‘De wereld is aan het uitdoven’

Barok, thealogie en theatraliteit bij Krapp

ESSAY 11.09.2023
Leestijd 13 — 16 minuten

#173
15.09.2023 — 14.12.2023

Klaas Tindemans

Klaas Tindemans (1959) is Doctor in de Rechten. Hij werkt als docent en onderzoeker aan het RITCS. Hij is actief als dramaturg en regisseerde twee toneelstukken: *Bulger* (2006) en *Sleutelveld* (2009). In 2022 verscheen *The Dramatic Society. Essays on Contemporary Performance and Political Theory*, bij Routledge.

> ‘Ik snap er niets, écht niets van, maar het was wel fantastisch’, hoorde Klaas Tindemans iemand zeggen na *Through the Looking-Glass (and what we found there)* van theatercollectief Krapp. Hij kon hem geen ongelijk geven. Dit stuk, zéér vrij naar Lewis Carroll, stort de onvoorbereide toeschouwer in een wereld achter de wereld, bewoond door drie bastardi die zelf niet weten waar ze zich bevinden. Een wereld vol hilarische cybertaal, vol vintage en *state of the art* technologie, waarin ze een identiteit proberen te construeren. En waarin ze flirten met de dood, alhoewel dat ‘concept’ hen niet geheel duidelijk is. Tot de printer, die het script van hun korte leven op de scène heeft uitgebraakt, stilvalt. Onbegrijpelijk, maar fantastisch.

Met *Through the Looking-Glass* studeerde het trio Nona Demey Gallagher, Timo Sterckx en Mats Vandroogenbroeck in 2019 af aan het Gentse KASK. Sindsdien gaan ze verder als het collectief Krapp, vernoemd naar de monomaan in Becketts *Krapp’s Last Tape*, die niet toevallig geobsedeerd is door geheugen en herinnering — en naar de *crap* op internet. Hun nog jonge oeuvre telt daarnaast nog twee andere opmerkelijke voorstellingen. Tijdens de covidcrisis maakten ze samen met actrice Greet Jacobs *Weird Tales* (2022), dat zich afspeelt in 1816 en vertrekt vanuit een historisch feit: terwijl de wereld door een vulkaanuitbarsting in Indonesië in duisternis is gehuld, krijgen Lord Byron en zijn lijfarts John Polidori in hun villa aan het meer van Genève bezoek van Percy Shelly en zijn vrouw Mary Godwin. Ook *De duivels* (2023) was een radicale adaptatie van een stukje geschiedenis. In het midden van de 17de eeuw raakten kloosterzusters in het Franse stadje Loudun bezeten nadat een priester een pact met de duivel zou hebben gesloten. Het stuk was half gerechtsdrama, half hysterie, maar opnieuw voluit barok.

Bij een eerste reflectie op het nog jonge oeuvre van Krapp vallen twee zaken op: de barokke stijl, gekenmerkt door uitvergroting, vervorming en overvloed, en het verlangen — of minstens de verregaande nieuwsgierigheid—naar het mysterieuze, het magische, het goddelijke zelfs. Het gaat dan wel over een soort negatieve theologie, waarin het niet-bestaan van goden of van God het uitgangspunt vormt. Maar de behoefte om de sluier van de werkelijkheid op te tillen, om te zien of daar ‘iets’ is, beheerst zowel de dramaturgie als de vormgeving, vaak letterlijk: een virtuele deur (*Through the Looking-Glass*), of steeds verschuivende gordijnen (*De duivels*).

MALPERTUIS SPEELT:
Gelukzoekers
Een coproductie met theater arsenaal
van en met Mokhallad Rasem en Charlotte Vandermeersch
Op tournee van 23.09 > 18.11.2023 INFO & TICKETS: WWW.MALPERTUIS.BE

Beide kenmerken zijn uiteraard nauw met elkaar verbonden en verwijzen, zo men wil, naar een typisch modernistische tendens die door George Steiner beschreven is als de onttakeling van de vertrouwensrelatie tussen, enerzijds dat wat men zegt, met (vorm)taal, over de realiteit, en anderzijds de werkelijkheid zélf die er gewoon is. Wat gezegd en wat getoond wordt is dus niet meer vanzelfsprekend afkomstig uit een (relatief) vaststaande en dus betrouwbare werkelijkheid, en de scepsis dwingt ons om, met een zekere achterdocht, 'iets' te zoeken achter de schijn. Vroeger heette dat God, die garant stond voor de vertrouwensrelatie tussen woord en ding: de historische barok was een laatste poging om die relatie te (her)bevestigen. Nu zijn we van God los en moeten we zelf alles checken. Dat laten we graag zien, of dat proberen we toch: daar kan theater ontstaan.

