

JAN FABRE: DERTIG JAAR LATER EN VANDAAG

Johan THIELEMANS

Het Is Theater zoals te Verwachten en te Voorzien was (1982) en *De Macht van de Theaterlijke Dwaasheden* (1984) waren twee reprises van Jan Fabres cultuurstellingen. Ik zag de voorstellingen in Antwerpen in 2012. Om de gedachte aan nostalgie te verdrijven of te temperen, heten de reprises nu re-enactments. Trouwens voor wie dreigt er nostalgie bij voorstellingen die dertig jaar oud zijn? Dat gevaar loert slechts bij oude verdedigers van de avant-garde van 1980. De voorstellingen trekken naast oud-strijders alvast jong volk, want dat heeft gehoord over de mythische momenten van het Nieuwe Toneel en is nieuwsgierig om nu zelf te ervaren wat dat precies was.

Begin jaren tachtig waren we geschokt of ontregeld. De vraag is of de voorstellingen nog hun oude kracht hebben bewaard. Natuurlijk luisterden we naar de reacties van het jonge publiek, met steeds dezelfde vragen: schokt het nog? Is het nog radicaal? Spreekt het nog aan?

Fabre heeft ervoor gezorgd dat we op een zeer eerlijke manier met deze vragen kunnen omgaan. Het gaat hier niet, om het zo eens te zeggen, om trouw aan een tekst, maar om trouw aan zichzelf, aan zijn jonge zelf.

Bij het bekijken (of moet ik zeggen het ondergaan) van deze twee voorstellingen gleeed het gevoel van nostalgie vlug van me af. Ik werd opgenomen in een heel eigen universum van een jonge maker en ik ontdekte dat het me nog steeds sterk aansprak. Wat me het meeste opviel was dat dit het theater van de minimale middelen en een rijke verbeelding is.

Reconstructie

Fabre heeft zijn voorstellingen nauwkeurig gereconstrueerd. Hoe zuiver hij met dat verleden omgaat blijkt uit de aankleding. Toen hij de voorstellingen maakte, had hij geen achterban, geen steun en geen geld. Hij had alleen een wit achterdoek, een achttal staande lampen en twee projectoren voor zestien millimeter films. De lampen werden toen gezocht op straat of in de kringloopwinkel. De film die geprojecteerd was, oogde primitief maar had toen iets revolutionairs. De projectoren konden gebruikt worden als schijnwerpers. Het licht in deze voorstellingen was en is nog steeds een bron van genot: het gaat van een kaars tot fel

licht en een grit van kleine peertjes die een oneindig aantal atmosferen kunnen opwekken.

Vandaag is Fabre uitgegroeid tot een maker die over veel middelen beschikt. Je zou kunnen denken dat hij alles wat een moderne toneelzaal te bieden heeft, zou inzetten. Maar dat doet hij niet. Was het toen uit noodzaak theater van de armoede, dan is het nu een esthetisch statement .

Je zou je ook kunnen voorstellen dat Fabre, met zijn grote ervaring terugkijkt op zijn jonge zelf, en op zoek is gegaan naar ogenblikken die wat minder sterk zijn of handelingen die het ritme breken. Hij zal wel ervaren hebben waar een voorstelling hapert. Anno 2012 zou je alles nog eens op tafel kunnen leggen, en elementen verwijderen of bijsturen. De grens tussen geboeid zijn en verveling zal wel bij elke toeschouwer ergens anders liggen, maar ikzelf vind de scène met een lichtballet van bunsenbranders erg zwak, vooral omdat net ervoor met slechts twee bunsenbranders een ontmoeting tussen twee gelieven gevaarlijk en dubbelzinnig is gemaakt. Maar neen, Fabre weigert een kritisch oog en alles blijft zoals het toen was.

