

Jan Fabre, „Wolt iemant mir dasselb verkeren das thut der mugen wadel abkeren...», balpen op papier, 1990, 210 x 150 cm.

**Uitdijende ruimte,
splettende tijd:
Het werk van Jan Fabre**

*Je beeldhouwt in het luchtledige
het beeld van een lijf
voor heel even,
En je teistert dit stil gerucht
van binnen in,
van binnen in een volgzaam wijf,
één licht gewrijf
en je breekt het beeld,
en zelfs de scherven leven,
voor heel even.*

Hugo Claus in: *Bewegen*, Marc van de Wiele, Brugge, 1986.

Paul Demets

*werd geboren in Deinze in 1966.
Studeerde Germaanse filologie en
theaterwetenschappen aan de
K.U.Leuven en de K.U.Nijmegen. Is
leraar Nederlands en theaterrecen-
sent voor het dagblad „De Stan-
daard”. Publiceerde over poëzie in
„Ons Erfdeel” en „Poëziekrant” en
over theater in „Documenta” en
„Etcetera”.*

*Adres: Kasteelstraat 56,
B-9870 Olsene-Zulte*

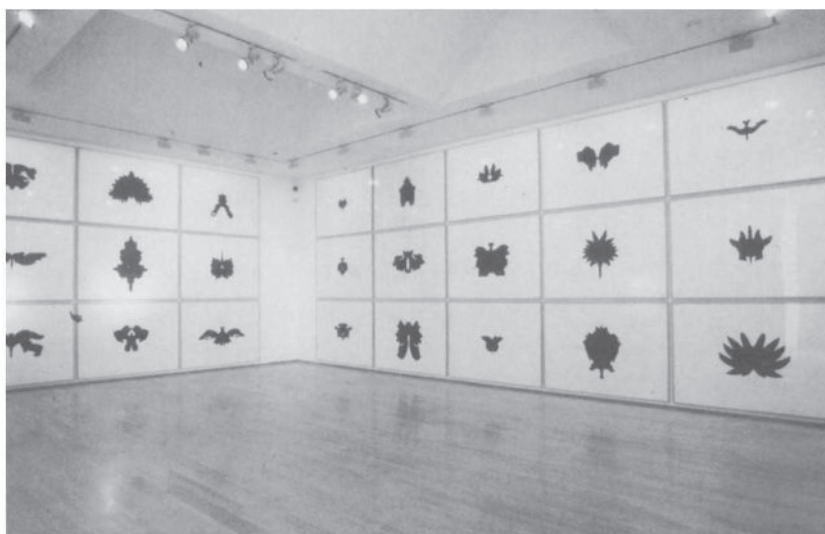
Binnen de kunstkritiek stuit het vermengen van de kunstenaar en zijn werk nogal eens op weerstand. Dat komt voornamelijk omdat men zich bij zo'n hermeneutische benadering geregeld laat verleiden om het werk al te autobiografisch te duiden. Dat kan soms tot wrange situaties leiden. Zo keek dichter Luuk Gruwez een tijd geleden nogal verrast op toen een bevriende Nederlandse collega-dichter hem een condoléancebericht stuurde, nadat Gruwez enkele gedichten over een aan terminale kanker lijdende vriendin had gepubliceerd.

Er bestaat echter kunst die de fysieke aanwezigheid van een kunstenaar zo sterk manifesteert, dat je bij de benadering ervan niet om die persoonlijke signatuur heen kan. Het is werk dat meestal hevige voor- en tegenstanders kent, omdat het bijna van vlees en bloed is. Je laat het toe of je wijst het af. Zo onontkoombaar is het werk van Jan Fabre, want in het geheimzinnige universum dat hij schept, licht zijn persoonlijkheid op. Kunstenaar en kunstwerk, werkelijkheid en verbeelding versmelten en vinden een uitweg in beeldend werk, in choreografieën, theaterstukken en opera's. Je zou dat grensoverschrijdingen kunnen noemen, met Fabre als douanier. In deze bijdrage zou ik het willen

hebben over dat grensverkeer. Jan Fabre (°1958) zet zich immers sedert zijn eerste performances steeds af tegen alles wat benauwend is en zowel hem als de toeschouwer van zijn vrijheid berooft. Hij gaat een blijvend gevecht aan met de ruimte en de tijd en schept zijn eigen omgeving. Het hoeft dan ook niet te verbazen dat hij zijn werk met uiterste precisie concipieert en iedereen een bepaalde plaats aanwijst. Zo moest bijvoorbeeld de blauwgebicte ruimte in het Künstlerhaus Bethanien in Berlijn, waarin hij in 1988 voorstellingen gaf van *Prometheus Landschaft mit Argonauten*, naar een theatertekst van Heiner Müller, precies naar het oosten gericht zijn en heeft hij concrete ideeën over een eigen theatergebouw: „De vorm is gebaseerd op een smeerkaasje en het principe van het derde oog. Het is een wisselwerking tussen sculptuur en architectuur die kan leiden tot een andere verhouding tussen de theaterbezoeker, het individu en de theaterfabriek, de maatschappij. Een open-luchtsculptuur als een haven voor mijn denken over theater, (...) De voorstellingsruimte heeft zulke afmetingen dat alle toeschouwers een perfecte plaats krijgen in de publieksruimte. Ze zijn allemaal koning en als ze willen kunnen ze vanuit een aparte koningsruimte, die ze zelf creëren, kijken. Gezeten in de middenas. Symmetrisch. Zodat ze mijn insceneringen uit de juiste blikrichting kunnen bekijken en ervaren”. (1)

Beeldhouwen in het luchtledige

Jan Fabre tekent meestal met Bic-balpennen. Het is zijn handelsmerk geworden, en sommigen verwijten hem dan ook een hang naar goedkoop succes, omdat hij zijn eigen werk vaak lijkt te reproduceren. Een bekende Vlaamse hedendaagse kunstenaar, die enkele jaren geleden met Fabre aan een groepstentoonstelling in de Verenigde Staten deelnam, liet mij eens in een catalogus een zwart-witfoto van een werk van Fabre zien om aan te tonen hoe betekenisloos dat werk zonder de bic-blauwe kleur werd. Ik kan het met die beoordelingswijze niet eens zijn. Een kunstwerk heeft nu eenmaal het materiaal nodig waarmee het geconcipieerd werd en kan daar niet los van gezien worden. Fabre is geobsedeerd door het bic-blauw, die vreemde, industrieel vervaardigde kleur. Zelf zegt hij daarover: „De bic-blauwe kleur geeft mij het gevoel dat ze van overal en van nergens komt. Zij heeft geen bron. En toch geeft het bic-blauw mij obscene tijd, obscure tijd, nachtelijke tijd. Met ogen die hypnotiseren en waar je je in kan verliezen. Het blauw staat stil, wijkt terug, het is ver en het is dichtbij, het komt naar je toe.” (2) Het laatste dat je over Fabres werk zou kunnen zeggen, is dat het een statische indruk maakt. Zijn werk is zoals de maker: altijd in de weer, dag en nacht. Overdag is Fabre vaak bezig met een regie of een choreografie, en 's nachts, in de beslotenheid van zijn kamer, tekent hij. Dikwijls gaat hij naakt op de grond liggen om te tekenen, want tekeningen zijn lichamen voor hem.



