

theater internationaal

Societas Raffaello Sanzio

Voyage au bout de la nuit

naar Louis-Ferdinand Céline

© Editions Gallimard

do 23, vr 24, za 25 november 2000

Duur van de voorstelling **1u30 . zonder pauze**

Spreektaal **Frans**

Daar de klankinhoud van de taal primeert op de betekenis bij deze Franstalige voorstelling - die door de maker zelf trouwens als een concert wordt omschreven - voorzien wij uitzonderlijk geen Nederlandstalige boventiteling.

Redactie programmaboekje **deSingel**

Druk **Tegendruk**

Societas Raffaello Sanzio

Voyage au bout de la nuit

naar Louis-Ferdinand Céline © Editions Gallimard

regie, geluidscompositie

Romeo Castellucci

muziekdramaturgie, vocale partituur

Chiara Guidi

stemmenregie

Claudia Castellucci

film

Cristiano Carloni, Stefano Franceschetti, Romeo Castellucci

licht, technische leiding

Fabio Sajiz

geluid

Marco Olivieri

spel

Lele Biagi, Claudia Castellucci, Monica Demuru, Chiara Guidi, Giovanni Rossetti

techniek **Flavio Urbinati**

accessoires **Carmen Castellucci**

taxidermist (opzetter van dieren) **Antonio Berardi**

machinerie **Stephan Duve**

administratie **Michela Medri**

dagelijkse leiding **Cristiana Bertini, Chiara Trezzani, Fabrizio Vandi**

algemene leiding **Gilda Biasini, Cosetta Nicolini**

tourmanagement **Alessandra Vinanti**

coproductie **Romaeuropa Festival 1999**

met dank aan **François Gibault, Gianni Celati, Emanuelle Caillat, Lamberto Borsetti, Quay Brothers, Gregory Petitqueux, Enrica Salice, Michelle Treol, Isabelle Zangari, Centro Cinema Città di Cesena, Valerio Cocchi 'Cineteca Comunale Di Bologna', Teatro Bonci in Cesena**

copyright tekst Céline **Editions Gallimard**

Delen van het concert

De Oorlog

Het Bordeel

Afrika

Amerika

De Geneeskunde

Het Feest van Batignolles



Theater is een her-creatie van een goddelijk iets dat tegelijkertijd ook duivels is.

Het theater is de plaats van het geweld. De schoonheid van het theater is van nature gewelddadig. Uiteraard bedoel ik geen fysiek geweld. Het is een talig geweld, het geweld van het zich losscheuren uit de gewoonten van de taal.

Ik beschouw het theater als de kunstvorm waarnaar alle andere kunsten verwijzen; de schilderkunst verwijst naar het theater, naar een klein theater, de muziek verwijst naar een mentaal theater. Het theater is de eerste noodzaak van de mens aan het artificiële, het complexe. Het is ook zonder twijfel de kunst die het dichtst bij de dood staat. Wat me treft is dat het theater geen aanspraak maakt op, niet de pretentie heeft om de waarheid te vertellen. Mij interesseert het theater dat zich bewust is van de eigen corruptie.

Het theater heeft de meest exclusieve band met de problematiek van de dood omdat het juist een kunst is die van het ene ogenblik op het andere kan onderbroken worden. Er is niets tastbaars dat kan doorgegeven worden, geen doek of een stuk gebeeldhouwd marmer. Het theater is vanuit vele invalshoeken een kunstvorm die het denken over de relatie met de dood activeert.

Romeo Castellucci

Citaten uit een onuitgegeven interview, Aisthesis (UIA), juni 1998

Het theater van Séraphin

Dat wil zeggen dat er opnieuw levensmagie is; dat de ondergrondse lucht die dronken is, als een leger door mijn gesloten mond naar mijn wijdgeopende neusvleugels gaat, met een verschrikkelijk oorlogsgeluid. Dat wil zeggen dat, als ik speel, mijn schreeuw niet langer om zichzelf draait, maar dat hij zijn dubbel doet ontwaken met bronnen in de ondergrondse ommuringen. En dit dubbel is meer dan een echo, het is de herinnering aan een taal waarvan het theater het geheim heeft verloren. Groot als een kinkhoorn, goed om in de holte van de hand te houden, dit geheim; zo spreekt de Traditie. Alle magie van het bestaan zal door een enkele borst gegaan zijn als de Tijdperken zich weer hebben gesloten.

En dat zal gebeuren dicht bij een grote schreeuw, bij een bron van de menselijke stem, een enkele en geïsoleerde menselijke stem, als een krijgsman die geen leger meer heeft.

Om de schreeuw waarvan ik gedroomd heb te schilderen, om die met levende woorden te schilderen, om die met levende woorden te schilderen, met de geschikte woorden, en om die van mond tot mond en van adem tot adem niet in het oor, maar in de borst van de toeschouwer in te brengen. Tussen de figuur die zich in mij beweegt wanneer ik, als toneelspeler, op een toneel rondloop, en degene die ik ben als ik in de werkelijkheid rondloop, bestaat zeker een gradueel verschil, maar wel ten gunste van de theatrale werkelijkheid. Als ik leef voel ik me niet leven. Maar wanneer ik speel is het daar dat ik me voel bestaan. Wie zou mij ervan weerhouden in de droom van het theater te geloven, wanneer ik geloof in de droom van de werkelijkheid? Als ik droom doe ik iets en bij toneel doe ik iets. De gebeurtenissen van de droom, door mijn

diepste bewustzijn geleid, leren mij de betekenis van de gebeurtenissen van de waaktoestand kennen waarin het totaal naakte lot mij leidt. Het theater nu is als een grote waaktoestand, waarin ik het ben die het noodlot leid. Maar dat theater waarheen ik mijn persoonlijk noodlot breng en dat de adem als vertrekpunt heeft, en dat na de adem steunt op het geluid of de schreeuw, om de keten te herstellen, die keten uit een tijd dat de toeschouwer in het schouwspel zijn eigen werkelijkheid zocht, moet die toeschouwer toestaan zich met het schouwspel te vereenzelvigen, van adem tot adem en van moment tot moment.

Het is niet voldoende dat de magie van het schouwspel hem boeit, die zal hem niet boeien als men niet weet waar deze aan te vatten. Wij hebben genoeg van een toevallige magie, en van een poëzie die niet de wetenschap heeft om haar kracht bij te zetten.

In het theater moeten van nu af aan poëzie en wetenschap één worden. Elke emotie heeft organische grondslagen. Door zijn emotie in zijn lichaam te ontwikkelen laadt de toneelspeler het voltage ervan weer op. Van tevoren weten welke punten men op het lichaam moet aanraken houdt in dat men de toeschouwer in magische trances brengt. En dit kostbare soort wetenschap is de poëzie bij het theater sinds lange tijd niet meer gewend. De localisaties van het lichaam kennen is dus de magische keten herstellen. En ik wil met de hiëroglief van een ademhaling een voorstelling van het gewijde theater hervinden.

Antonin Artaud, Mexico, 5 april 1936

Uit: 'Het theater van de wreedheid', Meulenhoff, Amsterdam, 1982 (vertaling Simon Vinkenoog)

Er zijn genoeg details die men kan begrijpen. Nader omschrijven zou de poëzie ervan bederven. Onzijdig Vrouwelijk Mannelijk. Ik wil een verschrikkelijk soort vrouwelijk uitproberen. De kreet van de

opstand die men onder de voet loopt, van de in oorlog gewapende angst en van de eisen. Dat is zoals de weeklacht van een afgrond die men opent: de verwonde aarde krijt, maar stemmen verheffen zich,



Het rebustheater van Castellucci

door Johan Thielemans

Ik heb de voorstelling 'Amleto' uit 1992 gezien in april 2000 in Taormina ter gelegenheid van de Premio Europa per Il Teatro. Daar werd Castellucci uitgeroepen tot één van de belangrijkste vernieuwers van het Europese theater. Al was 'Amleto' een oude productie, toch wilde hij uitgerekend deze tonen omdat hij ze een kapitale stap in zijn werk vindt. Een toetssteen. Hij heeft natuurlijk gelijk, want vanuit dit sterke statement begrijpt men vele raadselachtige aspecten uit het latere werk.

Amleto (1992)

Een kleine vierkante ruimte. Er zijn vier rijen met neonbuisjes in kruisvorm. Aan elke lichtbron hangt er een kluwen van draden. Die lopen naar de vloer zodat alles met elkaar verbonden is. Aan de côté cour staat een groot metalen object. Het is een vergaarbak op poten, zo lijkt het. Het object suggereert een menselijke figuur, want er zijn twee metalen prisma's als vrouwenborsten, onder een spleet die een mond kan zijn. Er hangen nog twee flinterdunne, doorzichtige plastic doeken links en rechts op het speelvlak. In het midden staat een bed, zonder matras, een ijzeren geraamte. Achteraan, côté jardin, staat een kast, iets wat in een soldatenkamer of in een ziekenkamer zou kunnen staan. Dit kan net zo goed een ruimte zijn om toneel in te spelen als een installatie. De obsessieve aanwezigheid van alle draden en accu's roept de werken van Rebecca Horn op.