Zoek Fabre

Binnen de heel abstracte wereld van deze voorstellingen is Fabre zelf toch erg aanwezig. Dat is hier vooral het geval bij *De Macht der Theaterlijke Dwaasheden*. De acteurs komen op en beginnen plaatsen en data uit te schreeuwen. Het publiek van vandaag zal het wel ontgaan waarop dat precies slaat. Met zijn vorige voorstelling *Het Is Theater zoals te Voorzien en te Verwachten was* had Fabre rondgereisd. Nu sommen de spelers gewoon de plekken op waar die voorstelling overal in Europa gespeeld is. Zelfs het kleine theater Stalker in Brussel is er bij, een verdwenen speelplek waarvan men zich niet eens het adres herinnert. De reeks steden is als een antwoord op iedereen die bij de creatie in Vlaanderen de voorstelling afgeschreven had. Maar de opsomming heeft ook een bijkomende karakteristiek als Fabre er andere namen en plekken aan toevoegt. Het gaat om een rij namen, titels en data van belangrijke voorstellingen uit de theatergeschiedenis (Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Meyerhold) . Ze lopen als mantra's door de voorstelling . Je herkent meteen het lef van deze jonge man die zijn eigen voorstelling zo maar in dit rijtje plaatst. Toen was het uitdagend en gespeend van elke vorm van nederigheid, maar nu mogen beide voorstellingen ongegeneerd in dat rijtje staan want ze zijn een stuk theatergeschiedenis geworden. Dat is dan alvast een eerste verschil in betekenis tussen toen en nu.



Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was.

© Wonge Bergmann

Extremen en contradicties

Tussen beide voorstellingen zijn er markante verschillen. *Het is Theater zoals te Verwachten en te Voorzien Was* berust op tijd. Acht uur, zonder pauze, blijft ook vandaag een uitdaging, zowel voor spelers als voor publiek. Fabre nodigt je uit voor een lange tocht langs toestanden die intuïtief extremen en contradicties met elkaar verbinden. Twee kwaliteiten komen bovendien: de schoonheid van sommige beelden, en de eenheid die bereikt wordt door een inzetten op het ritueel. Zo begint de voorstelling in het donker tot er plots een kaars wordt aangestoken. Met dat minimale licht baadt de eerste scène in een bevreemdende atmosfeer. De ene speler na de andere komt vanachter het grote witte doek, en herhaalt gebaren en houdingen. Dat gaat erg langzaam en dicteert al het ritme van de hele voorstelling. De gebaren zelf komen uit de banaliteit: benen over elkaar, krabben vanwege jeuk, opstaan en zitten. Langzaam veranderen de gebaren door een opgewonden onrust. De scène drijft af naar histerie. Ook dat wordt een vormelement, waarop rijkelijk gevarieerd wordt.

Maar wat sterk opvalt is hoe het gebeuren opgesloten blijft in een beperkende rituele afspraak. Dat het ritueel leeg is, en niet naar buiten verwijst, maakt het intrigerend. Het gehoorzaamt aan enkele regels: optellen en vermenigvuldigen bijvoorbeeld. Wanneer één speler iets voordoet, dan weet je dat de andere zeven zullen volgen. De tijd wordt gerokken, en als toeschouwer kan je mee aftellen. Tussen de verschillende fases wordt het toneel geprepareerd. Dat wordt zo zorgvuldig uitgevoerd dat deze overgangen bij mij blijven hangen als kleine momenten van puur toneelgenot. Door twee spelers worden lange plasticzakken met yoghurt aan vleeshaken opgehangen. Met zijn tweeën gaan ze rustig rond met gesynchroniseerde gebaren. Daarna nemen ze met een sierlijk gebaar een zak vast, bijten hem open en laten de yoghurt op de vloer lopen. Het tedere gebaar waarmee ze het uiteinde van de zak vastnemen en optillen is van een grote schoonheid, en verheft het banale gebeuren tot iets wonderlijks. Er spreekt geconcentreerde aandacht en respect voor de objecten uit, twee kwaliteiten die men met belhamel Fabre (en zijn katten) nauwelijks verbindt.

Dertig jaar geleden, zo lijkt het, was een groot deel van het publiek niet gevoelig voor deze formele schoonheid. De reacties waren toen heel heftig en vaak afwijzend. Jan Fabre herinnert zich dit als een heroïsche tijd. Zijn voorstelling werd uitgenodigd in Duitsland, en op het einde van de lange zit zaten er nog tien mensen in de zaal. Leegloop was een gegeven. Een zeldzame opvoering in Amerika liep op dezelfde manier af.