Jan Fabre, „Different Hours”, 1993.

Geen enkel werk is ééndimensionaal, maar wordt altijd lichamelijk. Dat is vooral duidelijk in zijn grote tekeningen op kunstzijde, *Het Uur Blauw* en *Huis Van Vlammen* (1988). *Het Uur Blauw*, een immens doek dat hij in 1987 voor het eerst tentoonstelde en dat nu tot de collectie van het Museum voor Hedendaagse Kunst in Gent behoort, is daar een bekend voorbeeld van. Als je naar dat doek kijkt, lijkt het te gaan leven. Je ziet de bewegingen die de kogel in de bic gemaakt heeft; gecontroleerde en ongecontroleerde lijnen lijken een diepte aan het doek te geven. Het is een chemisch huwelijk tussen chaos en orde, dat een eigen ruimte schept. Die indruk van beweging ontstaat natuurlijk ook doordat Fabre zijn doek los laat hangen, zodat er een golving ontstaat die het licht in zich opneemt en op een vreemde manier weer uitstraalt. Het is het resultaat van een kunstenaar die zich niet laat leiden door het toeval, maar door zijn eigen werkelijkheid.

Omdat Jan Fabre aan zijn tekeningen een lichamelijke aanwezigheid wil geven die een eigen tijd en ruimte veroverd, hoeft het dan ook niet te verbazen dat hij, nog geen twintig jaar oud, performances begon te geven, omdat de fysieke overdracht daar zeer manifest is. In de periode 1975-1978 ontwierp hij thuis in de tuin het *Grondgebied voor nachtelijke projecten*, een territorium dat alleen hij mocht betreden en dat hij afbakende met verkeersborden. In het midden van zijn privédomein stond een sculptuur: een grote neus gemaakt van oude tentzeilen waarin hij tekeningen maakte over metamorfosen en vervormingen. Fabre heeft altijd de grenzen van zijn bestaan willen aftasten en verschuiven. In de actie-installatie *The Bic-Art Room*, een project dat hij in 1981 in Leiden uitvoerde, bleef hij bijvoorbeeld 72 uren lang opgesloten in een

kamer en bichte alles vol: de muren, het bed, de grond, zijn kleren, ja, zelfs zijn eigen lichaam. De kamer werd er als het ware door geopend, omdat het tekenen diepte gaf aan de voorwerpen en zijn eigen lichaam. Toch zien we soms dat zijn tekeningen ingelijst werden, zoals bijvoorbeeld de reeks *De vervalsing van het geheime feest* (uit 1985). Dat lijkt eerder een handeling achteraf, alsof Fabre de uitdeining in ruimte en tijd wil afschermen van de reële tijd en ruimte.

Fabre tekent het liefst tot de vroege morgen, tot het moment waarop de nacht plaats maakt voor de dag. Wie op dat uur al eens op pad is geweest, was ongetwijfeld gefascineerd door de geheimzinnige stilte die op dat moment heerst en door de blauwe schijn die over alles lijkt te liggen. Die blauwe schijn vinden we terug in het bic-blauw van Jan Fabre. In het gesprek met Jan Hoet vertelt hij daarover: „Wanneer de nachtdieren gaan slapen en de dagdieren ontwaken is er in de natuur een moment van sublieme stilte waarin alles opensplijt, openbarst en verandert. Dat moment ben ik gaan opzoeken, gaan innemen.” (3)

Meteen raakt Fabre hier een ander belangrijk aspect van zijn werk aan: zowel zijn beeldend werk, zijn choreografieën en theaterstukken, als zijn opera's bevinden zich in een ijle, stille ruimte. Hij concipieert vanuit de luchtledigheid een soort zelfhypnose die eigen is aan de overgang tussen slapen en waken. Als je naar zijn werk kijkt, luister je naar een soort stilte voor de storm, omdat je je erin verliest. Je lijkt in een spiegel te kijken waarin je op zoek gaat naar een andere persoonlijkheid, in een andere tijd of ruimte. (4) Die spiegeling is een belangrijk element van het project *Kasteel Tivoli* uit 1990. Toen bekleedde de kunstenaar het Mechelse kasteel helemaal met bebichte stof. Hij liet daardoor op een prachtige manier de werkelijkheid even tot sprookjesachtige fictie worden. Minstens even belangrijk was de spiegeling in het water, waardoor het fictief geworden kasteel leek uit te deinen in de ruimte. Fabre werkt trouwens vaker met spiegeleffecten, die in zijn theaterwerk tweelingen worden. Zijn tekeningen noemt hij trouwens wel eens „vrienden”. Het bebicht papier van *Kasteel Tivoli* gebruikte hij om twee *Tivoli-hutten* te bouwen, die in 1992 in het Museum D'Hondt-Dhaenens werden tentoongesteld door Jan Hoet ter gelegenheid van Documenta IX. Fabre daarover: „Betekend papier werd bouwmetaal voor een sculptuur. Eén voor mij en één voor een vriend.” (5) Het ik van de kunstenaar splitst zich in de ruimte en krijgt de toeschouwer als alter-ego. De toeschouwer vindt in de hutten een plek waarin hij kan verdwijnen en tot rust komen, omgeven door de nieuwe ruimte en tijd die de kunstenaar voor hem geschapen heeft. Dit facet van zijn werk kent zijn oorsprong in de performances die hij gaf en werd voor het eerst uitgewerkt in *Een monument voor Marcel Broodthaers* uit 1981. Rond die tijd maakte hij verschillende van die kleine bebichte ruimtes waarin je je hoofd kon stoppen en zo