Wanneer het publiek de ruimte mag betreden, is er reeds een acteur op de speelvloer aanwezig. Hij stommelt langs de witte achterwand, met onzekere tred. Je hoort hem wat onverstaanbaars zeggen. Zijn motoriek is onmiddellijk duidelijk: dit is een autistische

zo diep als het gat van de afgrond; zij zijn het gat van de afgrond die schreeuwt. Onzijdig. Vrouwelijk. Mannelijk. Om deze kreet te slaken ledig ik mijzelf. Niet van lucht, maar van de kracht van het

jongeman. Hij wordt door een verwarrend innerlijk mechanisme voortgestuwd, hij doolt rond, loopt tegen de wand aan, laat zich vallen. Een man opgesloten in zijn eigen lot. Wanneer iedereen gezeten is, grijpt hij een pistool en schiet: een luide knal, een aanval op de trommelvliezen van het publiek. Schrikreacties. Deze knal zal zich een aantal keren voordoen, en telkens zal het publiek opschrikken. Soms kan je hem zien aankomen, wanneer de acteur weer naar het grote pistool grijpt, maar even vaak wordt de knal geproduceerd door een van de elektrische tuigen die in rijen op de grond staan. De knal zal meer dan een uur een agressief karakter tegenover het publiek blijven behouden. (...)

Daar de voorstelling 'Amleto' heet, krijgen deze revolverschoten een dubbele betekenis want ze zijn evenveel keren een zelfmoord. Zo hangt over de hele vertoning de zin 'To be or not to be'. Deze Hamlet stelt zich op elk ogenblik die vraag, en hij blijft trouw aan de diepere zin van de bekende monoloog, omdat hij de fatale daad niet stelt. (De lafheid van Hamlet blijft een leidraad). Castellucci echter insisteert dat hij aan de bekende formule een andere betekenis wil geven en dat het hier gaat om 'to be AND not to be'. Het draait niet zozeer om een keuze dan wel om een existentiële toestand. Hamlet en het autistisch kind vloeien in elkaar over, want de situatie, die de contradictorische formule voortbrengt, staat rechtstreeks in verband met het ziektebeeld. We kijken immers naar Hamlet én naar een patiënt. (...)

Ondertussen is Hamlet op de achterwand beginnen te schrijven. De woorden introduceren een nieuwe betekenislaag. Hamlet schrijft, wist, herschrijft, herschikt. Zo ontstaan niet alleen woorden, maar ook zinnen. Uit de eerste eenvoudige zin, een mengeling van Engels en Italiaans, 'I'm aborto', komen steeds nieuwe slierten te voorschijn. Het zijn een reeks kleine raadsels. Ze breken zowel de handeling als de ruimte open. Hier is niet alleen het personage Hamlet aan het schrijven, maar ook de regisseur. Plots verwijzen woorden naar een wereld buiten deze

ruimte. Zowel de wereld van het toneel als van de psychologie en de religie worden er bij betrokken.

Van bij deze eerste zin komen we bijvoorbeeld uit bij Arto. De theatrale verwijzing is pertinent, want de uitzinnige opvoeringen van Artaud moeten van dezelfde radicaliteit getuigd hebben.

Het oproepen van zijn naam lijkt wel te willen zeggen dat ook Castellucci gelooft dat het extreme de mens reinigt. Door het woord Arto wordt aangeduid dat dit een spektakel is dat niet alleen op de zinnen wil inwerken. De ambitie ligt elders en verder: het gaat om de psyche. Dit theater wil ritueel zijn. Het wil, in de woorden van Artaud, functioneel zijn. Het vindt zijn bronnen in ons onderbewustzijn en in onze dromen.

Het teken Arto werkt ook als een signaal naar het publiek toe. Was het tot op dat ogenblik misschien alleen maar geïrriteerd door zoveel auditief geweld, dan krijgt het nu een eerste sleutel in handen om aan de handelingen een context te verschaffen. Het barbaarse, het ruwe van de voorstelling wordt leesbaar, want het heeft een culturele context gekregen. Castellucci laat er geen twijfel over bestaan: deze opvoering vindt zijn wortels bij één van de essentiële momenten van de avant-garde van de twintigste eeuw.

Maar de schrijver op de achterwand gaat maar door, en tot ieders verbazing verschijnt de profeet Elias uit de wilde schriftuur. Het is moeilijk om uit te maken of de geschiedenis van Elias zelf enig raakpunt heeft met de gebeurtenissen op het toneel. Het lijkt dat de regisseur er genoeg aan heeft aan het publiek de link tussen Hamlet en een profeet op te dringen. Met deze naam tuimelt deze Hamlet opeens in een conventioneel religieus universum. Vooraleer dit thema helemaal duidelijk wordt, moet het publiek echter nog een hele weg afleggen.

Halfweg de vertoning wordt alles stil en rustig. Hamlet gaat in het midden van het speelveld zitten. Hij verheft beide armen in een gebaar dat ik niet anders kan beschrijven dan als 'de verheerlijking van de zoon'.

geluid zelf. Vóór mij richt ik mijn menselijk lichaam op. En als ik er 'HET OOG' van een verschrikkelijke opmeting op heb geworpen, dwing ik het plek voor plek in mij terug te keren. Eerst de buik.

Door de buik moet de stilte beginnen, rechts, links, op het punt van verstoppingen en breuken, daar waar chirurgen opereren. Het Mannelijke moet om de kreet van de kracht te slaken eerst steunen



Ecce Homo. Er gebeurt dan een hele tijd niets. Het nulpunt van het gebeuren. De stilte, de afwezigheid van elke handeling rekt de tijd uit. Die gaat tergend langzaam vertragen en de toeschouwer wordt op zichzelf geworpen. Eén van de regels van het theater is dat zulk een uitgesponnen nulpunt automatisch de irritatie van een deel van het publiek oproept en dat sommigen zulke momenten ondraaglijk vinden. Het is het punt waar makkelijk negatieve gevoelens tegenover de speler en de maker de kop op steken.

In de vertoning die ik bijwoonde, liepen er tenslotte enkele mensen weg. Toen ik bij vrienden informeerde, was net hetzelfde gebeurd tijdens de vertoning een dag eerder. Dat leidt me tot de conclusie dat de acteur de stilte zo lang laat duren tot er iemand buitengaat. Nog maar pas zijn die toeschouwers van de tribune gevluht of deze Hamlet zegt, met klagende stem, "Hou van mij". En meteen is de zin van het tafereel duidelijk. Niets is zo moeilijk als onbewogen en met sympathie een autist gade te slaan. De autist heeft een volledig gesloten wereld, een parallelle manier van bewegen en denken. Een 'normale' sterveling heeft er nauwelijks contact mee. Als er dat contact al is, dan gebeurt het alleen en uitsluitend volgens de patronen die de autist dicteert en toelaat. Vandaar het gevoel van onmacht bij de 'gewone' mens. De autist is een oninneembare burcht. Hij is in de volste zin van het woord de 'Ander', omdat hij totaal anders is.

Wat zoiets in zijn concrete alledaagsheid betekent heeft deze vertoning uitvoerig getoond. Maar Castellucci drijft het zo ver tot hij het publiek op zijn morele waarde kan testen. "Hou van mij"- en zopas hebben enkele mensen deze medemens op de scène afgewezen. Dit speelmoment laat ook nog een andere associatie toe. We zitten op het parallelle spoor van de anti-psichiatrie, waar goeroe R.D. Laing ooit een boeiend boekje heeft geschreven met de veelbetekende titel: Do You Love Me? Hij verklaarde dat dit de kapitale vraag is die iedere mens stelt en waarop hij een positief antwoord verwacht om verder te kunnen functioneren. Ook deze autistische

op de plaats van de verstoppingen, en de stroming van de longen in de ademhaling en van de ademhaling in de longen beheersen. Het is hier helaas geheel en al tegenovergesteld en de oorlog die

jongen heeft deze vraag gesteld, en een deel van het publiek heeft er al een ondubbelzinnig negatief antwoord op gegeven.

Dat anti-psichiatrie Castellucci boeit kan je ook merken aan de overrompelende aanwezigheid van de machines. Al deze draden zijn in hun geheimzinnige aanwezigheid zoveel organen van deze Hamlet. Ze werken blijkbaar op zichzelf. En toch maken de talrijke knallen die ze onvoorzien produceren, ze tot deel van het subjectieve leven van de hoofdpersoon. Deze toestellen kunnen verwijzen naar de autonome machines die Deleuze en Guattari in hun bijbel van de anti-psichiatrie 'L'Anti-Oedipe' (1972) hebben beschreven. Dat deze associatie niet te ver gezocht is, blijkt op het einde van de vertoning, als Hamlet de A van de Italiaanse autonomen op de wand schrijft - een beweging, niet vies van revolutionair geweld, die uitgerekend door Guattari verdedigd werd.

