx. In de tragedie is er steeds een sfinx die licht.' De Italiaanse regisseur heeft zelf wel wat weg van een raadselachtige sfinx, als hij praat over zijn episodes of over hun relatie tot de klassieke tragedie. Ze zouden gaan 'over de wet en het breken ervan'. Over 'het animale als de basis van de tragische ervaring'. Over 'het enigma in de kern van alles'. Maar hoe ver kom je als toeschouwer met zo'n filosofische dramaturgie? Niet ver. En als criticus? Misschien wel wat verder, maar ook verder in de problemen. Castellucci's voorstellingen doen zo onaantastbaar 'subliem' aan dat elke poging tot interpretatie bijna op een verkrachting uitloopt, én op een *karikatürisculisering* van jezelf als analyse-

rende instantie. Meegaan in Castellucci's obscure *ars combinatoria* van de verste correspondenties loont niet. Vertrekken vanuit een observerende instantie, met het gezicht vlak voor de voorstelling, is beter. Op de vraag wat er allemaal spreekt uit de bok-sprekende episodes van de *Tragedia Endogonidia*, willen we dan ook proberen te antwoorden vanuit een technische dramaturgie van een aantal opvallend terugkerende elementen. Om uit te komen bij een andere betekenisgevende structuur dan die van de klassieke tragedie. Vooruit met de geit!

Vier structurele ingrepen vallen op. Niet zomaar omdat ze het gezicht bepalen van elke episode, maar vooral omdat ze met de horens vooruit inrammen op een aantal basiswetmatigheden van het theater dat we vandaag gewoon zijn. 1) De ruimte waarin de episodes zich afspelen, is potdicht verzegeld. Telkens is het een tegelijk monumentale en claustrofobische kubus, die maar aan één kant open is. Het gaat niet om de fameuze vierde wand, maar om de zesde, aangezien ook de vloer en het plafond dichtgemaakt zijn. In Brussel is de kubus van marmer en vult hij de hele scène. In Bergen is hij eerder een achterkamer, maar even dwingend: zonder de minste spleet om door te ontsnappen of de hele dramaturgie van opkomen en afgaan door te organiseren. Castellucci's scenografie staat niet ten dienste van en staat evenmin voor bijvoorbeeld een bos, een paleis of een woonkamer. Ze staat er gewoon, als volmaakt besloten theatraaliteit. Als ze al functioneert, doet ze dat op eigen houtje. Zo zit de Bergense kubus tot lang in de voorstelling verstopt onder witte plastic doeken met een aantal zwartgeschilderde coördinaten. Plots stuike die concrete plaatsbepalingen allemaal naar beneden en openbaart zich de gouden spiegelkamer van Cesena en Avignon. Ze is net als de marmeren kubus in Brussel een kijksdoos die je tot kijken dwingt, vooral



Tragedia Endogonia Episode V ROMEO CASTELLUCCI / SOCIÉTAS RAFFAELLO SANZIO Foto Luca Del Pia

omdat ze geregeld wordt open- en toegeschoven met een doorzichtig gaas. De ruimte zelf dicteert in de *Tragedia Endogonia* de wetten van het kijken.

2) Ook de tijd is ontregeld. Van een opeenvolgend verhaalverloop is al helemaal geen sprake, maar ook de richting van de tijd zelf wordt gedemonteerd. Niet zelden bewegen de losstaande scènes zich achterwaarts. In Brussel giet een politieagent een rode vloeistof uit op de marmeren vloer, zet letterbordjes uit, doet metingen, maakt aantekeningen. Pas daarna begint de misdaad: twee andere politieagenten komen op, de eerste kleedt zich uit, gaat in de plas rode vloeistof zitten en wordt dan eindeloos afgeranseld door de tweede. Het bloed van zijn wonden ligt al klaar om hem te besmeuren. Maar zelfs in deze eindeloze scène ontspint zich geen verhaal. Het herhaaldelijke slaan met de wapenstok verdicht zich net in die herhaling tot een soort van gestolde beweging. Elke episode is een naast elkaar plaats van verstilde toonmomenten zonder episch tijdsverloop. In