Jan Fabre, „De macht der theaterlijke dwaasheden”, 1984 - Foto Patrick T. Sellitto.

een microscopische wereld ontdekken. Die kasten of hutten zijn niet alleen kijk- maar ook luisterkasten, want zoals we al vermeld hebben, is het beluisteren van een tekening voor Fabre het ideaal. Zijn voorstellingen nodigen daar trouwens ook vaak toe uit, omdat ze zich dikwijls in het halfduister afspelen, zodat je, net als bij de hutten en de kasten, automatisch je aandacht toespitst op de geluiden. Het beeldend werk dat Fabre op de laatste Documenta toonde, ging daarover. Daar plaatste hij in elke museumruimte zeven gebicte glazen met een hand eromheen, zodat de luisteraar en de kunstwerken contact konden zoeken met de buitenwereld. Een ander tentoongesteld werk was een „Sculptuur” van Fabres hoofd, met twee blauwe glazen als duivelshoorns: tegelijk oorschelpen voor de (duivels)kunstenaar om naar zijn gedachten te luisteren en antennes om signalen naar de buitenwereld uit te zenden en er zelf op te vangen.

Deze uitwisseling van energie trekt hem ook aan bij de dieren, die prominent aanwezig zijn in zijn werk. Het is de suspense van het onbekende die je als toeschouwer een onbehaaglijk gevoel bezorgt, want Fabre werkt bij voorkeur met insecten, kikkers of roofvogels. Het zijn vaak sprookjesachtige, symbolische elementen die spanning creëren en de geplande constructies van zijn ensceneringen doorbreken. Zijn fascinatie heeft Fabre te danken aan zijn overgrootvader Jean Henri Fabre, die onder andere enkele boekjes schreef over het leven van de insecten. De insecten zijn, net als de biclijnen op zijn grote doeken, het microscopische van het universum dat Fabre creëert, terwijl de roofvogels, net zoals het Tivoli-kasteel, het macroscopische vertegenwoordigen. Ze heffen de grenzen van zijn werk op, omdat ze geen besef hebben van tijd

en ruimte, en ze verwijzen naar instinct en intuïtie, aspecten die fundamenteel zijn in Fabres werk. (6)

De dieren komen in allerlei vormen en betekenissen in zijn werk voor. Soms zijn ze op de tekeningen aangebracht, zoals op het werk *Wandelend blad* uit 1989, een andere keer manipuleert hij ze tot grappige figuurtjes, zoals in de serie *Sleep, sleep little animals* uit 1983, die vorig jaar te zien was op de overzichtstentoonstelling *Tekeningen/Sculpturen/Tekeningen* bij Ronny van de Velde in Antwerpen. In deze serie tekent hij met Chinese inkt op vergeeld papier inktvlekken met pootjes, gefantaseerde insecten met krukken in plaats van voelhorens en springveren als poten. Van sommige insecten maakte hij ook sculptuurtjes door ze ongewone attributen te geven. Steeds toont hij zich geboeid door de metamorfose en de mutatie van deze wezens. Dat hij die eigenschap ook wil terugvinden bij zijn acteurs en dansers, en in die zin de mens wil gelijkschakelen met de dieren, werd in dezelfde tentoonstelling mooi geïllustreerd in een prachtige jurk in gifgroene kleur die, als je beter keek, volledig vervaardigd bleek te zijn uit juweelkevers waarvan de kleur verandert naargelang de lichtinval en de positie.

Op deze manier belanden we bij zijn theaterwerk, want de dieren vormen als het ware vaak een tussenstap van de tekeningen naar de ensceneringen. Fabre concipieerde trouwens zijn eerste gebicte vellen door verscheidene insecten op het papier te zetten en met een bic hun grillig spoor te volgen. In *De macht der theaterlijke dwaasheden*, een sleutelvoorstelling uit 1984 waarin Fabre het thema van de leugen van de theatrale illusie centraal stelt, worden kikkers gekust die, zoals in een sprookje, helden worden die nadien de prinsesjes moeten dragen tot ze fysiek uitgeput zijn; de toeschouwer wordt daardoor geconfronteerd met de limieten van de fysieke mogelijkheden van de acteurs en meteen met de werkelijkheid. De kikkers zijn op die manier, via de metamorfose, een symbool voor de leugen van de verbeelding. In de voorstelling *Prometheus Landschaft* uit 1988, die ik al eerder ter sprake bracht, kropen wandelende bladeren tussen bladeren van bomen. De tekeningen op de rug van de zeven Prometheusen in de ruimte vormden samen de adelaar die de ingewanden van Prometheus opvreet. Opnieuw metamorfose en vertegenwoordigers van de leugen van de verbeelding - net zoals de arend in de nog onvoltooide operatrilogie *The minds of Helena Troublyn*, waarvan het eerste deel, *Das Glas in Kopf wird von Glas*, in 1990 in Antwerpen en het tweede deel, *Silent Screams, Difficult Dreams*, in 1992 tijdens Documenta in Kassel al in première gingen. Op het einde van de opera wordt de adelaar gedood met een pijl gemaakt van zijn eigen veren. De dieren zijn volgens Fabre steeds onderweg, en zo is het ook met zijn theater- en dansstukken. Het lijkt alsof de lichamelijke en ruimtelijke weerstand steeds opnieuw overwonnen moet worden. In zijn voorstellingen is de duur van de handeling erg belangrijk, zodat ze de

indruk wekken eerder beeldend werk te zijn . Op die manier vertonen zijn beeldende kunst en zijn theaterwerk verschillen én overeenkomsten.

Teisteren van een stil gerucht

Bij het bekijken van een kunstwerk bewegen we ons in de tentoonstellingsruimte. Als we voor een werk van Fabre staan, zetten we meestal een stap achteruit, omdat we overweldigd zijn door de zuigkracht van zijn doeken. In de theaterzaal zitten we stil en contrasteert dat statische met de dynamiek van wat er op de scène gebeurt. Bovendien is de scène het kader dat door Fabre met acteurs en dansers wordt ingevuld, terwijl het kader eventueel pas na het tekenen aangebracht wordt.