"Hou van mij"- want dit is ook een mens. Met een kleine gedachte-sprong kan men deze woorden ook aan het religieuze thema linken. We zijn allemaal kinderen van dezelfde god en dus hebben we allen recht op liefde en begrip. Caritas, want de geschonden mens staat het dichtst bij het rijk der hemelen. Met deze fundamentalistische katholieke gedachte zijn we aangeland bij de kern van Castellucci's toneel.

Na het punt van absolute stilte en rust, keert de hysterie terug. De kreet : "Hou van mij" ontsnapt Hamlet eerst heel zacht, maar wordt steeds herhaald en maakt weer heftige energie bij hem los. Het personage dat we tot nu toe niet ontmoet hebben is Gertrud. Hamlet gaat zich nu tot het moeder-object wenden. Hij kruipt onder de ijzeren bak en speelt met een kangoeroe-pop. Zij draagt in haar buidel een baby. De symboliek wordt door Castellucci hier wel heel sterk aangezet. Dit wordt nog sterker wanneer Hamlet naar boven springt in een poging om in de moederdoos te geraken. Dit is vanzelfsprekend gedoemd tot mislukken, en zijn wens om terug te keren naar de moederschoot blijft onvervuld. Daar hij deze geborgenheid niet kan bereiken, blijft hij met zijn probleem kampen.

ik wil voeren komt voort uit de oorlog die men tegen mij voert. En er is in mijn Onzijdig een bloedbad! Begrijp goed, er is het vlam-mend beeld van een bloedbad dat mijn eigen oorlog voedt! Mijn

Castellucci sluit hier aan bij een Freudiaanse lezing van het stuk van Shakespeare. De fout ligt bij de moeder. Zij is het onbereikbare paradijs. Maar niet alleen Shakespeare-interpretaties zijn hier van toepassing. De scène verwijst onvermijdelijk naar Bruno Bettelheim. Deze radicale Freudiaan heeft met zijn boek 'The Empty Fortress' (1967) voor vele mensen het fenomeen autisme geïdentificeerd. Gestoeld op zijn ervaringen met autistische kinderen in Chicago, stelde hij dat de oorzaak van deze afwijking te vinden was bij een gebrek aan liefde vanwege de moeder. Meteen waren autistische kinderen een slachtoffer binnen een Freudiaanse visie op de familie, en zadelde hij moeders van deze kinderen met een schuldcomplex op. Deze theorie is thans zeer omstreden, omdat verder onderzoek zijn theorie niet steunt. Maar bij Castellucci dient ze nog als centrale motor van zijn verbeelding. Alles leidt dus naar de moeder, want in de moederschoot zou het autistische kind de noodzakelijke rust vinden. Omdat Hamlets pogingen mislukken, gaat hij over tot een gewelddaad. Hij gaat terug naar het bed (het echtelijk bed, oorsprong van alles) en zet het onder stroom, zodat het opbrandt. Tenslotte valt hij uitgeput op de grond en begint een lied te zingen. Het is een kerklied in het Latijn. Het dateert uit de elfde eeuw en roept Christus als verlosser aan. Surrexit Christus, spes mea luidt het en het laatste woord is, voorspelbaar: heb medelijden (miserere). Daarna laat Hamlet nog een laatste schot weerklinken en trekt hij de stekker van het licht uit: zelfmoord wellicht. (Zo staat het in het programmaboekje, maar de toeschouwer kan zich ook de vrijheid permitteren om er een andere zin aan te geven. Heel prozaïsch kan je zeggen dat alles gezegd is, want het gegeven heeft naar een conclusie geleid. Dus: licht uit.)

Zo roept deze korte voorstelling talloze gevoelens en gedachten op. Alleen als de toeschouwer deelneemt aan het ingewikkelde web van associaties kan het gebeuren hem inpalmen. Wie buiten blijft staan, en alleen door de oppervlakkige zinnelijke laag beroerd wordt, staat voor een eigenaardig, soms mateloos irriterend object. Daar de verwijzingen en symbolen op louter associatief vlak aan elkaar geregen worden, is de vorm verwant met het surrealisme. De gedachtewereld van Cas-

oorlog wordt door een oorlog gevoed, en hij spuugt zijn eigen oorlog uit. ONZIJDIG. Vrouwelijk. Mannelijk. In dit onzijdig is er een inkeer, die wil die op de oorlog uit is en die de oorlog te voorschijn

tellucci is niet onmiddellijk leesbaar. Hij vraagt van zijn publiek erg veel. De boeken, theorieën en contexten waarmee hij bezig is, vindt men in een prachtig gemaakt programmaboek terug. Maar wie negatief op de voorstelling reageert, oppert dan of een verklarend programmaboek niet precies een zwakte is. Waarbij het tegenargument natuurlijk luidt, of dat gebrek aan informatie bij de toeschouwer een censurerende norm mag zijn. (...)

Genesi (1999)

Rebus, gehavende lichamen, katholieke thema's : ze keren allemaal terug in 'Genesi' (1999). Maar de voorstelling betreft er weer andere referentiekaders bij. Hier zit onderliggend een gnostisch wereldbeeld. De eerste vraag die binnen zulk een context gesteld wordt is of men wel het recht heeft om te scheppen. Het klassieke antwoord is dat de kunstenaar, door een kunstwerk te maken, een niet gepermitterde daad stelt. Het kunstenaarschap is een schandaal. De kunstenaar is de rivaal van god. De vraag kan nog dieper gesteld worden : is het eerste schandaal niet dat god zelf zich niet volledig wist en daarom de nood voelde om de wereld en de mens te scheppen.

Hoezeer deze schepping van een dubieuze, zelfs angstaanjagende kwaliteit is, wordt door Castellucci in drie taferelen getoond. De voorstelling begint bij Marie Curie (een informatie die ik uit het programma pluk). Zij doet de wonderlijke ontdekking van het uranium: een licht dat in de duisternis schijnt. Maar dit bevreemdende licht is ook dodelijk. Weer zijn we aanbeland in de wereld vol contradicties. Zo is er bv. een jood die de bijbel op het lichtend vlak legt en uit het boek Genesis voorleest. Een ogenblik later wil hij door een spleet kruipen. Hij ontdoet zich van zijn kleren om zich zo smal mogelijk te maken. Eens hij hier in slaagt belandt hij in een andere wereld (met literaire echo's van Alice die through the looking glass verdwijnt, of filmische en surrealistische echo's van de Orphée van Cocteau die ook door een spiegeloppervlak stapt). Hij verandert ook van karakter, want hij wordt Satan. Hij tovert een kippenpoot

te voorschijn, het teken van het kwaad. Maar Castellucci beweert dat zijn Satan, die eerst de uitverkoren engel gods was, niet als een negatieve kracht moet gezien worden. Hij noemt hem 'een slachtoffer'. Deze Satan is dus ook een scheppende instantie, en als dusdanig staat hij dicht bij de kunstenaar. In het verdere verloop laat Castellucci Adam zien onder de vorm van een contorsionist. Eva, de eerste moeder, verschijnt naakt : een oudere vrouw met afgezette borst.

In het tweede deel werkt Castellucci nog met sterkere contrasten. Hij noemt dit bedrijf Auschwitz. Het is het einde van een cyclus, die met de genese begon. Maar de wreedheid van het uitroeiingskamp is in deze voorstelling volledig afwezig. Het bedrijf begint met de stem van Artaud, die eindeloos herhaalt : Ik ben niet gek. Daarna verschijnen er kinderen, in het wit gekleed, die allerlei spelletjes uitvoeren. Het is een beeld van onschuld. Op zeker ogenblik verschijnt er een kind dat met een witte speelgoedtrein komt aangereden. Wanneer het kind uit zijn kabine stapt, draait het zijn rug naar het publiek, en zien we op zijn schouder een jodenster. De realiteit Auschwitz is heel even op een poëtische manier voelbaar gemaakt. Meer kan je ook niet doen, vindt Castellucci. Auschwitz ontsnapt aan de mogelijkheid om direct te worden uitgebeeld.

De kinderspelletjes ontaarden. Tenslotte wordt er iemand tot slachtoffer gemaakt en vernederd. De kinderlijke onschuld is van korte duur. Maar het slachtoffer krijgt ons medelijden niet voor lang, want een ogenblik later haalt de mishandelde knaap de kippenpoot boven en wordt hij een instrument van het geweld. De omkering van alle waarden wordt hier op alle niveaus doorgevoerd. In het derde bedrijf voert Castellucci ons naar de eerste manifestatie van het kwaad. Het is het eenvoudigste deel van de voorstelling. Het is een simpele uitbeelding van het verhaal van Caïn en Abel. Twee elementen verlenen het een speciaal karakter. Grote, vervaarlijke honden lopen aan en af. Ze zijn een dreigende aanwezigheid, een kwade kracht die elk ogenblik kan ontketend worden. Caïn is een gehandicapte man: hij heeft een misvormde arm. Met het

zal brengen, door de kracht van zijn opschudding. Het Onzijdig bestaat soms niet. Het is een Onzijdig van rust, van licht, kortom van ruimte. Tussen twee ademhalingen is de leegte uitgestrekt,

maar als een ruimte strekt zij zich dan uit. Hier is het een verstikte leegte. De toegeknepen stilte van een keel, waar het eigen geweld van het gerochel de ademhaling heeft gestopt. In de buik daalt de



zwakste van zijn ledematen zal hij moeizaam maar precies de broedermoord plegen. Wanneer Abel dood is, gaat hij op hem liggen. Dit verwarrende beeld geeft wellicht aan dat Cain toch verlangt naar het goede. Ofwel toont het beeld nog eens duidelijk de dubbele natuur van alles wat we gezien hebben: satan zowel goed als kwaad, het slachtoffer idem dito. Er is geen tegenstelling, wel een tegelijk aanwezig zijn. De strijd tussen goed en kwaad kent geen oplossing. Het zijn twee kwaliteiten die er steeds geweest zijn, van in den beginne.