Een verteerd verleden

Liep vroeger de zaal wel vaak leeg, dan bleef nu het publiek in Antwerpen in grote mate zitten. Zijn we geduldiger geworden? Laten we alles makkelijker over ons heen komen? Hebben we leren kijken en ervaren? Of staan we meer open? Het publiek ontdekte alvast een andere laag in de voorstelling die de allereerste toeschouwers niet vermoedden. In de eerste scène, wanneer de spelers op hun stoel gaan zitten, roepen ze: Goede Morgen (trouwens de teksten worden de hele voorstelling lang vaak met schorre stem uitgeschreeuwd). Onmiddellijk reageerde het publiek met een lach, geen uitlachen maar een medeplichtig genieten. De bijna sacrale sfeer botste op de banale uitroep, en het publiek pikte dit contrast onmiddellijk op. Later is er een ogenblik waarbij een jongen en een meisje in een wat absurde wedstrijd 'kleren aan, kleren uit' verwickeld zijn. Deze twee jonge veulens verdwijnen dan en maken plaats voor een andere actie. Maar ze keren ook een aantal keren terug. Telkens als ze opnieuw verschijnen en hun stoeiende, erotische competitie verder zetten, hadden ze de lachers op hun kant. Vroeger ging het hier over vrijen en vechten en de bittere visie van Fabre op dit menselijk spel. Nu was het alsof de zaal reageerde met: ze zijn nog bezig, gewoon een running gag - wat het ook is en altijd geweest is. Maar eens je, zoals nu in Antwerpen gebeurde, reeds vroeg in de voorstelling het komische ontdekt, dan krijgt de voorstelling ook een meer logische afloop. In de laatste scène bezoeken de spelers een vernissage en ratelen ze alle clichés af die bij zulk een gelegenheid hoort. Door de herhaling wordt het natuurlijk hilarisch. De zaal reageert nu heel spontaan op de ontmaskering. Voor oudere toeschouwers krijgt deze scène een nieuwe betekenis. Toen Fabre deze teksten gebruikte bij het begin van zijn carrière, leek het een braniechtig gebaar van een jonge rebel, met een impliciet pleidooi, om meer eerlijkheid, om juistere woorden. Alleen is Fabre, nu hij zelfs hofleverancier is geworden, precies in deze wereld van de fake opmerkingen een belangrijk personage geworden, en klinken deze ijdele bedenkingen als ironische commentaar op zijn huidige status.

Nu heb ik nergens gelezen, dat het publiek van dertig jaar geleden bij Fabre gelachen had. Bij navraag bekende zo een vroege toeschouwer dat het echt niet het geval was geweest. Toen was men bezig met het ontcijferen van dit 'soort' toneel, dat met zoveel verwachtingspatronen brak. De voorstelling werd onmiddellijk bijgezet bij de uitdagende avant-garde, die per definitie tot de categorie kritische ernst behoorde. Het ging dan in de eerste plaats om het gebruik van de tijd, de aanwezigheid van het lichaam, het opzoeken van de extremen, het tegendraads testen van het publiek. Dat blijven natuurlijk belangrijke onderdelen, maar dat er

ook humor bij deze avant-garde aanwezig was, dat ontging iedereen. Deze spontane lach heeft historische betekenis. Lachen bij Fabre, binnen zijn avant-garde monument, was dertig jaar geleden niet voorgekomen.

Wat ook opvalt is dat men met minder morele bezwaren naar de voorstelling kijkt, tenminste in Antwerpen. Toen reageerde men het felst op de uitdaging van het publiek en het mishandelen van de acteurs: het oplikken van yoghurt tot de vloer volledig schoon is, met kokhalzende spelers, dat was één van de belangrijkste onderwerpen van gesprek. Dat bleef nu uit.

Kussen en bijten

De kortere voorstelling *De Macht der Theaterlijke Dwaasheden* heeft gelijklopende formele kenmerken, maar heeft een directere menselijke inhoud. *De Macht* vangt aan met een zwakke stem die zingt dat het niet gaat over kussen maar over bijten. Die paar woorden stellen het thema scherp. Een groot deel van de voorstelling draait rond sterk contrasterende gevoelens. Tederheid en wreedheid liggen dicht bij elkaar.