Ook zijn werk op de scène is voor Fabre een streven naar bevrijding. Zowel de insecten als de acteurs en de dansers noemt hij „krijgers van de schoonheid” (8), die vechten voor een andere ruimte en tijd. De dansers moeten daarvoor de grootste beklemming overwinnen wanneer Fabre hen in harnassen stopt. In de choreografie *The sound of one hand clapping* (1990) lijken de

649

Uitdijende ruimte, slijtende tijd: Het werk van Jan Fabre



„The sound of one hand clapping” door Jan Fabre en Ballett Frankfurt - Foto D. Mentzos.

dansers soms torren die op hun rug in de ruimte klauwen en op een bepaald moment, wanneer ze hun harnessen niet dragen, krabben en slaan ze ingebeelde insecten van hun lijf. Ook hier, in de behandeling van zijn acteurs en dansers, hoor je de tegenstanders van Fabres werk morren. Ze nemen het niet dat Fabre zijn acteurs en dansers in harnessen dwingt, naakt over de scène doet lopen, uitput, of, zoals hij met de dansers van het Ballett Frankfurt bij het begin van *The sound of one hand clapping* deed, minutenlang onbeweeglijk op het toneel doet staan. Het past echter allemaal in de filosofie van Fabre, die zelfs benadrukt dat zijn theater „bestaat bij de gratie van de acteurs, dansers en zangers, zij zijn de zenuwcellen die alles bij elkaar brengen tot een voorstelling.” (9)

Jan Fabre heeft zich vanaf zijn prilste werk afgezet tegen het theater van de identificaties. Bij hem worden de personages niet gepseudologiseerd door de acteurs, maar zijn ze belichamingen van metaforen en symbolen. Toch heb ik nooit het gevoel dat ik naar een stel gemanipuleerde ledenpoppen zit te kijken wanneer ik zijn voorstellingen zie, zeker niet in zijn recentste werk. De emotionaliteit zit eerder in de details, in het gevoel van gevaar dat ontstaat door de aanwezigheid van roofvogels op de scène, in de gracieuze bewegingen van de danseressen en in de aantrekkingskracht die de acteurs en de dansers op elkaar lijken uit te oefenen. Op dat ogenblik zie je de fantast Fabre, een kind dat op zijn knieën met een vergrootglas naar het gewriemel in het gras kijkt.

Is Jan Fabre daarom een wereldvreemde kunstenaar? Zijn voorstellingen hebben, net als zijn beeldend werk, hun eigen raadsels, maar zijn maatschappelijk niet te plaatsen. Juist daardoor roepen ze weerstand op, omdat hij elementen uit de werkelijkheid gebruikt, maar ze in een andere context plaatst. Het is al vaker gebeurd dat dierenvrienden protestacties organiseerden of dat toeschouwers de voorstelling verlieten omdat hij flarden van een toespraak van Hitler gebruikte. Fabre laat zich als kunstenaar gelukkig niet inkapselen door de maatschappij. Ik kan alleen maar ja knikken bij zijn stellingname: „Uit mijn voorstellingen kunnen geen theoretische of praktische wijsheden gerecupereerd worden die als bron voor een politieke beweging zouden kunnen dienen (...) Maar de beelden, schriftuur of attitude van Hitler of Marx konden in een minimum van tijd gerecupereerd worden door een misnoegde massa. Mijn werk kan niet verbruikt worden, het zijn tekens die ik en de toeschouwers gebruiken om onze verbeelding te prikkelen.” (10)

Fabre wekte vooral controversiële reacties bij de toeschouwers met voorstellingen *Theater geschreven met een 'K' is een kater* (1980), *Het is een theater zoals te verwachten en te zien was* (1982) en *De macht der theaterlijke dwaasheden* (1984). Tijdens die periode was de kunstenaar vooral bezig met het afbakken van zijn eigen werkelijkheid in het theater. In die voorstellingen plaatste hij met name de middelen van het medium op de voorgrond en trok ze op

die manier in twijfel. Net zoals hij bijvoorbeeld insecten op een kunstwerk aanbrengt, plaatste hij zijn acteurs in een situatie die de grenzen van hun „gewone” leefwereld, namelijk binnen een theaterruimte en -tijd overschreed. In *Theater geschreven met een 'K' is een kater* werd er zo baldadig gevochten, geschreeuwd, verkracht, met eten en meubilair gegooid dat toeschouwers in het Amerikaanse Milwaukee naar de rechtbank stapten. In *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* tornde hij niet zozeer aan de grenzen, maar aan de binnenkant door expliciet andere kunst te becommentariëren, onder andere door zijn verwijzingen naar de bunzenbranders van Jannis Kounellis en de papegaai van Broodthaers. De theatrale middelen werden bovendien op

651



Jan Fabre, „Sweet Temptations”, 1991.

de voorgrond geplaatst. Het was de eerste voorstelling die ik van Fabre zag, en juist het extreme spel met de theatercodes gaf me het gevoel uit een bootje in de oceaan geworpen te worden. En ik moet bekennen: ik zwem niet zo goed. Tijdens de voorstelling mocht je de zaal verlaten en weer binnenkomen wanneer je dat maar wou, met nogal wat heen- en weergeloopt tot gevolg. Het publiek zat luidop te praten, je hoorde daar tapes van repetities doorheen en de acteurs hielden zich voornamelijk bezig met praten, een sigaret roken, zich aankleden of eten, allemaal handelingen uit het dagelijkse leven die helemaal niet op een voorstelling leken. Toch paste Fabre, die je af en toe regieaanwijzingen hoorde geven, daar bij nader inzien ingrepen op toe door de

handelingen eindeloos te herhalen, zodat er geen enkele identificatie mogelijk was, maar er vanuit een soort negatief gevoel bij de toeschouwers wel een zekere emotionaliteit ontstond. Afstand en betrokkenheid zijn bij Fabre niet onverenigbaar.

In *De macht der theaterlijke dwaasheden* liet Fabre in plaats van alledaagse handelingen eerder verschillende vormen van acteren aan bod komen en legde hij voor het eerst de leugen van de verbeelding bloot, met het sprookje van „De nieuwe kleren van de keizer” als centraal motief. Het was ook de eerste voorstelling waarin hij gebruik maakte van de scène in een schouwburg. Als we deze drie elementen - de acteurs, de leugen van de verbeelding, en het gebruik van de theatrale ruimte - samen nemen, komen we bij zijn recente theaterwerk, choreografieën en opera's terecht.