Bergen is er de bok die wat rond-draait in de achterkamer. In Brussel zit een baby moederziel alleen in de marmeren doos minutenlang rond zich te kijken, of krijst zich op andere avonden de ziel uit het lijf. Hij zal aan het slot van deze episode een oude man zijn die wegzinkt in een luchtbed. Als er al tijd verloopt, gaat het dus *fast forward* over de hele *vertoonstelling* heen. Of *fast rewind*, want de Bergense episode begint met een oude vrouw die onder een schapenvel wordt gelegd en er in de volgende scène als een klein meisje weer onderuit komt, om uiteindelijk in een afsluitende baarscène finaal geboren te worden.

De *Tragedia Endogonia* toont verkapte transformaties in de a-historische tijd. Niet alleen binnen elk van haar episodes, maar ook als totaalstructuur op zich. Steeds worden momenten uit vorige afleveringen in een nieuw verband geciteerd en aangepast. Het 'Drink mein Wasser'-opschrift uit Berlijn wordt in Bergen verdubbeld door een 'drink my metal'-boodschap op de lettermachine, die zelf al in

Cesena en Avignon verscheen, samen met de Bergense melk- of spermaspiegel die een beker vult voor het onschuldige kind uit beide episodes. Het is niet te volgen, inderdaad. En de lijst met voorbeelden kan moeiteloos uitgebreid worden. Het illustreert dat zich diametraal tegenover het extreem dichtgeplamuurde tijd- en ruimteconcept binnen elke episode een beweging voltrekt die zich net fundeert op een heel open tijd- en ruimtebesef. Castellucci's cyclus maakt zich immers voortdurend voorstelbaar als een twee jaar durende voorstelling die heel urbaan Europa tot zijn podium rekent.

3) De episodes kunnen amper opgevat worden als representaties van een herkenbare werkelijkheid. Net zoals de ruimte bij Castellucci autonoom is en de tijd al evenzeer volgens eigen wetten opereert, verwijzen ook de figuren in de *Tragedia Endogonia* zelden naar enig achterliggend betekenismodel. De bok in Bergen, het kind in Brussel: ze spelen niet, *ze zijn*. Ze staan enkel voor zichzelf, net als de

talrijke machines die in de episodes steeds opduiken. De meest tot de verbeelding sprekende is de pijlmachine van Cesena en Bergen. Ze begint plots mechanisch pijlen af te vuren op de gouden spiegelkamer, zonder oorzaak en zonder gevolg. Als er al sprake is van acteurs in de gebruikelijke zin van het woord, dan belichamen ze vaak iconen die zozeer verward worden met andere betekenaars dat elke aandring tot betekenis vroegtijdig geaborteerd wordt. In Brussel komt in de marmeren ruimte een hulpeloze grijsaard binnen, gekleed in een kleurige bikini. Hij trekt tergend traag alle lagen van een rabijnenkostuum aan, maar kleedt zich daarboven nog eens in een politieuniform. In Bergen gaat het zoals al aangeduid consequent de omgekeerde weg. Een grafelijke figuur ontdoet zich van zijn pak om te onthullen dat hij daaronder een vrouw in kanten ondergoed is. Even later steekt die vrouw haar ondergoed in haar vagina en stroopt ze haar huid af. Onder het vleeskleurige pak zit een naakte jongen. We

kijken niet naar een rol, maar naar hoe een rol wordt (of is) aangenomen. De *Tragedia Endogonia* is een expositie van het theatrale gegeven zelf; van het uitstellen op zich. Tegelijk vernietigt de cyclus fundamentele categorieën als geslacht en ouderdom in dezelfde beweging als hij die creëert.