Dat wordt steeds aan de orde gesteld in de muziek: "ik heb je mond gekust", jubelt Salomé, in de opera van Richard Strauss, nadat ze het hoofd van Johannes de Doper heeft gekregen. Ook de liefdesdood van Tristan en Isolde verbindt een grote liefde aan het sterven, aan eros en thanatos. Vooral de muziek van Wagner speelt een grote rol. De tekst wordt a capella gezongen door een zanger. Maar Fabre heeft een gevaarlijke actie erbij bedacht. Links en rechts van het toneel staan een man en een vrouw. Ze zijn geblinddoekt en wandelen langs de rand van het toneel. Hij heeft een slagersmes bij zich, en als ze elkaar in het midden ontmoeten, haalt hij naar zijn partner uit, die de houw kan ontwijken. Liefde en gevaar worden hier verbonden, en de handeling – het zingen en het uithalen – worden een aantal keren herhaald (ik raakte de tel kwijt). Deze visie op het omgaan met elkaar van de seksen wordt helemaal op het einde nog eens herhaald, als de man op een troon gaat zitten, en zijn naakte partner zich op zijn schoot legt. Dat vangt aan als een strelend erotisch beeld, maar evolueert naar een sadistisch spel, waarbij de man de vrouw van billenkoek geeft, terwijl de muziek van Wagner verder blijft klinken.

De voorstelling eindigt met een leeg toneel en twee kleurrijke papegaaien die op hun stok zitten. Ze kijken rustig en vredig. Ze ontsnappen aan de kolkende tweestrijdige gevoelens die de materie van de voorstelling vormen.

Op het einde van de lange zit, veert het publiek als één man op: staande ovatie. Wat een weg heeft de cultuur afgelegd, denk je dan: van tien laatste, moedige toeschouwers tot staande ovatie. Welke duistere wegen lopen door het culturele veld, zodat een 'schandaal' volledig verteerd wordt, maar daarom niet zijn kracht verliest en het publiek blijft boeien. Alhoewel. De meest gehoorde opmerking achteraf was: wij hadden iets confronterends verwacht, we zouden moeten kwaad of verontwaardigd zijn. Maar neen, door onze verwachtingen, gespijst door vroegere commentaren, vonden we het braaf.

Fabre en Amerika

Is het betekenisvol dat een Vlaams publiek de voorstelling een staande ovatie geeft? Het is zeker de grootste verrassing van deze re-enactments. Het zendt me terug naar die vroege jaren tachtig. In het theater van toen golden de principes van de doorgedreven dramaturgie, zoals die overgewaaid waren uit Duitsland. Maar bij Fabre was er nauwelijks tekst. De voorstellingen leunden veel meer aan bij de Amerikaanse avant-garde. Performance in SoHo, het rekken van de tijd bij Wilson, dat waren de echte bronnen van de jonge man. Meteen stonden vele Vlaamse theatercritici zonder wapens, zelfs als ze positief gestemd waren tegenover het getoonde. Wat konden ze aanvangen met al deze repetitieve uitroepen met schorre stemmen? Deze schok is er nu niet meer, want het toneellandschap is sterk veranderd. Dat verraadt zich reeds in de nieuwe woordenschat. We hebben ondertussen geleerd om te praten over de podiumkunsten. Dit is geen onschuldige verschuiving. Binnen deze podiumkunsten is er sedert de jaren tachtig een bloeiende discipline van de hedendaagse dans ontstaan, een kunstvorm die sterk jonge mensen aantrekt. Men kijkt dus liever en ondergaat, men is meer toegespitst op het lichaam, minder op de taal. Het is een teken aan de wand dat nu reeds enkele jaren bij de selectie voor het Theaterfestival in Vlaanderen er steeds een paar dansvoorstellingen gekozen worden. Het is alsof het regulier theater met zijn honderden premières per seizoen - geen voldoende waardevol materiaal oplevert om een programma met een tiental interessante voorstellingen te vullen. Op die manier verschijnen deze voorstellingen van Fabre in een sterk veranderde context, al hoeft het geen betoog dat ze belangrijke eerste stappen waren in deze evolutie. Zo is het minder verbazend dat deze voorstellingen nu onthaald worden op gejuich. Gaan er dan echt geen mensen meer buiten? Toch wel, maar nu zijn dat enkelingen geworden.

Marcel Duchamp

In *Het Is Theater zoals te Verwachten en te Voorzien was* komen lange fragmenten voor uit een interview met Marcel Duchamp. Je hoort hem beweren dat alleen levende kunst enig belang heeft. Al de rest mag op de puinhoop van de geschiedenis gegooid worden. Kunst die twintig jaar oud is moet je wegwerpen, zegt hij. Deze voorstellingen zijn dertig jaar oud en nog altijd springlevend. Zo zien we dat uitspraken van avant-garde goeroes met een karrenvracht zout moeten genomen worden.