Ook in deze voorstelling blijft Castellucci zichzelf trouw. Een aantal beelden laten zich moeilijk begrijpen : zo ligt er in het eerste bedrijf een man met zijn rug naar het publiek. Hij haalt wortels te voorschijn (die hij plant?). Hij zou voor Castellucci een beeld van god zijn. Verder gebruikt hij beelden die dwars ingaan tegen alle conventies. Zo is de orthodoxe jood in het begin niet alleen de voorlezer uit de Bijbel, maar transformeert hij zich daarna onmiddellijk in Satan. Wat moeten we hierbij denken, te meer daar het tweede bedrijf ons naar Auschwitz voert. Je durft hier nauwelijks over een schuldvraag spreken. Zo ook is de gehandicapte mens, die automatisch op medelijden en sympathie kan rekenen, uitgerekend de eerste broedermoordenaar (de afgunst op het normale als eerste, negatieve drijfveer?).

Castellucci wil zijn publiek niet laten wegzinken in makkelijke oordelen. Zijn sterkste wapen is het geschonden lichaam. De kern van zijn gedachte mag dan diep katholiek zijn, in zijn werk leidt hij de toeschouwer van raadsel naar raadsel. Samen vormen ze een fascinerend spektakel. Dat komt omdat de rebus die hij opstelt, telkens een sterke poëtische kracht heeft. Daarbij hindert het minder dat delen van zijn mededeling duister blijven. Esthetica en begrip staan wel vaker tegenover elkaar, en bij de toeschouwer komt het er vaak op aan om te weten wanneer hij het rationele begrijpen opzij moet zetten, en zich moet overleveren aan de logica van de associatie en de verbeelding.

adem af en schept er zijn leegte vanwaar hij haar terugwerpt OP DE TOP VAN DE LONGEN. Dat wil zeggen: om te schreeuwen heb ik geen kracht nodig, ik heb alleen maar zwakte nodig, en de wil

Zo is Castellucci op dit ogenblik vrij uniek omdat hij een soort theater brengt dat nog radicaal en tegendraads durft zijn. Hij bekommert zich niet om klaarheid, maar prefereert een zeer persoonlijke beeldentaal. Deze is vaak gesloten, en daarom een uitdaging. Het is een houding die we kennen van de avantgarde van de jaren zestig en zeventig. In een periode waar de kijkcijferideologie ook de theaterkunst meer en meer bedreigt, constateert men met vreugde dat er een Italiaan is die van deze rigoureuze houding niet afwijkt en dit op een ogenblik dat de controleurs van de smaak en de informatie besloten hebben dat zoiets niet meer past in deze tijd.

Dat neemt niet weg dat deze avantgarde houding van de kunstenaar gecombineerd wordt met een conservatieve katholieke overtuiging. Castellucci behoort nu tot het Europese festivalcircuit en heeft in feite een publiek van gelijkgestemden nog niet gevonden. Want, als ik eerlijk ben, dan moet ik bekennen dat wanneer de huidige conservatieve paus een opvoering als 'Amleto' zou doorgronden, hij na afloop van de vertoning op de knieën zou vallen en de heer loven om daarna koningin Fabiola op te bellen om haar aan te sporen om er met al haar charismatische vrienden naar toe te hollen.

We zijn dan niet langer met esthetiek bezig, maar wel met de bron van waaruit Castellucci zijn creatieve energie put. Wat mag verwonderen is dat in de talrijke commentaren op zijn voorstellingen, deze bron niet ter sprake komt. Het zijn de beelden die boeien. Je kan dat de bevreemdendste maar ook de meest oppervlakkige laag van zijn voorstellingen noemen. Zo lang hij zijn publiek met nieuwe raadsels kan boeien en verrassen, zal hij een graag geziene gast blijven bij het internationaal festivalcircuit. Castellucci zal wel blij zijn met deze belangstelling, want het levert hem de nodige fondsen op om zijn theaterarbeid te kunnen verder zetten. De vraag blijft echter of deze Europese theatermaker zelf tevreden is met het feit dat hij zo weinig te horen krijgt over wat je niet anders kunt noemen als zijn boodschap. Een boodschap is in deze cynische postmoderne tijden wel het minst gegeerd. Het is echter pas als we achter de vele beel-

den de boodschap opzoeken dat we met het werk van Castellucci een echte discussie kunnen aangaan.

Johan Thielemans

Fragment uit 'Het rebustheater van Castellucci', verschenen in Documenta. Tijdschrift voor theater, jaargang 18, nr 3, 2000

gaat van de zwakheid uit maar zal leven om de zwakheid weer op te laden met alle kracht van een eis. En toch, en dat is hier het geheim, evenals IN HET THEATER, zal de kracht er niet uitkomen.

Het actieve mannelijk zal gecomprimeerd worden. En het zal de energieke wil van de adem behouden. Het zal deze voor het gehele lichaam bewaren, en naar buiten zal er een schildering zijn van de



De destructieve woede van Céline

door Carlo Pasi

Protagonist van 'Voyage au bout de la nuit' is Bardamu - die reeds door Céline gebruikt werd in zijn toneelstuk 'L'Eglise' (1927) dat de ontstaanskeren van dit boek vormt. Bardamu (letterlijk: bewogen, voortbewogen door een militair eskadron). En tevens Barde-ému (bewogen; Bard, dichter van emoties). Aan de ene kant het oorlogsscenario, aan de andere kant de poëzie. Céline haalt zo twee vormen van ervaring aan die fundamenteel blijken voor de genese van zijn schriftuur. Het oorlogsgebeuren waarin de auteur-protagonist (Céline - Bardamu) zich overspoeld voelt door terroriserende krachten enerzijds en het creatieve vuur anderzijds dat oorspronkelijk opgevat wordt als mogelijkheid om het trauma van de oorlog te transformeren door middel van poëzie. Degene die gekweld wordt en gebukt gaat onder het gewicht van een nachtmerrie die de zenuwen aantast, degene die gedrag vertoont dat permanent ontspoord, wordt naast de dichter geplaatst die zich modelleert naar zijn grootste voorbeeld, die "het voorbeeld van Shakespeare wil evenaren", de bard die de blinde woede van zijn tijd omtoverde tot een zang.

Maar hierin schuilt juist de kern van het probleem. De grote oorlog, zoals Walter Benjamin heeft opgemerkt, betekende de crisis van het verhaal, een breuk in de mogelijkheid ervaringen te communiceren, van mond tot mond te laten gaan. De mensen keerden verstomd terug van het front. De tweeterm technologie-destructie had zijn seismisch punt bereikt, waardoor de fundamenten van de zin van het leven zelf en de zin van de geschiedenis onderuit werden gehaald. Céline, zoals zovelen, kwam er getraumatiseerd uit. De noodzaak om zich van dergelijk trauma te bevrijden, en - zijn

verdwijning van de kracht die de ZINTUIGEN ZULLEN MENEN BIJ TE WONEN. Welnu, vanaf de leegte van mijn buik heb ik de leegte bereikt die de top van de longen bedreigt. Vandaar valt zonder

zenuwen stonden gespannen tot op het delirium af -, op één of andere manier een herhaling te verhinderen, werden een obsessie. Uit dit donkere gat van de angst ontstaat het gekwetste lot van de auteur. De therapeutische doeltreffendheid van de schrijftuur slaagt er niet in om de zieke kern van haar oorsprong te verbergen.(...)

Céline verwijst slechts één keer in 'Voyage au bout de la nuit' naar zijn schrijversroeping, in de scène van het bordeel. Het moment is gesitueerd in Detroit. De gewonde Bardamu zit geklemd in de greep van het werk aan de montageband, typisch voor het naoorlogse tijdperk, waarin hij het hamerende geluid van de oorlog herkent. Hij ontmoet een soort van Engel-hoer, de halfuitgebluste, morbide en moederlijke Molly die hem zou willen doen verrijzen. Terwijl de rest van de fabriek-eros in volle activiteit is, trekt Bardamu zich terug in de keuken om zijn niet nader gepreciseerde verhalen te schrijven. Dat wat op het eerste zicht een onbeduidende tussenzin lijkt, wordt juist zijn kracht en ankerplaats voor een versnipperd, nomadisch leven, zonder affectieve referentiepunten. Een fluitend en scherp projectiel in het donker. In de nog ongedifferentieerde smeltkroes en brij van het niet bewustzijn, plaats hij zijn roeping van schrijver tegenover de avances van Molly. Het is in het bordeel dat zijn roeping ontstaat.