In dit werk valt vooral de symmetrie op: dansers en acteurs bewegen zich in vaste patronen en op precieze afstand van elkaar; ze lijken pionnen op een schaakbord die aan elkaar gerelateerd zijn. Ze schrijven hun eigen werkelijkheid in een grotere, geordende werkelijkheid in. Zijn acteurs en dansers hebben vaak een sterk verschillende fysionomie, maar doordat ze ingeschakeld worden in het symmetrische bewegingspatroon gaan ze sterk op elkaar lijken en spiegelen ze elkaar. Dat mondt uit in het dubbelgangersmotief van de tweelingen, die we regelmatig in het recente werk van Fabre zien opduiken. De voorstellingen *Het interview dat sterft*, *Het paleis om vier uur 's morgens* en *De reïncarnatie van God*, teksten die hij tussen 1975 en 1978 schreef, maar die pas in 1989 opgevoerd werden, kunnen we zelfs als een tweelingentrilogie omschrijven. Het motief is autobiografisch, verklaart Fabre: „De basisidee komt voort uit mijn vroeggestorven broer Mil, die op die foto als twee druppels water op mij leek, en ik hield van de idee dat er iets buiten mij leefde, iets abstracts dat had bestaan, dat toch zo veel met mij te maken had, en zaken oppriep over mezelf.” (11) In *Het interview dat sterft* worden personage B en D een tweeling genoemd en in de regie-aanwijzing van *Het Paleis om vier uur 's morgens* staat expliciet: „Effie en Karl zijn een tweeling.” *De reïncarnatie van God* begint met een dialoog tussen twee stoelen, waarin Velsa en Vera - een tweeling volgens de regie-aanwijzing, maar ook engelen genoemd - hun rol van dominante vrouw en ondergeschikte zuster opnemen, wat dan weer gespiegeld wordt in wat ze vertellen over Jean en de masochistische zuigeling Emile. Zo creëert Fabre personages in zijn werk die elkaars alter-ego, maar tegelijk elkaars tegenpolen zijn. Fabre wil dat ook zien in de verhouding op de scène van de dansers en de acteurs ten opzichte van elkaar en van het publiek: „Ik zeg altijd tegen mijn dansers en acteurs dat ze in elkaars ogen moeten kijken en als ze in de richting van het publiek kijken, moeten ze de ogen van de toeschouwers gebruiken als spiegels die niet weerkaatsen”. (12) Werkelijkheid en verbeelding, zijn en niet-zijn, chaos en orde houden elkaar

door die spiegeling in evenwicht. Er wordt door Fabre niet voor een van beide aspecten gekozen. In zijn voorstellingen zijn geen definitieve oplossingen, maar zie je de acteurs en de dansers de leegte beheersen met symmetrie, tot die doorbroken wordt. Het blijft toeven in het uur blauw, het onbestemde moment tussen nacht en dag. De voorstelling *Sweet Temptations* uit 1991 is in dat opzicht zeer belangrijk. De lege scène wordt eerst gevuld met allerlei geluiden uit de onderkant van de samenleving. Je hoort lichtzinnige verhaaltjes en spottende taal, die even later gestalte krijgen in een bont allegaartje van figuren uit soap-series, een geobsedeerde lerares, cabaretdanseressen, enz. Ze staan in schril contrast met twee figuren in een rolstoel - gespeeld door de tweelingbroers Albert en Jacques de Groot - die de hele tijd filosofische

653



Jan Fabre, „Vervalsing zoals ze is, onvervalst”, 1993, met Els Deceukelier.

discussies voeren. Ze zijn een ontubbeling van de natuurkundige Steven Hawking, een briljante maar fysisch gehandicapte denker op wie Fabre zich voor de tekening van die figuren baseerde. Het statische van het denkende individu wordt hier tegenover de dynamische lichamelijke van de groep geplaatst. De denkende tweeling wordt trouwens door de groep niet met rust gelaten, want op een bepaald ogenblik laten enkele actrices, verkleed als verpleegsters, de acteurs in hun rolstoelen rondtollen als botsautootjes op de kermis. Als individuen worden ze binnen de groep beschimpt en vernederd. Bovendien worden ze groteske figuren, want ze staan uit hun rolstoelen op en maken naakt een dansje. Het is een van de voorbeelden van ironie die in het werk van Jan Fabre zit. Terwijl dit pandemonium de revue passeert in *Sweet Temptations*, kijkt een uilemasker onbeweeglijk op het gebeuren toe: geheimzinnige wijsheid die alles overschouwt, maar tegelijk kunst als carnaval. Zijn theater lijkt daarom niet zo zeer hedendaags, maar vanwege de symboliek is het eerder te situeren in de late Middeleeuwen. Er kondigde zich toen een nieuwe tijd aan, maar men wist nog niet welke. Dat is nu ook zo, en dat maakt het werk van Fabre maatschappelijk relevant. *Sweet Temptations* is ook een sleutelproduktie omdat in de voorstelling twee tendensen uit Fabres theater samenkomen. Door de symmetrie en de extreme beheersing van de emoties bij de acteurs en de dansers lijken zijn voorstellingen vaak ongrijpbaar. Soms ook is het fysieke contact zo hevig - wordt er geslagen of geschreeuwd - dat je eigen emotionaliteit erdoor gebruskeerd wordt. De tweelingbroers in *Sweet Temptations* vormen de eerste categorie, de overige acteurs in hun excessieve gedrag de tweede. Fabre noemt dat „het irrealistische” en „de persoonlijke wreedheid” . (13)

Het zijn ook de centrale thema's in drie recente, nieuwe teksten van Fabre: *Zij was en zij is, zelfs*, dat gecreëerd werd in 1991, *Wie spreekt mijn gedachte* (1992) en *Vervalsing zoals ze is, onvervalst* (1993). Terwijl hij eerdere teksten schreef zonder de creatie voor ogen te hebben en vandaar - zoals voornamelijk uit *Het interview dat sterft* blijkt - met taal de tijd en de ruimte wou laten exploderen door de woorden als objecten en niet zo zeer als betekenisdragers te hanteren, schreef hij zijn recente teksten in functie van zijn acteurs: *Zij was en zij is, zelfs* en *Vervalsing zoals ze is, onvervalst* voor zijn fetisj-actrice Els Deceukelier en *Wie spreekt mijn gedachte* voor Marc van Overmeir. Fabre noemt Els Deceukelier trouwens zijn „medium”, omdat ze zijn ideeën over theater en acteren perfect gestalte geeft. Het woord „medium” heeft voor mij een machinale bijklank: de actrice als glijmiddel voor Fabres bedoelingen. In *Zij was en zij is, zelfs*, is Els Deceukelier een bruidsmachine. De titel is een verwijzing naar het werk „The bride stripped bare bij her bachelors, even” van Marcel Duchamp. Net zoals het ironische glazen kunstwerk, waarin je vrijgezellen ziet die een baarmoederachtige vorm, die de bruid voorstelt, met hun zaad trachten te