Op het einde van *Het Is Theater zoals te Verwachten en te Voorzien was* werd ik op een speciale manier ontroerd. Je ziet op een groot scherm Jan Fabre van toen, deze jonge man van drieëntwintig die dit allemaal bedacht heeft, die voorstelling maakte die na dertig jaar niets van hun fascinatie verloren hebben.

Fabre en Wagner in de Vlaamse opera

Voor Fabre zelf hebben de voorstellingen een onvermoede betekenis. Hij ontdekt de kwaliteiten van deze eerste producties: hun eenvoud en hun directheid. Het geeft hem nieuwe energie, zegt hij, en ze sturen hem in een nieuwe/oude richting. Deze re-enactments zouden op het Wagner-project bij de Vlaamse Opera een grote invloed hebben.

Dat blijkt ten overvloede bij *The Tragedy of a Friendship*. Daarin worden Wagner en Nietzsche met elkaar geconfronteerd. Het libretto werd geschreven door Stefaan Hertmans die zich een Nietzsche-fanaat noemt. De tekst is gebaseerd op alle opera's van Wagner, dertien in het totaal. Telkens heeft Hertmans een monoloog geschreven, met teksten die soms bijna slogans zijn. Ze klinken vrij bombastisch en doen eerder denken aan *Also Sprach Zarathustra* dan aan de andere filosofische geschriften zoals *Jenseits von Gut und Böse*, vol scherpte en ironie. Een dramatisch geheel vormt dit allemaal niet. Er zijn dertien kapitels, die verwijzen naar de verhalen van de opera's, al is het vaak moeilijk te volgen wat hun relatie tot de bron is. Zo plukt Hertmans uit *Tristan und Isolde* enkele elementen: schip, zeil, gewonde en stervende geliefde en weeft hij daarrond een tekst die aandoet als een poging om te concurreren met de geëxalteerde woorden van Wagner. Of bij *Parsifal* presenteert Hertmans een eigen legende, die opnieuw vanuit elementen uit het origineel vertrekt. Men kan moeilijk zeggen dat Hertmans de legende naar zijn hand zet, want dan had je wel graag een duidelijk standpunt tegenover de stof gewild. De vertelling heeft een sterkere surrealistische inhoud: het gaat over een

Wonde die door de eeuwen heen zwerft. Dit beeld wordt natuurlijk opgeroepen door de opera, waar 'die Wunde' één van de muzikale en pathetische hoogtepunten uit het werk vormt. Maar de vertelling van Hertmans sluit zich plots op de onverwachte woorden: "Welkom bij de dood van de Muziek". Deze laatste regel roept meer vragen dan antwoorden op, en de belangrijkste vraag is waar de oorsprong van deze laatste gedachte is. Heeft Wagner na deze opera geen muziek meer aan te bieden? Is dit een uitroep van Nietzsche (en zegt die zo iets als hij gek is?). Is er een verband met de wonde en die dood? Of gaat het hier meer om een retorische truc, waar het onverwachte een diepte suggereert, waartoe de toehoorder (of de lezer) al of niet toegang heeft.

De gekwelde vriendschap tussen Nietzsche en Wagner.

De titel van de voorstelling suggereert dat we het verhaal zullen krijgen van de intense vriendschap van de jonge Nietzsche met de oudere Wagner. De jonge man had een grote (overdreven?) bewondering voor de Duitse meester, de schrijver van de muziek van de toekomst. Maar op zeker ogenblik heeft Nietzsche zich totaal afgekeerd van het Wagneriaanse idioom. Hij heeft virulente teksten geschreven tegen zijn oude vriend. Hij noemde Wagner een ziekte en waarschuwde voor de betoverende kracht van de muziek. Hij vond een opera zoals *Parsifal* slecht en ongezond, en poneerde dat een werkelijk meesterwerk *Carmen* van Bizet was. Nietzsche is op het einde van zijn leven gek geworden, als gevolg van syfilis. Een verband met zijn onstuimige liefde én haat is natuurlijk niet vast te stellen, al suggereert de titel van het werk *The Tragedy* dat er wel iets aan de hand is.