In wat volgt probeer ik, met deze steekwoorden als houvast, na te denken over het werk van Krapp, op basis van hun voorstellingen én met de herinnering aan (en enkele notities over) een gesprek dat ik met Nona Demey Gallagher, Timo Sterckx en Mats Vandroogenbroeck voerde.

PERSPECTIEVEN VERDRAAIEN IN DE BAROK

Historisch verwijst 'barok' naar de esthetica van de Contrareformatie, de reactie op de protestantse afkeer van de afbeelding, die zich onder andere in de Beeldenstorm manifesteerde. Roland Barthes noemt de katholieke tegenbeweging tegen de Reformatie het 'radicaal imperialisme van het beeld'. Sommige cultuurhistorici zien de overvloed aan zintuiglijke ervaringen die de barokke kunst oproept — Rubens, Velázquez — als een cynische machtsgreep, gericht tegen een redelijke, verlichte visie op wereld en samenleving, terwijl anderen juist de bevrijdende waanzin benadrukken, het verwarrende samenspel van vorm en chaos, van oppervlakkigheid en diepgang, van doorzichtigheid en duisternis. Vanuit die laatste opvatting is Hans Holbeins *De ambassadeurs* hét barokke icoon bij uitstek: de afgebeelde schedel op de voorgrond krijgt alleen schuins bezien zijn juiste vorm, alleen een beweeglijke blik zorgt voor een begrijpelijk beeld, en de kijker kan de totaliteit van dit beeld nooit in één vaste blik vatten.

> "Krapp produceert en toont overvloed, die amper te vatten is door de zintuigen of het denkvermogen van de toeschouwer. En toch voelt die toeschouwer zich niet buitengesloten."

Niet alleen de dwingende zintuiglijkheid typeert de barok, ook de machthebbers dringen zich op de voorgrond door een uitbundig spektakel op te voeren, waarin de vorst zich toont als de belichaming van de staatsmachine, met een strikte sociale hiërarchie. In dit feest van de theatraliteit, op de scène voor een publiek, wilde het hof zich langs zijn fraaiste kant laten zien. De Franse koning Lodewijk XIV ging daarin het verst, de Engelse koning Charles II imiteerde hem tot het geld op was. In hun *masques* en *ballets* brachten ze een theatraliteit die met opzet onoverzichtelijk is, letterlijk: je verliest het overzicht, zoals je ook als onderdaan geen zicht hebt op de reikwijdte van de macht. Dat is de paradox: hoe meer je ziet, hoe minder inzicht je hebt. In haar decadente overvloed is de barok altijd aan de waanzin blijven grenzen: een esthetische houding die meerdere ruimtes tegelijk bespeelt, die perspectieven vervormt en verdraait, en die ook altijd melancholie oproept, en daarmee doodsdrift en -verlangen.

Hoe vertaalt die barokke fascinatie zich in concreet theater bij Krapp? Het begint met een scherp bewustzijn, in enscenering en speelstijl, van de eigen theatraliteit, van een kunstmatigheid die erop gericht is de toeschouwer te prikkelen, te choqueren, te overbluffen soms. In *Through the Looking-Glass* gebeurt dat van bij het begin op verschillende niveaus. De bastardi spreken een taal die woorden en constructies artificieel vernederlandst en nét verstaanbaar houdt, zoals hier:

RECENT VERSCHENEN

Schaambot – SKaGeN & De Studio

Recht op stilte en ruimte

Lena Vercauteren

Small acts of violence – Aay Liparoto

Zachte landing in VR-tableaus van intiem geweld

Tessa Vannieuwenhuyze, Wiebe Copman

(bastardo 3)

zo schizofreen-telepathetisch
ik wist niet met welk partikel van mijzelf ik het eens moest zijn

(bastardo 2)

ja als iedereen hier over alles een ander gedacht heeft, dan proposeer
ik om nog een schizofront
te trekken binnenin onszelf