En de emotie? Wat de substantie vormt van de poëzie van de Bard?
Dit is het lied waaruit het refrein komt dat hem betovert:

L'Emoi c'est tout dans la Vie!

Faut savoir en profiter!

L'Emoi c'est tout dans la Vie!

Quand on est mort c'est fini!

(De emotie is alles in het Leven! Men moet ervan profiteren! De emotie is alles in het Leven! Wanneer men sterft is het gedaan!)

De emotie wordt onmiddellijk met gezang in verband gebracht.

Maar het gezang ontkent haar verhakkelde oorsprong niet, kan haar niet ontkennen. Zang is de verdediging tegen het risico, tegen de angst voor en de agressie van de dood.

Waar alles bij Céline verschijnt als een dodelijke infectie waarvan hij zich probeert te bevrijden, maar die juist hem het onderspit dreigt te doen delven (zoals bij zijn dubbelganger, de hygiënearts Semmelweis) wordt ook de emotie, die zelf tot het verscheurende ineenkrimpen van de angst behoort, verbonden met de pijnlijke ervaring van uitgestoten te worden. Die emotie voedt zijn woede: "Het leven is een immense bazaar waar de burgerij binnendringt, circuleert, zich bedient... en weg gaat zonder te betalen... enkel de armen betalen... de bel van de kassa... is hun emotie."

De eerste stuiptrekking is schuld. Hij is bereid een vorm van tolgeld te betalen voor de vergunning om te leven. Tevens verleent die hem die onderzoekende blik waarmee hij naar de verworpenen kijkt. De bel die weerklinkt doet denken aan het universele oordeel dat de bevoorrechten scheidt van de verworpenen der aarde. De woede van de uitgestotenen voedt zijn zang. Maar dan gebeurt de omkering. Het is de uitgestotene, degene die van bij zijn oorsprong verschillend is, die op zijn beurt een uitsluit. Hij gaat tot op het bot van het vreemde lichaam, tot de kern van de infectie, het andere. Hij vecht krampachtig om zijn eigen identiteit te vrijwaren, terwijl hij op zijn beurt iedereen uitstoot die zijn gekoesterde onschuld dreigt te bevleken. De angst voor de oorlog voegt zich bij de angst om in zijn eigen psychofysische integriteit aangetast te worden. De voor vijfenzeventig procent gemutilerde - zoals Céline zich graag definieert - wil mentaal mutileren wat hij als de geïnfecteerde kern van de mensheid beschouwt, terwijl hij de onmogelijke puurheid ervan wil bewaren.

Over het racisme en het antisemitisme van Céline kan geen twijfel bestaan. Deze ideologische aversie heeft heel zijn oeuvre gevoed en niet uitsluitend zijn expliciete pamfletten. Het maakt deel uit van

merkbare onderbreking de adem op de lendenen, eerst links als een vrouwelijke schreeuw, daar waar de Chinese acupunctuur de nerveuze vermoeidheid prikt, wanneer die een slecht functioneren

van de milt of de ingewanden aanduidt of een vergiftiging doet blijken. Nu kan ik mijn longen vullen met het geluid van een waterval, waarvan de stroming mijn longen zou vernietigen als de kreet

de wortels van de magma-achtige materie, van de oorsprong waaruit zijn schrijftuur ontspruit. Doen alsof er niets aan de hand is en het goede van het slechte proberen te scheiden, de verwerpelijke ideoloog van de uitgelezen stilist, betekent dat je de verwarde en explosieve knopen negeert die de smeltkroes van het creatieproces vormen. Zo vormt Céline, samen met de Sade, een excessief, beangstigend model dat men wel moet bevragen in een zoektocht naar het andere, het abnormale, dat misschien meer waarheid bezit over de controversiële kant van de mens, zijn nachtzijde. De angst is bij Céline in haat omgeslagen, en de andere, de jood, door wie zijn eigen identiteit riskeert aangetast te worden, vormt voor hem de zondebok, het offerdier. Maar de ander die hij in razernij probeert uit te sluiten, is een deel van zichzelf, is een dubbelganger die hij in zichzelf draagt; de uitgestotene die het begin van zijn vernederde geschiedenis markeert. Céline, de uitgestotene, bekoelt zijn woede op de duistere kant van zijn ik dat vecht tegen de vervolging en hij vindt in zichzelf de jood geïncarneerd van wie hij zich wil bevrijden. Er is een soort van smalende identificatie en projectie waardoor de jood niet meer de vreemde is maar de zelf-vijand op wie de woede terugslaat, degene die zich op de een of andere wijze ondermijnd voelt in zijn eigen slachtofferrol. Tegen deze dubbelganger-rivaal, zijn grijnzende en toornige schaduw, richten zich zijn meest wrede aanvallen: "Vroeger werden enkel de joden vervolgd. Vandaag moet er een officiële vervolging zijn, zoals wat gebeurt in de huizen van slechte zeden en gekkenhuizen. Wel, dan ben ik de vervolgd. Maar opgepast! Ik wil niet dat er een andere officiële vervolging is. Ik wil alleen zijn."

Deze rivaliteit-identiteit speelt zich af aan de verdoemde zijde, behoort tot de onderwereld van het zijn. In bordelen en gekkenhuizen, waar eros zich te buiten gaat aan zijn perverse vormen en waar de rede het veld ruimt voor het delirium, in deze magma-achtige en vervormde smeltkroes van de creatie vecht hij om zijn eigen gelaat van vervolging te tonen. En hij bindt de strijd aan met zichzelf, in de explosieve mengelmoes van gebreken, angsten, oude

conflicten die zijn eigen integriteit aantasten en het monstrueuze gelaat krijgen van een besmettelijke en verderfelijke dubbelganger. Hij draagt de vervolgingsangst in zichzelf. Hij is het die zijn unieke lot markeert om het geweld van het tijdperk op zich te nemen. Om hem uit te roeien, zoeken het therapeutische schrijven, het klinische aspect van Céline, en het ondraaglijk verlangen naar het lichaam van de danseres steeds verder naar hun stuwende drijfveer. Zo meet hij zich met de dood. De doodsdrijf uit zich als vernietigende kracht, of, wanneer hij op zichzelf terug slaat, als zelfpijniging. Sadisme en masochisme zijn in elkaar verknoopt en proberen zich los te maken in dat wrede spel waarvan de scène het doorgroefde en nooit verlorene lichaam is van het slachtoffer: de zelf-jood.

Carlo Pasi

Commentaar bij 'Voyage au bout de la nuit', geschreven in opdracht van het gezelschap, vertaling Annemie Van Hoof

die ik had willen slaken geen droom was. Door de twee punten van de leegte op de buik te masseren en daar vandaan, zonder langs de longen te gaan, de twee punten even boven de lendenen, is in

mij het beeld geboren van die gewapende oorlogskreet, van die verschrikkelijke ondergrondse schreeuw. Voor die schreeuw moet ik vallen. Het is de schreeuw van de verpletterde krijger die zich in

Céline: noch acteur, noch martelaar

door Julia Kristeva

Wie Céline leest, wordt dadelijk ondergedompeld in een vreemde geestesgesteldheid. Afgezien nog van de inhoud van de romans, de schrijfstijl, de levensloop van de auteur of diens ondraaglijke politieke (antisemitische en fascistische) ideeën, is het deze fascinerende en mysterieuze uitwerking van zijn teksten - innig als de nacht en tegelijk op een bevrijdende manier lachwekkend, een lach die niets wil sparen maar die je toch tot medeplichtige maakt - die verantwoordelijk is voor het ware 'wonder' van Céline. Hoe, waar en waarom kan de wereld van Céline ons anders nog zo sterk aanspreken, bijna twintig jaar na zijn dood en zo goed als een halve eeuw na de publicatie van 'Voyage au bout de la nuit'?

In Célines teksten vind ik niet de heerlijke meanders terug van de taal van Proust, een taal die alle registers van mijn geheugen en het geheugen van de tekens van mijn taal openzet, tot in de gloeiende, stille uithoeken van de avontuurlijke tocht van het verlangen, een odyssee die Proust heeft weten te ontcijferen in en door het mondaine leventje van zijn tijdgenoten. Als ik een tekst van Céline heb gelezen, sta ik niet zo op mijn benen te trillen van opwinding en voel ik me niet zo duizelig (een kwelling die sommige mensen zo gladstrijken dat het eentonig wordt) zoals wanneer de vertelmaschine van de Sade de vrolijke logica van de zich in de dood wettende seksdrift blootlegt onder de macht van de terreur. Bij Céline kan ik niet terecht voor de blanke, serene en nostalgische schoonheid van de altijd wat ouderwets aandoende arabesken van Mallarmé, de dichter die wist hoe je de stuiptrekkingen van een 'De profundis' kon gieten in het elliptische tracé van een taal die zich in allerlei bochten wringt. Ook niet de inktzwarte en romantische razernij van Lautréamont, die het classicisme met zijn duivelse lach

in een wurggreep houdt. Ook niet de salvo's van de pulserende pijn bij Artaud, in wiens teksten de stijl dienst doet als een metafysische brug die het lichaam begeleidt naar de ruimte van de Andere, — allebei even geteisterd, hoewel ze een spoor, een gebaar, een stem achterlaten...