4) Alsof dat als wancommunicatieve bokkensprong nog niet volstaat, presenteren de episodes ook voortdurend taal in ontbinding. Het zijn veeleer de machines die praten, niet de mensen. In het verlengde van de lettermachine uit de andere episodes staat in Brussel naast de baby een gezicht in metaalplaat dat met mechanische mond en ogen letters van het alfabet uitspreekt. In Cesena worden met stroboscopische snelheid allerlei lettertekens op het publiek afgeflitst. De taal valt bij Castellucci – net als de tijd – enkel in zijn kleinste segmenten uiteen. De spraak is die van onbedoelende dingen. Als de acteurs al het woord nemen, produceren ze enkel een onverstaanbare taalbrij, als uit een al even mechanische mond. Twee witgeklede vrouwen in Avignon en Bergen kramen gewoon wat klanken uit achter een spiegel gevuld met melk of sperma. Het is een oefening in spreken, een geboorte van de spraak. Nadat het naakte slachtoffer in Brussel eindelijk voldoende afgegranseld is, wordt hij bloedbesmeurd op een stoel geplaatst. Zijn beulen zetten hem een microfoon voor, maar hij zwijgt. Pas als hij in een grijze vuilniszak gestoken is en daarmee zijn gezicht verloren is – in het nieuwsbericht is het slachtoffer nooit anoniem – begint hij in het Frans en het Nederlands het weesgegroet te stamelen. Als een mantra van uiteenvallende woorden. Castellucci: 'In de Brusselse episode van de *Tragedia Endogonia* is de taal erg verward. Dat komt voort uit de linguïstische toestand van Brussel. Er zijn twee talen, twee stemmen. Het is een verwarde taal, die afkomstig lijkt van een geslagen lichaam, met een gebroken kaak.' Het is de taal van de

bok: een voortalige, voor Castellucci 'pretragische' taal, die direct naar het hart moet gaan.

'Pretragisch' of niet, de taal van de *Tragedia Endogonia* gaat in elk geval recht naar het hart. De bovenstaande technische dramaturgie verheldert dan wel de manier waarop, ze weerspiegelt weinig van de impact waarmee de toeschouwer getroffen wordt door een primaire ontzetting. Het wezen van die ontzetting vinden we terug in Descartes' *Les Passions de l'Âme*:

'Wanneer de eerste ontmoeting met een voorwerp ons overvalt, en we oordelen dat het iets nieuws is, of erg verschillend van wat we al kennen, of van wat we veronderstelden dat het moest zijn, dan zorgt dat ervoor dat we ons erover verwonderen en verrast zijn.'<sup>2</sup>

Verwondering, volgens Descartes de eerste van alle passies, bouwt op het gegeven van het contrast en precies van dat gegeven heeft Castellucci zijn hele esthetiek gemaakt. De structuur van zijn voorstellingen organiseert een ruimte ter presentatie van de *vreemdmaking* van tijd, icoon en taal. Ze ensceneert een specifieke verkeerdheid die contrasteert met alles wat we kennen, uit het theater en uit het leven in het algemeen. Precies dat maakt dat de *Tragedia Endogonia* geen actualisering kan heten van de klassieke tragedie, omdat die nu net bestond bij gratie van de kennis van haar toehoorders over hoe het uitgebeelde zich zou ontwikkelen.

De onomkeerbare verwondering die Castellucci's contrasttheater genereert, wijst veeleer terug naar de barokke *Wunderkammer*, het kabinet waarin de bezoeker allerlei rariteiten kon bekijken, dicht naast elkaar gelegd om het verschil en de verwondering nog groter te maken: struisvogeleieren, Romeinse munten, de hoorn van een eenhoorn, een opgezette krokodil, koralen, agaat, marmer, misvormd geboren kinderen of dieren,...<sup>3</sup> Over het rariteitenkabinet is in verband met

Castellucci wel vaker gesproken, maar meestal om de vreemde figuren van zijn theater af te doen als een freak show. Voor ons is het woord in de eerste plaats een metafoor die de structuur en opzet van de voorstellingen verduidelijkt. Zo kan de observatie van Patrick Mauriès dat 'de cultuur van de rariteit een cultuur is van de oneindige samenvoeging'<sup>4</sup> van 'het in contact brengen van verafgelegen en zelfs tegengestelde werkelijkheden'<sup>5</sup> moeiteloos toegepast worden op de *Tragedia*