Die taal weerklinkt — nadrukkelijk, alsof de figuren die zelf nog niet goed beheersen — in een ruimte met wat technische hulpmiddelen, vintage en state of the art, waarin iemand (wie?) bruusk schakelt van licht naar donker — de ultieme en de goedkoopste illusietruc — waardoor de ruimte altijd opnieuw ontdekt moet worden. De bastardi kunnen zich niet hechten aan de plaats. De digitale ruis overheerst, in beeld en geluid — alleen een frisdrankautomaat blijft redelijk stabiel, hoewel deze later in een deur-met-brievenbus verandert. En dan is er nog de extreme lichaamstaal: bastardo 1 verwringt zijn ledematen, bastardo 2 is hyper-kinetisch, bastardo 3 beweegt van de ene naar de andere verstijfde pose. Ze schakelen altijd heel snel, geholpen door de black-outs en de verrassingen van de taal. Lewis Carrolls origineel — voor zover Krapp er nog naar verwijst — bevatte ook heel wat taalspelen: de taal fabriceert, creëert de ruimte én de creaturen die zich in die ruimte bewegen, maar zij maken die taal ook steeds meer verdacht en *awkward*. Zoals Tweedledee en Tweedledum Alice ervan proberen te overtuigen dat ze deel uitmaakt van een simulatiespel, of zoals de ernstige filosoof Nick Bostrom oppert dat de mensheid zelf een simulatie is van een véél geavanceerder intelligentie, ergens in het universum.

Krapp produceert en toont overvloed, die amper te vatten is door de zintuigen of het denkvermogen van de toeschouwer. En toch voelt die toeschouwer zich niet buitengesloten, ook al zijn de figuren wél opgesloten, ze willen immers net ontsnappen uit het geprinte script van hun bestaan. De overvloed creëert, net als de ‘imperialistische’ barok van de 17de eeuw, inzicht in machtsverhoudingen: theatraliteit maakt de macht en de machtigen zichtbaar. Het stuk toont een naïeve dystopie over het moment dat het levensverhaal van de biologische mens, wanneer hij de wereld betreedt, enkel nog een invulling is van een script dat uit een printer rolt, aangestuurd door een superieur brein — zoals Bostrom dus mogelijk acht. Zelfs de dood is geprogrammeerd, al wil de oldskool techniek — pistool, mes — weleens falen.

In *Weird Tales* krijgt die *satura* — de zeer gevarieerde overvloed, die in ‘satire’ uitmondt — een geheel ander gezicht. De dia- en videoschermen in *Through the Looking-Glass* fungeerden eerder als stoorzenders of als optische illusies, de digitale beelden hier zijn veel opdringeriger. Dokter Polidori doet onderzoek naar slaapwandelen, hij filmt alles wat er gebeurt. De slaapkamer, op deze overvolle scène, wordt bewaakt door een grofkorrelige bewakingscamera. Het weelderige meubilair en de stortvloed aan beelden zitten elkaar voortdurend in de weg, ze overlappen elkaar vaak letterlijk. Ondertussen braken Lord Byron (vooral hij), het echtpaar Percy Shelley-Mary Godwin en de dokter hun tekst uit, met veel poëtische én lichamelijke versiering. Je weet niet waar je moet kijken. Byron (Greet Jacobs) raast zonder remmingen, zeer vocaal en fysiek onstuimig, schaamteloos ook:

(Mary)

ik probeer zwanger te geraken
maar Percy helpt natuurlijk

(Byron)

oh proficiat!
en ook gecondoleerd
ik bedoel — Percy schreef me dat jullie eerste kindje het niet gehaald heeft
Sorry, ik ben dit heel slecht aan het verwoorden
bij het hoopvolle nieuws over nieuw leven moest ik meteen ook denken aan het
oude verdriet
sorry ik heb het gewoon niet zo voor kinderen
ik snap ook niet waarom ge ze nog zou maken
kijk naar buiten!
De wereld is aan het uitdoven