De uitwerking van Célines teksten is heel anders. Céline benoemt alles wat ontsnapt aan onze afweermechanismen, aan wat ons werd aangeleerd, aan ons woordgebruik, of nog, hij geeft een stem aan alles wat zich daar in ons tegen verzet. Een naaktheid, een verlatenheid, een totale verzadiging, de malaise, een verval, een wonde. Iets dat je niet toegeeft maar waarvan je weet dat het in ieder van ons aanwezig is: het lage, volkse of antropologische, de geheime ruimte waarin alle maskers uiteindelijk zullen belanden. Céline doet je geloven dat hij waarachtig is, dat hij als enige authentiek is. Je bent bereid hem te volgen, want je zit vast aan dat einde van de nacht waarin hij je komt halen, en terwijl hij je dat alles aanwijst, vergeet je dat hijzelf zich inmiddels al op een heel andere plaats bevindt: in wat hij schrijft. Aansteller of martelaar? Geen van beiden, of alles tegelijk, zoals een echte schrijver die in z'n eigen listen gelooft. Hij gelooft dat het hele Zijn bestaat uit dood en gruwel. Maar plots, zonder de minste waarschuwing, door haar pijn zelf en door de kunstgreep van een woord, verschijnt er rond de open wonde, zoals Céline het zelf schrijft, de aureool van 'een belachelijk kleine oneindigheid': met evenveel tederheid, liefde en olijk gelach als verbittering, meedogenloze spot en uitzichtloosheid. ... Voor het genot van het woord, van de zintuigen of van de transcendentie van binnenuit, in de zuiverste literaire stijl, zul je later een keer moe-

een dronken geluid van glas kneust als hij langs de gebroken muren gaat. Ik val. Ik val maar ik ben niet bang. Ik geef mijn angst over in het geluid van de razernij, in een plechtig getrompetter. ONZIJDIG.

Vrouwelijk. Mannelijk. Het Onzijdig was zwaar en gefixeerd. Het Vrouwelijk is donderend en verschrikkelijk, als het geblaf van een fabelachtige reusachtige waakhond, log als de zuilen van een kel-



ten terugkomen... Er is alleen nog lucht zonder noten... Er is zelfs geen cultus van de Dood meer... Drie puntjes... Drie keer niks niemendal, of erger... Iets anders... De verpulvering van Alles, en Niets, in de stijl... Het grootst mogelijke eerbetoon aan het Woord dat geen vlees is geworden om zich te hijsen in de Mens met hoofdletter, maar om terug te keren naar de tussenstadia, zonder onderscheid tussen lichaam en taal, naar de grijze zones, noch subject, noch object, waar het jij alleen is, op zichzelf teruggeplooid, onaan-tastbaar en mensenschuw, zonder enig krediet, aan het eind van een nacht die even bijzonder is als onmetelijk...

Als je een tekst van Céline leest, wordt je gegrepen in de fragiele ruimte van je subjectiviteit, waar je moegetergde afweermechanismen onder het mom van een versterkte burcht een gestroopte huid blootleggen. Er is geen binnen en geen buiten meer, de kwetsende buitenzijde wordt omgekeerd en slaat om in een gruwelijke binnenzijde. Oorlog en rottigheid zijn onafscheidelijk, terwijl sociale en familiale regels, die niets dan een vals masker zijn, gekelderd worden door de gekoesterde gruwel van een onschuldige ondeugd. De wereld van Céline is er één van grenzen, omme-zwaaien, kwetsbare en verwarde identiteiten, van dooltochten van het subject en diens objecten, van angst en strijd, schande en lyrisme. Een wereld op de grens tussen sociaal en asociaal, mannelijk en vrouwelijk, familiewaarden en misdaad, tederheid en doodslag. Stuk voor stuk zijn dit thema's die we - samen met zaken als bezoedeling, afschuw en zonde - al een keer eerder zijn tegengekomen, in een andere context en bij andere auteurs. Als je ze als hedendaagse lezer terugvindt bij Céline en als ze je bij hem meer aangrijpen dan in de al met al archeologische reminiscenties die ik tevoren heb aangehaald, dan komt dat waarschijnlijk doordat de (ideale of verbiedende) oordelende instantie, die in andere tijden en in andere culturen de onafscheidelijke gezel, jazelfs de bestaansvoorwaarde van de schande was, bij Céline zo kwetsbaar is. In Célines werk wordt deze instantie twijfelachtig, ze wordt uitgehold, ze

dergewelf, dicht als de lucht die gigantische ondergrondse gewelven ommuurt. Ik schreeuw in mijn droom, maar ik weet dat ik droom en over de TWEE ZIJDEN VAN DE DROOM Laat ik mijn wil regeren. Ik

bederft en brokkelt af. Ze is een kortstondige, lachwekkende en zelfs idiote illusie, maar toch blijft ze overeind... Ze is geen godheid en geen moraal, ze is alleen dat zijden draadje dat overblijft in het duister en de gruwel van de nacht, zodat de duisternis toch nog beschreven kan worden. De instantie van de gefragmenteerde en verdwaalde betekenis, die niettemin blijft schitteren: een schriftuur. Het gaat bij Céline niet om revolutionaire contestatie, want daarvoor moet je nog kunnen geloven in een nieuwe moraal, in een nieuwe orde of een nieuwe mensheid. Ook niet om scepsis, want die houdt zich uiteindelijk nog op in de zelfgenoegzaamheid van een kritische houding die de deuren naar de vooruitgang openhoudt... Wél: een grimmige uitbarsting of een alles verwoestende, desnoods anarchistische implosie. Met dien verstande dat er geen absolute anarchie van het schrijven bestaat, omdat het geschrevene vanzelf al orde brengt, de zaken regelt en zijn wetten stelt. (...)

Er is geen rechtstreekse verklaring voor Célines - op zich al ambivalente en lachwekkende - instemming met het nazisme. Zijn sympathie is ingebouwd als een interne noodzaak, een inherent tegengewicht, een enorme behoefte aan identiteit, aan een groepsgevoel, aan een project en aan betekenis. Zo geeft zijn instemming met het nazisme gestalte aan de objectieve en denkbeeldige verzoening tussen enerzijds een ik dat helemaal opgaat in de roes van zijn objecten en van zijn taal, en anderzijds het verbod dat zijn identiteit tot stand brengt - het ondraaglijke, onhoudbare en wankel verbod dat maakt dat hij is. Célines verregaande, hatelijke fascinatie voor de joden en het primaire antisemitisme dat hij tot zijn dood heeft volgehouden en waarmee hij de onstuimige bladzijden van zijn pamfletten heeft bedwelmde, zijn niet toevallig. Ze gaan in tegen het identiteitsverlies dat gepaard gaat met die schrijfstijl die tornt aan de meest archaische onderscheiden en bruggen slaat over scheidslijnen die garant staan voor het leven en de betekenis. Net zoals het politieke engagement bij anderen, en eigenlijk net zoals ieder politiek engagement dat het subject grondt in een sociaal

gerechtvaardigde illusie, is het antisemitisme van Céline een veiligheidsklep. Misschien is het ook wel een delirium, maar dan wel één waarvan men het maatschappelijke vertoon en de talrijke rationalisering kent. Een delirium dat je letterlijk behoedt voor de waanzin, omdat het de onzinnige kloof, die een bedreiging vormt voor de tocht door het identieke, de tocht van het schrijven, op een afstand houdt.(...)

Een specifieke eigenschap van Célines schriftuur is wel het feit dat het verhaal gaandeweg opgaat in de stijl, een stijl die van 'Voyage au bout de la nuit' tot de roman 'Rigodon' steeds kariger, droger en trefzekerder wordt, die zijn bekeringen achterwege laat ten gunste van de wreedheid. Die geobsedeerd blijft door eenzelfde bekommernis om gevoelige zenuwen te raken, om in het spreken de emotie te pakken te krijgen door de schrijftaal een mondeling karakter te geven, eigentijds, snedig en obscene. Als Célines schriftuur een gevecht is, dan wint hij het niet dankzij de oedipale identificaties die tot stand komen in het verhaal, maar door een veel verregaandere duik in de diepte. Een hachelijke onderneming die een grote impact heeft op woordkeuze en zinsbouw, waardoor Célines experiment veel meer gemeen heeft met de onmenselijkheid van een dichter dan met de geloofwaardigheid van een romanschrijver. Het gaat om de meest radicale onmenselijkheid, een inhumane omgang met taal, die op die manier de ultieme garantie voor menselijkheid op het spel zet. En deze onmenselijkheid, die helemaal in de lijn ligt van de grimmigheid van Lautréamont en Artaud, vindt in haar eigen adequate thematiek een tegengif voor de lyrische traditie: met thema's als gruwel, dood, waanzin, losbandigheid, wetteloosheid, oorlog, de dreiging van het vrouwelijke, de afschuwelijke geneugten van de liefde, afkeer en ontzetting.