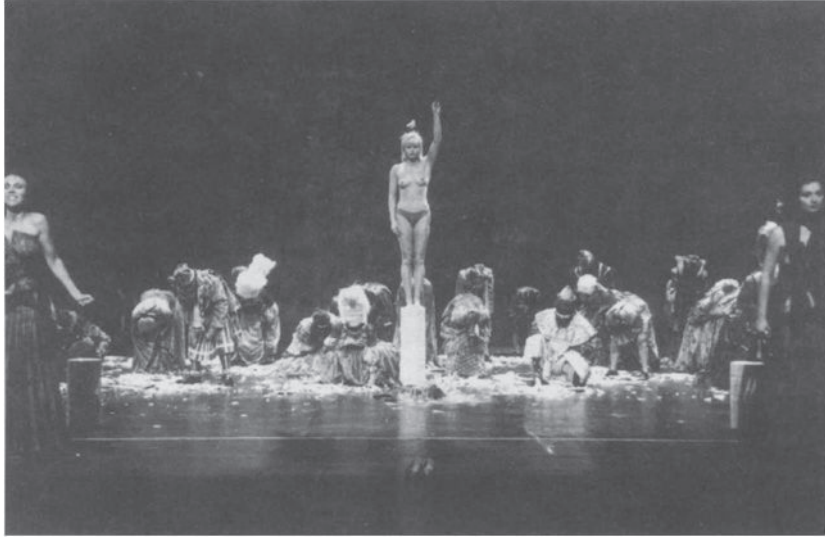


Jan Fabre, „Performance: Wie spreekt mijn gedachte”, 1992, met Marc (Moon) van Overmeir
Foto J.P. Stoop.

bevruchten, gaat dit werk ook over extreme ongenaakbaarheid. Je ziet de sensuele Els Deceukelier in een prachtige bruidsjurk een sigaar roken en vertellen over de talrijke vrijers waarmee ze „het” gedaan heeft, maar ze blijft zowel in haar acteren als in de ruimte op grote afstand van het publiek. De toeschouwers zijn de vrijgezellen die de versmelting met de actrice op de scène niet kunnen realiseren, terwijl ze onophoudelijk verleid worden door haar orgiastische taal. Tussen het publiek en de actrice gaapt een groot zwart gat, dat voor een onoverbrugbare kloof zorgt. Vogelspinners lopen tussen de toeschouwersruimte en de scène heen en weer en doen je af en toe schrikken. Het instinctieve van de akelige beestjes is blijkbaar het enige dat de kloof tussen rede en gevoel kan dichten. Deze voorstelling met de irrealistische, ongenaakbare bruidsmachine contrasteert sterk met de persoonlijke wreedheid in *Wie spreekt mijn gedachte*. Hoewel de tekst grotendeels in een conventionele grammaticale en syntactische vorm is geschreven, ademt hij door het ritme onrust en trance. Fabre lijkt die roes van taal nodig te hebben om de dood te bezweren: „Verder dan ver / heel, heel veraf / het slijpen van zeisen.” (14) De tekst eindigt trouwens met de bekende bijna-dood ervaring: „Van schemer tot schemer / Een belofte van licht.” (15) Fabre regisseert zijn acteur Marc van Overmeir, die net als Els Deceukelier al meer dan tien jaar met hem samenwerkt, als een proefkonijn. In de kleine, witte theaterruimte, waarin exotische nachtvlinders rondvliegen, zie je hem in een uitvergroot konijnepak. In de witte vacht zijn een gapende wonde en geronnen bloed aangebracht. Marc van Overmeirs lichaam zit dus weggestopt in een gekwetste buitenkant en je

hoort aan zijn stem hoeveel energie het hem kost om zijn tekst te zeggen. Bij nader inzien blijkt de acteur via een kabel verbonden met Jan Fabre, die achter het publiek zit en hem voortdurend elektrische schokken toedient. Dit is echt „persoonlijke wreedheid” op de uiterste grens: de regisseur brengt letterlijk zijn energie over op de acteur, die zelf zijn limieten bepaalt door bijvoorbeeld „stop” te roepen als de energieschokken te hevig zijn. Bovendien brengt Fabre expliciet de binnenkant van de acteur naar buiten. Het gewonde konijn is immers maar een oppervlakkig symptoom van de lijdende acteur in het pak. Ook in zijn recentste monoloog *Vervalsing zoals ze is, onvervalst* vinden we „de persoonlijke wreedheid” terug. Els Deceukelier gaat daarin de confrontatie aan met wat ze als actrice betekend heeft: „Hier ben ik / Een vervalsing zoals ze is / onvervalst echt ben ik / Ik ben niet dood / Ik ben een model”. (16) Via de indringende tekst van Fabre heeft ze het over werkelijkheid en illusie. Haar doodsverlangen lijkt een gevolg te zijn van haar wens om in de roes van de verbeelding, onder andere via het gebruik van cocaïne, te verdwijnen. Ze is echter een aan limieten gebonden actrice die ongebonden wil zijn, net zoals de prachtige exotische katten die met hun halsbandjes aan de scène zijn vastgemaakt en regelmatig het spel van de actrice verstoren door nijdig aan hun halsbandjes te rukken en hartverscheurend te miauwen. De wreedheid staat hier in het acteren duidelijk centraal en maakt een beklemmende, maar tegelijk ook ontroerende indruk door de verwoede pogingen van de actrice om zich van zichzelf en van elke vorm van verantwoording te bevrijden. Alleen de liefde lijkt die mogelijkheid te bieden: „En de liefde onttrekt zich / aan rechtvaardiging en uitleg / (Anders is het een parodie of theater).” (17)