Maar deze schijnbaar gevoelloze verwelkoming komt later heel concreet terug, bij de ‘geboorte’ van het monster van Frankenstein. In de nacht van vulkanisch stof is de roman verwekt, waarmee Mary Godwin tegelijk de gothic novel en de sciencefiction uitvond. De bevalling van het boek verloopt even gewelddadig als het monster uit de roman later, na zijn ontsnapping, tekeer zal gaan. Het boek is een levend wezen, hoewel het in al zijn bloederigheid ook een misgeboorte is. Maar het contrast tussen de liveaction van de geboorte (die elke illusie doorprikt, het is vooral gedoe met slachtafval en bloed, zichtbare namaak) en de projectie van die actie in schrille kleuren (als een goedkoop effect uit een slasherfilm) werkt. Byron, het personage, wordt meteen van al zijn romantische én misogyne kwalen verlost, door die vreemde, schokkende confrontatie tussen bloed en literatuur. De overvloed heeft ontnuchterend gewerkt, zeker op Byron: de barokke pose van Mary Godwin, die uiteraard in het middelpunt staat van deze overweldigende ‘schepping’, doorbreekt de masculiene bombast van Byron, zijn imperialisme.

> “De generatie waartoe de makers-spelers van Krapp behoren heeft — zo zeggen ze zelf — minder last van de trauma’s waarmee de secularisering, zeker de afgelopen decennia, gepaard ging.”

In *De duivels* is Krapp zuiniger. Geen bombardement van ontregelende beelden meer, wel een hevige vertelling, behoorlijk *on speed* maar met retorische rustpunten. Hier maken de figuren meteen duidelijk dat het vooral om een machtsspel gaat, en de tactieken waarmee dit spel wordt gespeeld zijn eigenlijk geheel transparant. De theatrale uitvergroting, de barokke overvloed laat zich hier zien in de opnieuw erg fysieke speelstijl van de figuren, een heftigheid die er telkens wel ‘dramaturgisch verantwoord’ uitziet. Wanneer Richelieu (Maria Zandvliet) als een slapstickfiguur haar/zijn onverbiddelijke orders uitvaardigt — de heksen en de heksenmeester verbranden —, is dat een teken van sterkte: deze machthebber kan zich, op de wijze van Trump, alles permitteren, als gevaarlijke karikatuur. Of dat historisch correct is, is bijzaak, het is wel relevant net zoals de waanzinnige tirade van biechtvader Jean Mignon — Mats Vandroogenbroeck gaat voluit als stripper/flagellant — of het hysterische visioen van Jeanne des Anges (Fiene Zasada) — op de rand van de trance, of er al over. Als de terugblik op de historische barok, toch de wieg van de moderniteit en de proloog van de verlichting, iets heeft zichtbaar gemaakt, dan is het wel de herdefinitie van de waanzin — met dank aan Michel Foucault. Waanzin is hier de essentie van de macht en past perfect in de strategieën van heersers én rebellen, hoe rationeel de drijfveren ook lijken.

THEALOGIE EN HET VERLANGEN NAAR HERTOVERING

De duivels is als verhaal helemaal representatief voor de barok, als machtsspel, als geësthetiseerd geweld, maar dat doet het soberder dan de roemruchte *Colossus* van Abattoir Fermé (2014), waarvoor Ken Russells film *The Devils* (1971) ongetwijfeld een ijkpunt was. Krapp verwijst zelf, zonder complexen, naar Abattoir Fermé als inspiratie en artistieke verwant, maar er is een belangrijk verschil. Veralgemenend gezegd: Lernous en zijn spelers bouwen bijna altijd hun eigen wereld, ook al is het een collage van vele barokke vormen, geïnspireerd door de reusachtige hoeveelheid culturele *trash* die ze hebben verwerkt. Maar dan sluit die wereld zich, ze verwijst amper nog naar een buitenkant, hun scène is ahistorisch en atopisch, als het ware — zonder wereldvreemd te zijn, want de impact bij de toeschouwer is wel degelijk van déze wereld.

> “In haar decadente overvloed grenst de barok aan de waanzin: een esthetische houding die meerdere ruimtes tegelijk bespeelt, perspectieven vervormt en

verdraait, en melancholie en doodsverlangen oproept.”