*Endogonia* als een mozaïek van tijdloze tableaux die zich in de verschillende episodes voortdurend transformeren. Castellucci's objecten en scènes staan naast elkaar binnen een gelijkaardige tijdsstructuur (Mauriès spreekt van 'het eeuwige heden van het kabinet'<sup>6</sup>), in plaats van in een successief verband. In Bergen figureert de witte yeti-figuur uit Berlijn samen met de bok van Avignon gewoon naast de hypermoderne pijlmachine, de a-historische melkspiegel en de immense rituele ramkop.

Wat de ruimte betreft, lijken de vijf spleetloze wanden van de kubus eenvoudigweg gekopieerd uit een gravure van een rariteitenkabinet, de vijf wanden boordevol wonderstukken. De episodes van de *Tragedia Endogonia* zitten ingekaderd in het schrijn van hun monumentale, claustrofobische kubus en vallen daar – paradoxaal genoeg – zowel samen met zichzelf als met alle vorige steden waar de cyclus voorbijgekomen is. En dan is er nog de ontbonden, onleesbare taal van de *Tragedia Endogonia*. In alles lijkt ze op de onleesbaarheid in de *Wunderkammer* van ingewikkelde astronomische instrumenten, of van een boek in een vreemd, exotisch handschrift.

Al deze overeenkomstige structurelementen laten ons toe te formuleren hoe de episodes zowel als het rariteitenkabinet het wonder presenteren. Het wonder overvalt ons niet. Het is niet de plotse bliksemflits van een

onweer, of het lijkt dat uit de kast valt in een horrorfilm. De beschouwer van het wonder trapt hier niet in een val die dichtklapt. Er wordt hem een lade geopend: het uitschuiven van de vele laatjes in het rariteitenkabinet en het open- en dichtgaan van het voordeel in de *Tragedia Endogonia*. Dat is dezelfde beweging die het gordijn maakt in een stripteasecabine, of de korf met de heilige voorwerpen die geopend werd voor de neofieten tijdens hun initiatie in de mysteriecultus. Het wonder onthult zich vanzelf, in plaats van dat wij het ontdekken, dat wil zeggen: het overvallen en erdoor overvallen worden. Tegelijk onttrekt het zich voortdurend aan ons en blijven we verbijsterd achter. Of zoals Mauriès het verwoordt: 'Het object, in alle betekenissen van het woord, ontsnapt aan het subject, betwist het zijn pretentie te begrijpen, en stuurt het terug naar zijn eigen onmogelijkheid zichzelf te begrijpen.'<sup>7</sup> Mooier hadden we onze eigen verwondering over en onze worsteling met Castellucci's filosofische dramaturgie nauwelijks kunnen verwoorden.

En toch gaat de *Wunderkammer* als alternatieve betekenisgevende structuur niet helemaal op. De bok in Castellucci's kabinet spreekt immers maar voor luttele ogenblikken, en dan nooit meer. Het wonder in de *Tragedia Endogonia* is volstrekt momentaan. Castellucci geeft trouwens zelf aan dat deze tijdelijkheid fundamenteel is voor zijn kunst. Hij noemt theater 'een mogelijkheid om voor een uur de wereld op te heffen'. 'Het is als een lichtschakelaar. Het theater bewijst dat er een parallelle wereld bestaat.' Het is de wereld van de droom. Zoals we 's nachts voor onszelf nachtmerries ensceneren, zo lijken Castellucci's wonderen de vluchtige spookbeelden van het onderbewustzijn van de stad. Het kostuum van de rabbijn, van de politieagenten en van de gotische figuren worden in de meest fantastische com-

binaties naast elkaar gezet en gecontrasteerd, net als de citaten uit het alledaagse leven in onze dromen. De verdichting, verwarring en uitdeining van de tijd in de episodes zijn al evenzeer specifieke verschijnselen van de onirische ervaringsvorm. En wat ten slotte de taal betreft, verkrijgt een zin in een droom, uitgesproken als klank of oplichtend als schrift, net als in de *Tragedia Endogonia* betekenis door haar loutere taal-zijn. Daar is weinig sprake van ontleden in betekeniscomponenten, zoals de semiotiek het aan ons wakkere bewustzijn zou leren.