Een stelling wordt hier echter niet geponeerd. Het libretto vertelt noch een verhaal, noch een toestand, noch een ontwikkeling. Het geeft Fabre de kans om de voorstelling met zijn eigen wereld te bevolken. Want dit is het merkwaardige: de band tussen de acties op het toneel en de tekst is bijzonder los. Na afloop heb je vertoefd in de wereld van de theatermaker, en ben je nauwelijks bewust van de woorden en hun betekenis voor het gebeuren.

Zo is de eerste scène een moment dat niet door Hertmans aangebracht is. We beleven een samenkomst van mannen die rond Wagner staan en bewonderend zijn naam uitspreken. Als Nietzsche opkomt neemt niemand daar nota van, en moet de arme man zelf zijn naam roepen, als wilde hij zeggen: let op, hier staat ook een belangrijk genie. Als in een volgende scène Nietzsche meteen gek is, is elke dramatische spanning uit de voorstelling weggehaald. Het laat Fabre toe om zijn spelers te laten uitpakken met de hysterische lichaamswoordenschat waar verschillende

hedendaagse choreografen bijna automatisch naar grijpen. Het verschil met zijn collega's is, dat de schokkende lijven een motivatie hebben voor wie de biografie van de filosoof kent. Het thema Wagner/Nietzsche keert alleen duidelijk weer op het einde van de voorstelling, wanneer Nietzsche en Wagner moeizaam een berg beklimmen. Als ze aan de top komen worden ze door krijsende vogels (adelaars neem je aan) naar beneden gejaagd. Het is een ander voorbeeld van Fabres humor: de twee helden bereiken de top niet, of toch?.

Wat speelt zich dan werkelijk af bij deze *Tragedy* ? De verschillende opera's krijgen een ondertitel die het werk karakteriseert. Zo krijgt *Rienzi* de woorden: *The Hero; the Terrorist* mee, of *Siegfried Meditation*. Bij de eerste omschrijving is er geen raden naar de zin, maar bij *Siegfried* wordt het erg onduidelijk naar welk aspect van de opera verwezen wordt. Siegfried smeedt een zwaard, doodt een draak, verslaat Wotan en bevrijdt Brünhilde uit haar toverslaap. De tekst van Hertmans gaat wat schuïns tegen dit gegeven staan, haalt de moeder naar voor en leidt naar een extatisch: "Deze Duitse baarmoeder/ Deze droom van volmaaktheid."

Telkens opnieuw heeft de concrete voorstelling heel weinig met deze teksten van doen. Fabre heeft teruggегреpen naar de woordenschat die hij in de re-enactments opnieuw ontdekt had. Zo wordt dit een voorstelling die drijft op losstaande taferelen. Als de opera van Wagner het over *Tannhäuser* heeft, verschijnt de zanger met een aureool van zwaarden. Heel direct wordt er naar een opera verwezen door de muziek van Wagner te citeren. Maar dit doet Fabre op een zeer eigenzinnige en tegendraadse manier. Op verschillende momenten zet een speler een plaat op en horen we even Wagner 'uncut'. Bij de finale van *Parsifal* krijgen we even de volle kracht van de componist dank zij een opname, en offreert Fabre hem een heel bloederige Graal. Maar het volgende ogenblik neemt de Duitse componist Moritz Eggert over. Het is muziek met veel gejengel van de Thermin horen, wat in dit contrast deze nieuwe partituur erg schamel doet klinken.

Fabre gaat echter verder dan zulk een letterlijk citaat in vol ornaat. Uit elke opera laat hij live een frase of een kort fragment zingen door een sopraan of een tenor. Maar hij schraapt dan de orkestpartij, zodat ze 'naakt' zingen . Dat is nu wel even erg vloeken in de kerk.

De twee zangers krijgen het hierdoor vocaal erg moeilijk. Ze hebben echter ook andere talenten want ze gaan moeiteloos op in de schitterende performance-groep die in de twee vorige voorstellingen ook van de partij was. Tenor Hans Peter Janssens is deel van een fysiek uitputtend nummer, waarna hij moeiteloos zijn par-

tij zingt. Dat is niet meer of niet minder dan een hoogstandje. Een Wagnerfanaat kijkt wellicht (neen, zeker) weg, maar wie de performancekunst van Fabre weet te appreciëren, kijkt dubbel geboeid. Zo kan je van winst en verlies spreken.