Bij Krapp ligt dat anders: zij sluiten hun figuren dan wel op, in een metauniversum, in een gothic villa, in een klooster achter stadswallen, maar de rest van de wereld is zéér aanwezig, als bedreiging en/of als hevig verlangen — en liefst nog beide tegelijk. Hun voorstellingen bevatten altijd een uitleg, ze laten graag zien dat er grondig onderzoek aan voorafging — het duidelijkst bij *Weird Tales*, met een rolkrant die voor- en achteraf de historische context aangeeft. Ondanks de volstrekt van de pot gerukte figuren en situaties in hun voorstellingen — antropomorfe neuronen in een metaverse, geestverruimende romantische freaks of (godsdienst)waanzinnige complotteurs — zijn de grote issues van onze tijd openlijk of via heldere metaforen aan de orde. De verduistering van de wereld door een vulkaan — het vertrekpunt van *Weird Tales* — is moeilijk anders te begrijpen dan als verwijzing naar een apocalyptische afloop van de klimaatcrisis. Niet alleen de wereld, als materiële werkelijkheid, is verduisterd, ook de geesten van mensen die opgesloten blijken in het individualistische of collectivistische ‘zelf’ van hun *Weird Tales*, hun wilde vertellingen. Een zelf dat geen referentiepunt meer heeft om hun identiteit te bevestigen, dat niet zeker is of het samenvalt met zichzelf — ook een gothic thema dat zo mooi en scherp is beschreven in Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*.

Als de (neo)barok werkt als een vervormende spiegel, zoals Walter Benjamin zei, dan is het teruggekaatste beeld misschien omringd door een halo: bij de gefilmde beelden in *Weird Tales* ontstaat zo’n mistige rand rond het lichaam bijna onvermijdelijk. In Krapps vreemde biosferen is er altijd ‘iets’ dat minstens mysterieus is, dat misschien magie suggereert (een virtuele deur met een ‘echt’ gat, een horrorverhaal vermomd als foetus) en dat uitzonderlijk vragen oproept over het goddelijke — maar dus wel in een negatieve theologie: de gekende God is écht dood. En als we willen herbetoveren en we opnieuw onmogelijke veranderingen door rituelen willen bewerkstelligen, dan zijn we wel doordrongen van het inzicht dat deze wereld ook écht onttoverd is, zoals Max Weber al duidelijk maakte, meer dan een eeuw geleden.

In deze tijd keert de betovering terug, of minstens het verlangen ernaar, zegt Krapp, en ze verwijzen daarvoor naar de *dark ecology* van Timothy Morton. De invloedrijke ecologische denker stelt vast dat de antropocentrische beschaving tot diepe melancholie heeft geleid, die op haar beurt voortkomt uit het falende evenwicht tussen menselijke en andere culturen. De afwezigheid van God betekent niet dat de mens zijn plaats inneemt. Morton stelt ook, en daar volgt Krapp hem in, dat het verwerven van een diep inzicht in de wereld een ‘geloofssprong’ veronderstelt: de werkelijkheid waarmee we geconfronteerd worden creëert vooral grote onzekerheid, en met louter rationele informatie kunnen we die niet overwinnen. Ook als we zouden denken dat exacte wetenschap een sluitend antwoord geeft, is er die marge van onzekerheid. De erkenning daarvan, in een gelovige houding, betekent dat men de herbetovering toelaat en zelfs omarmt.

Nu wil het toeval — dat er uiteraard geen is — dat het theater net zijn (potentiële) zeggingskracht ontleent aan zo’n geloofssprong, namelijk de fameuze *suspension of disbelief*: de toeschouwers schorten het wantrouwen in wat ze te zien krijgen op. Dat maakt alles mogelijk, en vooral een onmogelijke blik op de wereld én op wat achter die wereld zou kunnen liggen, ook al is onze kennis ontoereikend en doen we een beroep op wat men gemakshalve irrationeel vindt, magie bijvoorbeeld. Niet dat de voorstellingen van Krapp magische rituelen zijn of zelfs maar nabootsen, maar in hun schriftuur en speelstijl nemen ze graag een loopje met de redelijkheid, met kantiaanse denkpatronen. Van de hysterische visioenen van Jeanne en Mignon in *De duivels* tot de paranoia van Mary Godwin in haar ‘zwangerschap’ van haar Frankenstein-roman, en — het meest doorgedreven misschien — de totaal uit de hand lopende uiteenzetting over het complot van de slang (‘serpentine’) uit het paradijs in de Indo-Germaanse (cultuur)geschiedenis, in *Through the Looking-Glass*:

> Apple!
> spekken jullie het dan niet?
> Apple: de Appel van Know-how,
> met de hap eruit gesnakt!
> elke me-message, elke me-cloud,
> elke selfi-fi die ge maakt
> met die smartiefoons is een toegifte aan de Serpentine
> en ondertussen leggen jullie, totaal onderbewust,
> volledige biblio’s aan vol face-boeken
> jullie sturen jullie data-flow gezellig richting
> Silly-Coney Island,
> waar neo-Draculi aan AB-plus transfo’s doen
> om eeuwig jong te blijven
> waar postmoderne Alchemystici ziljoenen investeren
> in de queeste naar anti-eindig leven,
> in het pro-creëren van de homunculus,
> in baby-design
> waar Big Farma-industrici
> medicalimentatie brouwselen

> om hun eigen in-cognitie te verbeteren (…)

De slang is, cultuurhistorisch gezien, een icoon van misogynie: het dier heeft zich meester gemaakt van de ziel van Eva, met als gevolg dat God de eerste mensen uit het aards paradijs verjaagt en met de erfzonde belast. Bastardo 2 laat deze tirade over de perfide ‘serpentine’ los op de toeschouwer (hij stort daarbij in) en zet daarmee, zelfs zonder het echt aan te kaarten, dit discours voort. Dit staat in schril contrast met de dynamiek tussen Bastardo 1 (man) en Bastardo 3 (vrouw) die heel behoedzaam de grenzen van elkaars lichaam verkennen. Zij gaan niet mee in het misogyne complot, zij laten hun nieuwsgierigheid, naar elkaar en naar de buitenwereld, niet bepalen door achterdocht. In *Through the Looking-Glass* is deze tendens niet nadrukkelijk, maar in de volgende voorstellingen komt de kritiek op patriarchale en heteronormatieve wereldbeelden wél op de voorgrond. Byron, gespeeld door cisvrouw Greet Jacobs, merkt verrast op dat ze onlangs borsten heeft gekregen, om daar vervolgens niet meer op terug te komen, tot ze in de rol van (literaire) vroedvrouw van Mary Godwin terechtkomt. En in *De duivels* is dit zowat het hoofdthema, zeker wanneer, naar het einde toe, een reusachtig schilderij van Emiel Vandekerckhove van een interseksuele Christus verschijnt, een beeld bij de visioenen van Jeanne des Anges, in haar cel.

> “Een apocalyptisch perspectief hoeft niet per se verlammend te zijn, het maakt een geloofssprong denkbaar en zelfs realistisch: dat is de ingesteldheid van Krapp.”

Christus als moeder, God de Vader als *the goddess*. Krapp verwijst, in ons gesprek, naar de ‘thealogie’: feministische theologen die zowel de filosofische als de institutionele discriminatie van de vrouw in het christelijk denken verwerpen én vervolgens nog een stap verder gaan. Zij vertrouwen er niet meer op dat de bijbelse traditie ooit van haar patriarchale vooringenomenheid bevrijd kan worden en keren zich, als ijkpunt voor hun denken, naar *the goddess*, een natuurlijk goddelijk principe dat verwantschap vertoont met de pre-Olympische Gaia en andere ‘heidense’ tradities. Het is die goddelijkheid die Jeanne en de zusters inspireert, en het is de strijd tegen die vermeende ketterij die Mignon ten onder doet gaan in zeer masculiene hysterie.

DE FILOSOFIE VAN HET NIET-WETEN

De generatie waartoe de makers-spelers van Krapp behoren heeft — zo zeggen ze zelf — minder last van de trauma’s waarmee de secularisering, zeker de afgelopen decennia, gepaard ging: geen handtastelijke priesters, geen verstijfde ceremonies, geen bedreigende dogma’s die de opvoeding tot een lijdensweg konden maken. Dat maakt dat ze niet meer moeten afrekenen met de perversies van geïnstitutionaliseerd geloof, en dat ze rituelen en ceremonies kunnen omarmen en — dat is theater — deze zelf kunnen bedenken.