De drie choreografieën die Jan Fabre tot nu toe heeft gemaakt, worden vaak te veel als voorstudies van zijn operatrilogie geïnterpreteerd, omdat ze telkens voor een nieuw deel van de opera *The minds of Helena Troubleyn* gepresenteerd werden: *De danssecties* (1987) werden als choreografie geïntegreerd in het eerste operadeel *Das Glas in Kopf wird von Glas* (1990), en hetzelfde gebeurde met de choreografie *The sound of one hand clapping* (1990), die voorafging aan *Silent screams, Difficult Dreams* (1992). In november vorig jaar ging tenslotte de choreografie *Da un'altra faccia del tempo* in première, die een onderdeel zal vormen van het derde operadeel, dat in 1995 te zien zal zijn. Als choreograaf wordt Fabre wellicht het minst gewaardeerd, maar dat is begrijpelijk. Hij legt zelf te veel de nadruk op zijn operatrilogie als Gesamtkunstwerk waarin al zijn thema's en motieven een culminatiepunt vinden. Bovendien refereert hij sterk aan klassieke dansvormen, in tegenstelling tot bijvoorbeeld Anne Teresa de Keersmaecker, die de klassieke dans voorbijgestreefd vindt. Fabre zet de klassieke danstaal naar zijn hand door de bewegingen te vertragen of te herhalen, en af en toe levert hij ook ironisch commentaar. Ik vind zijn choreografieën niet alleen zeer belangrijk omdat hij op die manier een een-



„Silent Screams, Difficult Dreams”, het tweede deel van de operatrilogie van Jan Fabre „The minds of Helena Troubleyn”, met muziek van E. Knapik (1992) - Foto J.P. Stoop.

zame positie inneemt tussen klassieke en hedendaagse dans - zoals Johan Reyniers stelde in *Etcetera* (p. 9), maar ook omdat hij hier zijn ideeën in verband met ruimte en tijd én het functioneren van de dansers daarin op een vaak verbluffend esthetische manier realiseert. Ook de decors en de kostuums spelen in zijn choreografieën een belangrijke rol. Ze creëren die innerlijke ruimte doordat ze als atomen in het universum van Fabres choreografie bewegen. Ze zijn niet anoniem en seksloos, zoals de klassieke balletdansers, maar kwetsbaar, vooral als de danseressen alleen lingerie dragen. Dan zie je duidelijk „hoe een individu zijn eigen schoonheid creëert door zijn streven naar perfectie, waarvan zij weten dat die nooit haalbaar is”, zoals Fabre zegt. (19) Het persoonlijke van de dansers wordt vooral benadrukt omdat hun naaktheid gecontrasteerd wordt met de momenten waarop ze harnessen dragen, zoals dat in *De danssecties* en *The sound of one hand clapping* gebeurt. De dansers kunnen zich van die begrenzing bevrijden en zich als individuen laten zien in hun gestalte, hun musculaire constitutie of in de bewegingspatronen die ze vormen. In *The sound of one hand clapping* is daar trouwens door de solo's van enkele dansers van het Ballett Frankfurt veel gelegenheid toe. De samenwerking van Fabre met deze wereldberoemde hedendaagse dansers liep niet zo vlot, omdat ze het gevoel hadden - behalve in de solo's - gevangen te zitten in een strikte uniformiteit. Bovendien moesten ze bij het begin van de voorstelling minutenlang onbeweeglijk blijven staan, en dat waren ze natuurlijk niet gewoon. Ze gingen pas geleidelijk aan inzien dat dit past in Fabres opvatting over tijd: bij hem krijg je geen verdichting van de reële tijd, maar een tijdsduur die aan zijn eigen

wetten gehoorzaamt. Als het optillen van een arm een minuut duurt volgens het ritme van de voorstelling, dan moet dat maar. Bij het begin van *The sound of one hand clapping* zet Fabre de tijd gewoon stil, zodat je het grootst mogelijke contrast met de reële tijd krijgt. In zijn choreografie, *Da un'altra faccia del tempo*, letterlijk vertaald „aan de andere zijde van de tijd”, werkt hij dit gegeven verder uit. In het voorwereldlijke universum dat hij hier neerzet, bewegen de drie danseressen langzaam in de absolute leegte. Inhoudelijk zijn de choreografieën natuurlijk ingebed in de operatrilogie *The minds of Helena Troubleyn*, een vrouw die leeft in haar wereld van verbeelding en dromen. Fabre baseerde zich voor die figuur op een autobiografisch element: „In 1984, tijdens het werkproces van *De macht der theaterlijke dwaasheden*, stierf een vrouw die ik goed kende. Helena Troubleyn, zo noem ik haar, was een gelovige en bijgelovige, eenzame vrouw. Ik bezocht haar regelmatig en luisterde naar haar fantastische vertellingen. Zo vertelde ze verhalen over een dochter die ze niet had. Aan het einde van haar leven zong ze voortdurend. Ik herkende dat zingen als een soort afzwering van de angst voor de dood.” (20) De Pool Eugeniusz Knapik schreef de tegelijk consonante en dissonante muziek, waarvan de klankcompositie, zoals Fabres tekst, zowel open als hermetisch is en het gebeuren op de scène karakteriseert, maar niet duidt.

In het eerste deel van de trilogie *Das Glas im Kopf wird vom Glas* konden we kennismaken met de hoofdpersonages. „Il Ragazzo con la luna e le stelle sulla testa” (de jongen met de maan en de sterren op het hoofd), die de anarchie van de natuur vertegenwoordigt en altijd vergezeld is van een uil, is de dichter die droomt en de wereld creëert waarin Helena vertoeft: hij gooit scharen op, die als sterren boven de hoofden van de zangers, de dansers en de acteurs blijven hangen als symbool van het splijten van ruimte en tijd. Il Ragazzo geeft Helena raad, staat haar bij en observeert haar bizarre fantasieën: ze kamt langzaam haar lange, blonde haren en steekt behoedzaam lange rijen kaarsen aan die gedoofd worden door het snelle ritme van de andere personages, die haar gedrag niet begrijpen. Ze verzint ook Fressia, die in de figuur van Els Deceukelier gestalte krijgt op de scène. Fressia wordt beschermd door de geharnaste, dansende wachters van de fantasie. Als ze aan het einde van de voorstelling de haren van Helena knipt, is dat een verwijzing naar het einde van het operadrieluik, wanneer Helena en de wereld van de verbeelding tenonder gaan. In de tweede opera *Silent Screams, Difficult Dreams* bereikt Helena het hoogtepunt van haar macht. Ze zet alle personages naar haar hand door hun een plaats te geven in haar verbeelding, omdat ze zo gefascineerd zijn door haar en haar creatie Fressia. Drie vrouwen worden binnengeleid in haar wereld waar geen onderscheid meer is tussen individuen. Het lijkt een wereld tussen dag en nacht, vertaald in het gebicte blauw van het