Een morele discussie

Rond dit materiaal en de compositie van de Duitse componist Moritz Eggert heeft Fabre een voorstelling gemaakt die helemaal aansluit bij zijn enactments. Hij gebruikt dezelfde groep mensen. Hij gebruikt hetzelfde systeem van losse tafereelen, en hij put uit zijn visuele woordenschat. Ook de verhouding tot het publiek is een constante. Zo plaatst hij bij het begin van de voorstelling een uitgebreide, hyperrealistische verkrachtingsscène - die zich afspeelt op het voorplan. (Een slimme toeschouwer heeft opgemerkt dat de twee mannen hun broek netjes aanhouden, terwijl de actrice met haar prachtige lijf vanzelfsprekend naakt is). Met deze scène, die naar *Das Liebesverbot* verwijst, plaatst hij de mensen in de zaal voor een bekend moreel dilemma. Fabre laat de dubbelzinnigheid van de seksuele daad zien in een maatschappij waar het verkrachten spijtig genoeg zo vaak in het nieuws komt. Dat geweld, dat zo dicht bij liefhebben ligt, heeft hij van bij zijn eerste voorstellingen steeds ingebouwd. Het gebeuren dwingt tot keuzes: ik kan alvast drie mogelijkheden oplijsten. Verkrachting is een negatief aspect van de lust die ons voortdrijft. Verkrachting, zeker als de scène zo lang wordt uitgesponnen, is iets waar je als toeschouwer niet wil bij aanwezig zijn. Men hoeft niet te accepteren dat je in de positie van een voyeur wordt gedwongen. Er is dan maar één oplossing: de zaal verlaten. Wie de zaal verlaat neemt de meest moedige beslissing, want hij neemt een standpunt in dat ook buiten de toneelzaal geldt. Er zijn dan ook een aantal mensen in de Antwerpse opera opgestapt, wellicht met afgrijzen en met woede. Een tweede reactie kan zijn dat de kunst in de wereld moet staan, en dit geweld er een onlosmakelijk deel van is. Een derde reactie is van een zeer dubbelzinnige soort: alle humane gevoelens kunnen door je heen gaan, maar de esthetische mens krijgt de overhand. Dit is schitterend uitgevoerd en fascinerend om zien hoe de acteurs zich aan de handeling overgeven. Ze zijn geloofwaardig, ze zijn roekeloos, ze zijn zonder schaamte. Dit beweegt zich op de rand van echte wreedheid. Dat zijn allemaal pluspunten die op perfecte wijze het soort 'waarheid op het toneel' illustreren die Fabre in heel zijn carrière heeft nagestreefd. De esthetiek gaat dan niet buiten, maar de vraag is of door zijn aanwezigheid de menselijke kracht van het tafereel niet verminderd wordt. Binnen het terrein van de kunst kan/mag/moet alles kunnen en mogen er ook bakens verzet worden. Kunst geeft een vrijbrief, ook voor onze troebelste perverse obsessies. Maar deze vrijheid doet het onderwerp verdampen en leidt tot een schuldige bewondering. Er is natuurlijk nog een vierde

mogelijkheid als je naar de rol en de impact van het ritueel kijkt, zoals Antonin Artaud dit heeft verwoord. Het aanschouwen van extreme wrede handelingen heeft een belangrijke psychologisch zuiverende werking. Het is dan gezond om geconfronteerd te worden met het onaanvaardbare (maar wat de reactie van een verkrachte vrouw zou zijn, laat ik in het midden). Zo kan toneel de mens veranderen, in positieve zin. Dan komen we opnieuw uit op de eerste mogelijkheid: wie naar buiten is gegaan, onder moreel protest, heeft zichzelf niet open gezet voor een mogelijk psychologisch proces dat de diepste essentie is van theater. Theater als zuiverend ritueel is dan geen loze uitspraak. Het is roekeloos maar deze roekeloosheid heeft Fabre met Wagner gemeen.