Maar de beeldende kunst, de reclame en de film maken al decennia gebruik van de dramaturgie van de droom. Is ze niet al te zeer uitgesloten om nog als gerechtvaardigd structuurmodel te kunnen dienen voor Castellucci's unieke episoden-cyclus? We gaan hier even ons boekje en onze bok te buiten, om de specificiteit van de *Tragedia Endogonia* scherp te stellen. Toen de surrealistische auteur Roger Vitrac een recensie moest schrijven van Pirandello's *Zes personages op zoek naar een auteur*, stak de opvoering zo teleurstellend af tegen de intensiteit van zijn dromen, dat hij zijn lezers aanraadt: 'N'allez pas au spectacle. Couchez-vous.'<sup>8</sup> Wat Vitrac het theater verwijt, valt tegenwoordig ook het museum aan te rekenen. Terwijl men in de allereerste musea, de *Wunderkammern*, als in een droom door een wonderbaarlijke rijkdom kon dwalen, val je bij het pissoir van Duchamp of de kopie van Warhol nog nauwelijks in verwondering. De hyperrealisten gingen het aura van het kunstwerk te lijf met het zuur van de banaliteit en vraten daarmee Descartes' wezenlijke verschil tussen het gekende en het ongeziene in één klap weg. De dramaturgie van de droom, precies door de surrealisten ten dienste gesteld van de kunst, is ook niet zonder kleerscheuren in handen gevallen van de reclame. Vandaag

stelt de advertentie ons een vraag in de krant, die ze morgen op een straatpaneel zal beantwoorden. De techniek van de droom is voor de reclame een droomtechniek geworden. Met de kunst van de heterogeniteit en van het plotse, alomtegenwoordige opduiken kan ze alles tot een wonder maken. Maar welke verwondering brengt de marmeren keukenrolhouder teweeg, vergeleken bij de marmeren panelen gebruikt als wolkige achtergrond in bepaalde schilderijen van de *Wunderkammer*?<sup>9</sup> Of bij de monumentale marmeren kubus in de Brusselse episode van de *Tragedia Endogonia*? De schrale verwondering over de kostprijs, niks meer. Castellucci daarentegen maakt dromen die in geen enkele nutseconomie, noch in een kritiek daarop, in te schrijven zijn. In plaats van het wonder te instrumentaliseren, drijft hij de onstabiele eigen aan de verwondering tot het uiterste. De film, tenslotte, confronteert ons dagelijks met droombeelden, hallucinaties en wonderen. Maar de structuur van de horrorfilm of thriller houdt het wonderbaarlijke op een afstand. Misdaden en mirakels worden aan- en afgevoerd door de nerveuze butler van de Hollywooddramaturgie. Verwondering en afschuw voelen perfect natuurlijk, net alsof je een boer moet laten, het stokt even en het is weg. Niet zo bij de *Tragedia Endogonia*. De structuren van *Wunderkammer* en droom zorgen voor een luchtdichte intimiteit tussen de bezoeker en de wonderen. De Societas Raffaello Sanzio herstelt met andere woorden het bekijken van het wonderstuk in al zijn onstabile intimiteit. Daartoe wordt de gecommercialiseerde dramaturgie van de droom verwrongen en wordt binnen die herboren droom het rariteitenkabinet gerestaureerd. Het theatrale kijken (*theatron*, 'plaats om te kijken') werd zorgvuldig opnieuw afgesteld, opdat de *Tragedia Endogonia* de droom van een rariteitenkabinet zou kunnen induceren. De wonderen die