decor. De enige die aan Helena's controle ontsnapt, is Il Ragazzo, die achteraan op de scène met een uil op de schouders opduikt en met scharen goochelt. De toeschouwer krijgt, net zoals de personages, geen vat op het gebeuren, want ze houden zich bezig met vreemde rituelen, zoals het voorzichtig opnemen en weer neerleggen van iets wat onzichtbaar blijft. Helena triomfeert in die wereld, grijpend naar onzichtbare insecten, en wijst de waarschuwing van Il Ragazzo, die meedeelt dat het geheim van de dood in het leven zelf moet worden gezocht, radicaal af door de aandacht van de andere personages te vestigen op de uil die hij op zijn schouders draagt en hen daarover te laten fantaseren. Zo houdt ze zelfgenoegzaam vast aan haar eigen wijsheid. Wanneer de personages via hun verbeelding geconfronteerd worden met hun eigen verleden, belooft Helena hun dat ze het verleden zal laten verdwijnen. Ze lijkt in eerste instantie te winnen doordat het verleden, gesymboliseerd door stapels witte borden, te pletter stort, maar op het einde komt Il Ragazzo, die het gebeuren heeft geobserveerd, het einde van Helena's droomwereld aankondigen. Van dat einde krijgen we al een voorproefje in de choreografie *Da un'altra faccia del tempo*, waarvan het scènebeeld, waarmee de voorstelling opent, al meteen duidelijk maakt in welk voorwereldlijk pandemonium we dan belanden. We zien een lege, zwarte doos, die herinnert aan het middendeel van *The sound of one hand clapping*. Door het glinsterende, zwarte gordijn van kettingen verschijnen en verdwijnen de dansers. Hier zijn we in de greep van de macht van de nacht. Opnieuw vallen de symmetrie en de precisie van de dansbewegingen op, maar als een van de dansers zijn voet voortdurend uitslaat, blijkt er zich een wereld van contrasten te openbaren. Wie faalt, wordt vernederd, vooral door de duivel (een schitterende Antony Rizzi van het Ballett Frankfurt), die het hele gebeuren ontregelt en de hel doet losbarsten: mannen worden vrouwen, mannen verkrachten andere mannen, een vrouw slaat een andere vrouw. Moeizaam loopt danser Mark Vanrunxt op hoge stapels borden rond en kijkt vanaf een afstand toe, een verwijzing wellicht naar Il Ragazzo. Het slot is indrukwekkend: op de lege scène storten honderden witte borden neer. In een wolk van wit stof na deze apocalyps komen drie danseressen in lingerie op en maken langzame, symmetrische gebaren in de leegte. Het is een verwijzing naar het einde van de operatrilogie, waarin de adelaar - die zowel bij Duchamp en Broodthaers als bij Fabre symbool staat voor de verbeelding in de kunst - wordt gedood door een pijl gemaakt van zijn eigen veren. Fabre creëert hier een pessimistisch slotbeeld: kunst en werkelijkheid zijn, zoals dag en nacht, niet te verzoenen. Maar intussen laat hij wel drie mooie danseressen op het einde van *Da un'altra faccia del tempo* in de leegte bewegen. Alleen schoonheid blijft over. Fabres verhaal is dus nog niet beëindigd.

Noten:

- (1) HUGO DE GREEF / JAN HOET, *Gesprekken met Jan Fabre*, Kritak, 1993, pp. 108-109.
 (2) *Idem*, pp. 54-55.
 (3) *Idem*, p. 55.
 (4) FABRE in *Gesprekken met Fabre*: „Het is via het oor, via de duisternis van de spiraalgangen dat we een andere vorm, tijd en/of ruimte kunnen ervaren”. (p. 30)
 (5) *idem*, p. 52.
 (6) FABRE in *Gesprekken met Jan Fabre*, p. 25: „Insekten hebben geen meester, zijn altijd onderweg. Zij kennen geen hoogte, geen diepte en hebben een ander soort ruimtelijk gevoel dan wij.”
 (7) *Idem*, p. 23.
 (8) *Idem*, p. 13.
 (9) *Idem*, p. 71.
 (10) *Idem*, pp. 81-82.
 (11) MARIANNE VAN KERKHOVEN en SIGRID BOUSSET, *Ik schrijf en werk om de dingen beter te verstaan - Een gesprek met Jan Fabre* in *Theaterschrift*, Kaaithheater, nummer 2, 1991, p. 38.
 (12) *Gesprekken met Jan Fabre*, p. 53.
 (13) *Idem*, p. 91.
 (14) JAN FABRE, *Wie spreekt mijn gedachte*, Kaaithheater, 1992, p. 12.
 (15) *Idem*, p. 17.
 (16) JAN FABRE, *Vervalsing zoals ze is, onvervalst*, Kaaithheater, 1992, p. 17.
 (17) *Idem*, p. 17.
 (18) JOHAN REYNIERS, *De dans van het barnas*, in *Etcetera*, jaargang 11, nummer 41, p. 9: „Zo ontstaat iets anders, niet in of over het ballet, maar iets tussen ballet en hedendaagse dans, in een soortement twilight-zone waar, superieur en bewogen als de geharnasten, een eenzame Fabre troont.”
 (19) JAN FABRE in *Gesprekken met Jan Fabre*, p. 78.
 (20) *Idem*, p. 76.

Recente publikaties over Jan Fabre:

- JAN FABRE, *Texte zum Werk*, Hannover, Kunstverein, 1992.
 JAN FABRE, *Texts on his theatre-work*, Brussel, Kaaithheater / Theater Am Thurm, 1993.
 JAN FABRE, *De keizer van het verlies en andere theaterteksten*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1994, 138 p.
Dietsche Warande & Belfort, nr. 5, 1994 (Jan Fabre-nummer).

ADVERTENTIE

Bank**Verzekeringskantoor****Fiduciaire****J. Van Breda & C^o**

Plantin en Moretuslei 295 • B-2140 Antwerpen
 Tel (03) 217 51 11