Julia Kristeva

Fragment uit: 'Pouvoirs de l'horreur', éd. du Seuil, Parijs, 1980 (vertaling Piet Joostens)

schreeuw in een wapenrusting van beenderen, in de gewelven van mijn borstkas die in de van schrik verstijfde ogen van mijn hoofd een overmatige betekenis krijgt. Maar nu die verpletterde schreeuw:

om te schreeuwen moet ik vallen. Ik val in een ondergronds gewelf en ik kom er niet uit, ik kom er niet meer uit. Nooit meer in het Mannelijk. Ik heb het gezegd: het Mannelijk is niets. Het bewaart



Céline: literatuur en moraliteit

door Henri Godard

Céline blijft nog steeds het pijnpunt binnen onze hedendaagse benadering van de literatuur omdat hij het onderscheid tussen literatuur en moraal, op zich al moeilijk te aanvaarden, scherp stelt. Diderot had het makkelijk toen hij het geniale van Racines oeuvre verkoos boven de onvolmaakte moraliteit van de mens. Bij ons gaat het met Céline niet meer om een persoonlijke moraliteit, maar om standpunten over een thema dat we allemaal belangrijk vinden, namelijk het racisme. Hij is een man die zwart op wit een aantal van de meest weezinwekkende formuleringen op papier heeft gezet van het racisme in het algemeen en van het antisemitisme in het bijzonder, en die, wat hem voor ons een nog groter pijnpunt maakt, daar na de oorlog helemaal geen spijt van had. Tegelijkertijd is hij echter ook een auteur waar we niet omheen kunnen. Zijn werk is immers van een buitengewone literaire kwaliteit, geeft een uniek beeld van de twintigste eeuw en vermengt op onnavolgbare wijze gewelddadige, tedere en grappige passages. Voor wie normaalgezien al dan niet bewust op zoek gaat naar moraal in de literatuur, en zo zijn er velen, valt de kloof tussen die twee begrippen onmogelijk te overbruggen, zodat ze een van de twee wel moeten ontkennen.

Sommigen vinden dat de figuur van Céline ofwel niet verenigbaar is met literatuur, of dat hij er slechts een figurantenrol in verdient. Aan de andere kant zijn er mensen die stellen dat zijn racisme niet als dusdanig mag gezien worden, die hem goedpraten of verzachtende omstandigheden aanvoeren. Ikzelf probeer te begrijpen wat hij ons kan leren, zowel over racisme als over literatuur. (...)

Kan de stijl van een auteur ooit een hypnotisch effect hebben?

kracht, maar bedelft me in de kracht. En voor het buiten is het een claque, een spook van lucht, een zwavelkorrel die in het water ontploft, dit mannelijk, de zucht van een gesloten mond of van een

Céline was zo onbezonnen zijn stijl te beschrijven als een stukje muziek. Hoeft het nog herhaald dat de uitdrukking ingang heeft gevonden? De metafoer moet maar letterlijk genomen worden en men verkrijgt een bekentenis. Het is immers zo dat muziek pas goed beluisterd kan worden in een gedachteloze toestand. Op die manier zou men kunnen vrezen dat Célines muziek slechts een middel is om zijn meest kwalijke ideeëngoed over te brengen, wanneer hij ons, enkel door een samenspel van klanken en ritmes, in vervoering weet te brengen. Hoe je haar ook bekijkt, uiteindelijk blijft een metafoer slechts een metafoer. Het is al eerder gebeurd dat een analyse op deze manier de mist inging in studies die Céline nochtans goedgezind waren, doordat de criticus, verblind door deze schijnbaar allesomvattende definitie, niet verder meer zocht. Omgekeerd kan die metafoer binnen een beschuldigende context als bewijsstuk worden gebruikt. Toch schrijft Céline niet met klanken en intervallen, maar met woorden. Met woorden die enerzijds een geluidsmaterie vormen en net zoals muziek een compositie kunnen worden, maar onlosmakelijk daarmee verbonden schrijft hij ook met betekenisdeeltjes die ons verstand aanspreken zodat we ze kunnen begrijpen, en met het stap voor stap verwezenlijkte verband tussen klanken en betekenis, dat ook op zich kan worden onderzocht. Wanneer we de foute metaforische aanpak opzij schuiven, keert de beschuldiging echter in een andere vorm terug. Céline eist eveneens de eer op over een originele, emotieve stijl te beschikken. Het is een van de voordelen die hij weet te halen uit de zijn breuk met de geschreven zin. Bij hem roept elk woord inderdaad, naast de betekenis, nog een bijhorende emotie op. Veel heeft hij daar niet voor nodig: een beeld, een breuk met de onmiddellijke context, of de keuze voor een bepaald woord uit een van de vele varianten van het Frans die hij gebruikt, een woord dat op zich, dankzij zijn plaats in de taal, de link weet te leggen tussen de spreker en de opgeroepen werkelijkheid. Welnu, niets brengt een boodschap zo duidelijk over als een emotie. Zou het dan, bij gebrek aan echte muziek, niet via dat

inwerken op het gevoelsleven zijn dat Céline de lezer voor zijn zaak tracht te winnen, zelfs zonder dat hij zich daar echt van bewust is? Zou de man die we als zo'n grote vernieuwer beschouwen dan enkel het platgetreden pad van de pathos bewandelen?

De besmettelijke kracht waarop de pathos wedt, veronderstelt dat de emoties niet alleen eenvoudig of zelfs liefst primair zijn, maar tevens uniek, overal volstrekt gelijkaardig, uitgedrukt in een continuïteit, in een herhaling. Welnu, de emotieve stijl van Céline staat daar lijnrecht tegenover. Zijn stijl ontleent zijn werking aan een ogenblikkelijke, voortdurende, seismografische overgang van de ene naar de andere emotie. Binnen enkele lijnen krijgen we beurtelings geweld, medeleven, agressie, vertedering, sarcasme, plezier, weemoed, pure humor –het volledige spectrum. Célines kracht bestaat erin ons stap voor stap, woord voor woord ervan te overtuigen dat die immer veranderende emotie toebehoort aan een en dezelfde persoon die, net als wijzelf, al die gevoelens in zich draagt, en dat het enige wat hem, de schrijver, bijzonder maakt, is dat hij niets zomaar oproept, of enkel gebruik maakt van de rede an sich. Het maakt dus weinig uit of een lezer gevoeliger is voor deze of gene emotie, of dat hij zich de ene achteraf beter herinnert dan de andere. Hij zal ze tijdens het lezen allemaal ervaren hebben, zonder dat er een de tijd heeft gehad de bovenhand te halen. Als we mogen spreken van een emotieve stijl, dan ontstaat die niet door het gebruiken van één emotie, maar door de constante emotieve spanning waar Céline zijn teksten, verbetering na verbetering, mee volstopt. De perceptie van de stijl van een schrijver is altijd een bewust gebeuren, van hypnose kan dus geen sprake zijn. De perceptie gebeurt via een geleidelijke bewustwording, tijdens het lezen van proza, van een rijkheid aan verbanden en harmonieuze overeenkomsten, en via het intuïtieve aanvoelen van een samenhang tussen deze kleine onderdeeljes en het grotere geheel. Zo is het ook bij Céline. Bij hem wordt elk opgeroepen beeld eerst door het prisma van de emoties gejaagd,

mond die zich sluit. Als alle lucht in de kreet is overgegaan en er niets meer voor het gezicht over is. In dit enorm hellehondegeschal begint het vrouwelijke en gesloten gezicht juist geen belang meer

te stellen. En hier beginnen de watervallen. Die kreet die ik zojuist slaakte is een droom. Maar een droom die de droom opeet. Ik voel me goed in een ondergronds gewelf, ik haal adem, met de geschikte



een prisma dat zelf gekleurd wordt door het prisma van de woorden. Maar wat er ontbreekt, is die langdurig gelijke emotie, die zich voortzet en zichzelf versterkt, en die op die manier uiteindelijk ook de lezer kan meeslepen. Of het nu om een eigen overtuiging gaat of om de weergave van andermans ideeën, het begin van elke nieuwe emotie wordt ons minutieus aangewezen. Daarbij behoudt de lezer alle vrijheid om er zijn eigen mening mee te vergelijken of om er hem tegenover te stellen. Waarom zouden de lijnen van de twee seismografen elkaar moeten overlappen? Het belangrijkste is dat de ene, met behulp van de woorden, de andere in beweging kan zetten. Treffend is wel het antwoord van een bejaarde man, ergens in New York, in de prachtige film 'Looking for Richard'. Waarschijnlijk was het al lang geleden dat iemands mening zo toepasbaar was op Céline, toen de man, op een vraag over Shakespeare, antwoordde: "In Shakespeare is elk woord gekoppeld aan een emotie. Wij zijn het vermogen om onze emoties te uiten kwijt." Hij voegde eraan toe: "Als we onze gevoelens meer zouden uiten, zou er minder geweld zijn."