op zo'n zeldzame, vluchtige plaats aan de blik worden prijsgegeven, kunnen de gangbare barrières tussen mens, natuur en kunst laten smelten. Het historische rariteitenkabinet presenteerde zowel natuurlijke als kunstmatige wonderen ('naturalia' en 'artificialia') en getuigde daarbij van een bijzondere voorkeur voor mengvormen, waarbij de grens tussen beide vervaagde: een portret van een menselijke figuur in de wortel van een olijfboom of landschappen gevormd in de grillige lijnen van een steen. Zoals kernachtig aangegeven in de tweeledige titel van de cyclus, en concreet verzinnebeeld in de ontmoeting van lettermachine en bok op scène, is de *Tragedia Endogonia* via haar juxtapositie van allerlei hybride wonderen op zoek naar precies dezelfde onnatuurlijke continuïteit. In die zoektocht is een centrale plaats voorbehouden aan de machines. Ze lopen parallel met de zogenaamde 'automata' van de *Wunderkammer*. Over die mechaniekjes, zoals een geautomatiseerde eend of een ronddraaiende fluitspeler, zegt Mauriès: 'Ze bootsen het leven na in iets wat niet tot het leven behoort, en lijken daarmee de triomf aan te duiden van dat laatste over de dood, door zich los te maken van de tweedeling tussen beide entiteiten. Ze vormen een verlenging of volharding van de levensimpuls in een onmogelijk, en tastbaar, hierna-maals.'<sup>10</sup> De natuurlijke hiërarchie stort in. Mens en machine, icoon en dier, letter en lichaam ontmoeten elkaar, tot grote verwondering van allen, in de intimiteit van het kabinet. Nu we uiteindelijk toch uitgekomen zijn bij een filosofische dramaturgie, kunnen we meteen ook maar besluiten. De *Tragedia Endogonia* staat niet voor de toekomst van het theater als een restauratie van de tragedie, maar als een herwonnen, onstabile intimiteit. Die intimiteit wordt gega-randeerd door de vorm van het rariteitenkabinet. Maar het is enkel de vluchtige droom van een rariteitenkabinet. Alle wonderen zijn maximaal efemer. Ze zijn 'nutte-

loos' in de volste zin van het woord. Castellucci gebruikt de woorden van Georges Bataille: het kunstwerk zou behoren tot het domein van 'het kwade'. '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.' De wonder-episodes wrikken zich los uit eender welk verklarende, plaatsbepalende logica. Als ze al een taal spreken is het die van de onverstaanbare bok. De *Tragedia Endogonia* spreekt volgens de dramaturgie van de verwondering zelf.

Thomas Crombez  
en Wouter Hillaert

- 1 Alle citaten van Romeo Castellucci komen uit het interview afgenomen door de auteurs in Brussel, in het kader van het KunstenFESTIVAL - desArts, op 1 mei 2003. Een fragment ervan werd gepubliceerd in *De Morgen*, 3 mei 2003.
- 2 René Descartes, *Les Passions de l'Ame*, artikel 53.
- 3 Zie het hoofdstuk over *Wunderkammern* bij Lorraine Daston en Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature. 1150-1750*, New York: Zone Books, 1998, pp. 255-301.
- 4 Patrick Mauriès, *Cabinets de curiosité*, Parijs: Gallimard, 2002, p. 189.
- 5 Mauriès, p. 114.
- 6 Mauriès, p. 134.
- 7 Mauriès, pp. 240-241.
- 8 «Dormir», in: *Les Hommes du Jour*, 28 april 1923. Geciteerd bij: Henri Béhar, *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, Parijs: Gallimard, 1967, p. 251.
- 9 Zie het hoofdstuk over 'Pierres imagées' bij Jürgen Balrusaitis, *Aber-rations. Quatre essais sur la légende des formes*, Parijs: Perrin, 1957, pp. 47-72. Of sluip naar de rechter zijkapel van de St.-CarolusBorromeuskerk te Antwerpen.
- 10 Mauriès, p.119.