James Bridle spreekt over *the cloud of unknowing* tussen de mensheid en de ‘godheid’, en de technologie ontkent het bestaan daarvan, of wil het uitwissen. Terwijl, zegt Bridle, de steeds verregaander specialisatie van de toegepaste wetenschap de immense problemen — klimaatverandering, om te beginnen — vaker omzeilt dan ten gronde oplost. Maar, zegt Rebecca Solnit, als de toekomst inderdaad donker is (en niet simpelweg technisch op te lossen, zoals ecomodernisten suggereren), dan is dat niet omdat we dreigen opgeslokt te worden door een zwart gat, maar omdat de toekomst per definitie onkenbaar en ondoorgrondelijk (*inscrutable*) is. Precies dat niet-weten geeft aanleiding tot hoop, want het dwingt ons een beroep te doen op verbeelding, in denken en in handelen. Een apocalyptisch perspectief hoeft niet per se verlammend te zijn, het maakt een geloofssprong denkbaar en zelfs realistisch: dat is de ingesteldheid van Krapp, dat is het fundament van hun verlangen naar theater, een verlangen dat geïnformeerd is door de lectuur van deze tegendraadse denkers.

Deze filosofie van het niet-weten impliceert wel dat voor elk project grondig onderzoek gevoerd moet worden vanuit een zekere *nerdiness*: ze creëren een aparte wereld met een eigen vorm en logica. Maar de sprong in het onbekende, het ongewisse is daardoor mogelijk. Je kunt dat spiritualiteit noemen, 'ongeweten weten', maar dan zonder een persoonlijke, geopenbaarde God. Dat zou gemakkelijk zijn, zegt Krapp, maar dan houdt het werk wel op: niet dus. Theater maken betekent vormen zoeken, en de religieuze geschiedenis biedt daarvoor bijzonder veel inspiratie — naast kinderlijke magie: ook Harry Potter brengt hen op ideeën. George Steiner meent dat de 'betekenis van betekenis' in de kunst uiteindelijk gegarandeerd wordt door een goddelijkheid. Een God die de innige band tussen woord en werkelijkheid, verbroken door het modernisme en finaal door de deconstructie, herstelt.

Steiners spirituele nostalgie vind je niet bij Krapp: de donkerte is niet gedefinieerd, ook amper bedreigend, maar is zeker niet de plaats waar zich het gezag bevindt. Achter de frisdrankautomaat, achter de vulkanische stofwolk, achter de draperieën bevindt zich niets, hoogstens een tunnel zonder licht aan het einde — maar het blijft opwindend om er toch achter te kijken. Dat men dat doet in een barokke overvloed, maakt het nog spannender. In ieder geval is die 'gelovige' blik nodig om de wereld van vandaag, met al haar uitdagingen, min of meer aan te kunnen. God of geen God.

Bruikbare (en gebruikte) lectuur, met veel dank aan Krapp:

Bostrom, N. (2003). Are You Living in a Computer Simulation?. *Philosophical Quarterly 53* (211),
p. 243–255.

Bridle, J. (2018). *New Dark Age. Technology and the End of the Future.* Londen & New York City: Verso.

Clack, B. (1999). Thealogy and Theology. Mutually Exclusive or Creatively Interdependent?. *Feminist Theology 7* (21), p. 21-38.

Jay, M. (1993). *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought.* Berkeley: University of California Press. [hoofdstuk over barok]

Morton, T. (2018). *Duistere ecologie. Voor een logica van de toekomstige co-existentie* [*Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*]. Amsterdam: Boom uitgevers.

Solnit, R. (2016). *Hope in the Dark.* Londen/ Edinburgh: Canongate Canons.

Steiner, G. (1997). *Het verbroken contract* [*Real Presences*]. Amsterdam: Meulenhoff Boekerij.

Through the Looking-Glass (and what we found there) is uitgegeven bij De Nieuwe Toneelbibliotheek.

KRIJG JE GRAAG ONS PAPIEREN MAGAZINE IN JOUW BRIEVENBUS? NEEM DAN EEN ABONNEMENT.

REGELMATIG ONZE NIEUWSTE ARTIKELS IN JOUW INBOX?
SCHRIJF JE IN OP ONZE NIEUWSBRIEF.

e-mail

JE LEEST ONZE ARTIKELS GRATIS OMDAT WE GELOVEN IN VRIJE, KWALITATIEVE, INCLUSIEVE KUNSTKRITIEK. ALS WE DAT WILLEN BLIJVEN BIEDEN IN DE TOEKOMST, HEBBEN WE OOK JOUW STEUN NODIG! STEUN ETCETERA.