Tegen Céline valt één en ander te zeggen, maar men heeft niet alles gezegd als men hem enkel het racistische gedachtegoed voor de voeten werpt dat we terugvinden in zijn pamfletten, in zijn brieven die verschenen zijn in de collaboratiekranten, en in zijn persoonlijke schrijfsels die hier en daar opduiken in bepaalde romans. Er zit inderdaad een continuïteit in, en tot op een zekere hoogte ook een samenhang, maar ze vormen slechts een miniem deel van zijn leefwereld. Het is echter wel het meest opvallende deel, het meest aanstootgevend, en ook het deel waarover men het makkelijkst verontwaardigd is. In werkelijkheid gonzen er bij hem, wanneer hij zijn romans schrijft, net zoals bij iedereen, duizenden gedachten over nog eens duizenden verschillende onderwerpen door het hoofd, en dat ongeacht of het nu gaat om romans met, zonder, of zelfs tegen racistische ideeën. En het mag dan nog in de vorm van overtuigingen of waardeoordelen zijn, hij

ademhaling, o wonder, en ik ben de acteur. De lucht rondom mij is immens, maar verstopt, want aan alle kanten is de kelderruimte ommuurd. Ik boots een van schrik verstijfde krijgsman na, helemaal

mag zich positief of negatief uitlaten, direct of via bepaalde beelden met hun bijhorende emoties, uiteindelijk blijven het maar ideeën. Zelfs als we ons beperken tot zijn bekendste romans en de meest voor de hand liggende onderwerpen heeft Céline in 'Voyage au bout de la nuit' en in 'Mort à crédit' ideeën over de stad zelf, het platteland, de voorsteden en het urbanisme (hoe een stad kan waken en slapen); over de maatschappij in vreedstijd en de kloof die dan bestaat tussen 'haves' en 'have-nots'; over de oorlog en hoe ze de spiegel is van een zekere sociale rangorde en van de menselijke natuur; over de kolonisatie; over de rechtspraak; over de verhouding van eenieder tot het eigen lichaam; over het verlangen bij mannen en vrouwen, en, wat die laatste betreft, over hun typische kenmerken, zoals de manier waarop ze lopen en hoe sommigen hun lichaam weten te bewegen en vorm te geven als ze dansen; over de kindertijd en de uitbuiting en pesten die ermee gepaard kunnen gaan; over de opvoeding. (...) Het is een onuitputtelijke lijst, maar enkele voorbeelden volstaan om aan te tonen dat zijn gedachten zeker niet allemaal even verwerpelijk en gevaarlijk zijn als zijn racistische ideeën die men al gauw als 'typisch Céline' catalogeert. Het is inderdaad waar dat men Céline niet leest voor zijn woordvondsten, zijn telkens weer fijnzinnig afbreken van zinnen, of zijn spitsvondige ritme, hoe aangenaam men dat ook vindt. Maar evenmin zal men dan in de nauwelijks aanwezige valstrik van een ideologie trappen. Céline loopt over van ideeën en meningen over myriaden kleine en grote onderwerpen, waar we soms, desnoods onbewust, mee instemmen, maar die ons altijd op zijn minst aan het denken zetten. (...)

Moraal bestaat niet enkel uit het bevestigen en hiërarchisch ordenen van waarden. Altijd zien we dat een doctrine of een visie op de mens, hoe beperkt ook, het vertrouwen schenkt nodig om ze te realiseren. In laatste instantie zijn we zover gegaan de denkbeelden die deze kracht bevestigen het label humanistisch te geven. In een roman volstaat het dat een personage het goede

nastreeft, onder welke vorm dan ook, of dat hij er toch een beetje dichterbij raakt, of dat hij het op zijn minst jammer vindt dat het hem niet beter lukt, om, als het werk voor de rest ten minste van degelijke kwaliteit is, de twee soorten waarden, literaire en morele, te laten samenvloeien. Van Corneille tot Camus beschikken we in Frankrijk over een hele traditie van dergelijke werken waarbij we tijdens het lezen tegelijk literair genot en morele goedkeuring ervaren en zodanig dat ze voor sommigen niet meer afzonderlijk te onderscheiden zijn. We voelen bewondering en verrukking bij beide soorten waarden en zijn ons bewust van zowel een scheppend vermogen als van een vermogen het goede te onderscheiden en het te laten triomferen. Deze traditie is zelfs zo rijk dat men geneigd is te opperen dat literatuur verbonden is met een verlangen en een zoeken naar moraal. De gemoedsrust zou inderdaad groter zijn.

Lange tijd heeft het christendom alles wat we in onze omgang met anderen en bij onszelf ontdekten, en dat afbreuk wist te doen aan dat optimisme, weten te kanaliseren aan de hand van beelden zoals de erfzonde en de duivel. Het volstond te beseffen dat onze natuur zelden dat goede kon bereiken en bovendien niet enkel naar het goede neigde, maar zelfs meer dan eens genoegenschepte in precies het tegenovergestelde. Met deze bescherming kon de literatuur van dat kwade gewag maken zonder daarom meteen als verontrustend beschouwd te worden of met beschuldigingen beladen te worden. Eenmaal de Kerk voor de meesten haar overtuigingskracht verloren had, kwam het probleem weer sterk opzetten. Met het rationalisme van de Verlichting duurde het niet lang voor de literatuur het, met Laclot en Sade, begon te hebben over de meest duistere lusten. Tegenover het romantische humanisme plaatste Baudelaire voor eens en voor altijd zijn stelling over de dubbele neiging van de mens, naar het kwade zowel als naar het goede, die we sindsdien voortdurend tussen de regels van onze geschiedschrijving en van onze literatuur hebben kunnen lezen.

alleen in de kelders van de aarde gevallen; hij schreeuwt angstig en ontzet. Welnu, de kreet die ik zojuist slaakte roept eerst een gat van stilte op, een stilte die zich samentrekt, daarop het geluid van

een waterval, een watergeluid, dat is de normale gang van zaken, want het geluid is met het theater verbonden. Zo speelt zich in elk waarlijk theater het goedbegrepen ritme af. Uit: Antonin Artaud,

Door zijn ideeën over de menselijke natuur behoort Céline, nog los van zijn racisme, tot diegenen die het kwaad laten binnendringen in de literatuur, juist omdat ze het niet eens zijn met dat optimisme als voorwaarde tot het streven naar moraal. Samen met vele anderen behoort hij tot de groep die zich de vraag stelt of het vermogen, ja zelfs het verlangen, wel bestaat bij de mens om te leven volgens een moraal. Alleen wordt hij, doordat zijn formuleringen niets of niemand ontzien, meteen als antihumanistisch bestempeld. Hij wil meer weten over het kwade dat binnen in hem zit. Het is niet reactief, niet ontstaan uit onwetendheid of uitbuiting, maar het bestaat daarentegen als graag doen lijden, zowel fysiek als moreel, als een drang naar vernietiging en ook naar zelfvernietiging. Welke schrijver uit de twintigste eeuw heeft het er niet over? Het enige wat hem op dat punt bijzonder maakt, is zijn heftigheid, die doet denken aan die van de oude predikers: scheldkanonnades, beledigingen en dat alles in heel volkse taal. Zet een lezer die zichzelf spontaan in het kamp van de moraliteit plaatst (zo ongeveer iedereen, dus) plots zijn overtuigingen opzij wanneer hij evenveel plezier beleeft aan de passages waarin Céline zijn mening op die manier weergeeft als aan de andere? Verzinkt hij dan, door zijn smaak, in kunstkritiek, formalisme of postmodernisme? Zo eenvoudig is het niet. Tegen de misschien onvermijdelijke en in elk geval door zovele werken nog versterkte tendens in, om de literatuur te vereenzelvigen met een streven naar het goede, moeten we toch toegeven dat ze (en dat hopen we en wensen we van harte), gestalte kan krijgen in onze twijfels en onze argwaan, en zelfs in een ophemeling van het kwade. Nu moet iedereen maar voor zichzelf uitmaken of die Celiniaanse verwensingen bij hem iets losmaken. Het is in elk geval niet nodig de anderen van esthetische kritiek te beschuldigen. Zelfs met deze ideeën kan de stijl nog altijd direct verband houden met een bepaalde visie. Het staat iedereen volstrekt vrij die te duister te vinden, net zoals men vrij mag denken dat deze stijl te dicht aanleunt bij het vulgaire, het grove of het platte. Het gaat erom dat

men zich bewust is van wat men niet aanvaardt, zodat alles niet voor het gemak met het racisme over dezelfde kam wordt geschooren.

Henri Godard

Fragment uit het nawoord bij *Céline scandale*, éd. Gallimard, Parijs, 1998
(vertaling Björn Houben)