Het beeld

Bij Fabre staat naast de provocateur ook de beeldenmaker. Deze voorstelling is er vol van. Een actrice danst met een fijne speer. Het voorwerp komt uit Wagners wereld maar wordt hier oneigenlijk en sierlijk gebruikt. Het gaat dan om Fabre als choreograaf, en hij schenkt het publiek een adembenemend ogenblik. Ook de zwaan van Lohengrin verschijnt, en zal op zeker ogenblik verleid worden door een danseres. Dat is een zeer sensuele scène, die haaks staat op het geweld dat we eerder zagen. Natuurlijk denk je bij dit beeld meer aan Leda en de zwaan dan aan het verhaal van ridder Lohengrin. En Leda wordt toch ook verkracht? Wat ook sterk bijblijft is de nieuwe variatie op *Tristan und Isolde*. De twee zangers worden aan een kapstok gehangen en langs een staaf naar elkaar toegeschoven – uiteraard meer dan één keer. De grote geliefden zijn gereduceerd tot poppen. Buiten het verrassende beeld levert dat niets bijzonders als inhoud op, ook niet als je er de tekst van Stefaan Hertmans naast legt.

Autocitaat

Een deel van de voorstelling wordt gedragen door citaten uit Fabres eigen werk. Zo is er een dame die plast, of een ridder gehuld in het bekende harnas (ook al zijn er ridders bij Wagner toch doet het aan als een citaat uit Fabres werk). Er is natuurlijk ook het moment waarop de hele groep vertolkers, mannen en vrouwen, zich overgeeft aan een masturbatie- scène (of luchtneuken, zoals anderen dat noemen). Iedereen geeft er zich met veel energie aan over, en natuurlijk duurt het heel lang. Het is de pendant van het marathonlopen uit *Het is Theater*. De scène getuigt van een vrolijke vitaliteit maar is ook een toonbeeld van wezenlijke eenzaamheid. Dit groepsgebeuren laat een belangrijk kenmerk van de wereld van Fabre zien. Deze opschepperige seksuele esbatterementen zijn de fantasieën van een puber. Fabre is stouterig en vaak naïef.

Het drieluik

Als we de som van de voorstelling maken dan zijn er twee belangrijke conclusies te trekken. Deze voorstelling is opgebouwd volgens de principes van Fabres eerste periode. Hij heeft door de re-enactments ontdekt dat de formule nog niet uitgeput is. Vandaar dat *The Tragedy of a Friendship* opgebouwd is uit een reeks taferelen, waarin de plastische kunstenaar zich volledig kan uitleven. Hij is ook nog steeds trouw gebleven aan de wereld van de performance, waarbij uitdaging en overdrijving essentiële principes zijn. Vandaar dat deze *Tragedy* de titel niet waar maakt, omdat het narratieve volledig op de achtergrond verdwijnt. Als er hier over een *friendship* gesproken kan worden, gaat het over de verhouding van Fabre tot Wagner. Ook dat katapulteert ons naar Fabres vroege werken waar Wagner reeds aanwezig was. Toen wisten we alleen nog niet dat het om een liefdesverklaring ging. Dat Fabre trouwens reeds lang een sterke band met Wagner heeft gehad, bleek uit zijn regie van *Tannhäuser* in de Munt. Daar manifesteerde zich een combinatie van trouw en vrijheid tegenover het gegeven. Maar in deze *Tragedy* is er alleen de grote vrijheid. Wagner wordt hier niet gediend, integendeel het is Fabre die zich naast de componist plaatst. Hij zet de poorten van zijn eigen esthetische wereld wijdopen en laat Richard Wagner binnen. Maar de wezenlijke bijdrage van Wagner tot het muziekdrama wordt koudweg genegeerd. Het is dat soort lef waarom men Fabre kan bewonderen. Want, ondanks het ontbenen van de Wagneriaanse partituur, spreekt er toch een liefde (en mogen we zeggen: een verering) voor de romantische meester uit. De paradox is echter dat de toeschouwer hier alleen leren kan hoe sterk Fabres bewondering is, maar dat deze liefde opgesloten blijft in een particuliere wereld en dat de toeschouwer wel tot bij Fabre maar niet tot bij Wagner gekomen is.

In ieder geval heeft Fabre, tot veler verbazing, met deze *Tragedy* een drieluik gemaakt. Het voelt aan alsof de cirkel rond is. Alleen weten we dat voor Fabre dit zeker geen eindpunt is.

Je hoort wel de opmerking dat deze voorstelling zonder verrassingen is, voor wie het werk van Fabre kent. Maar persoonlijk ben ik wel geroerd door deze consequente keuze, waarbij de kunstenaar tijdens het opnieuw opnemen van oud werk, merkt dat hier een ader is aangesproken waarvan alle mogelijkheden nog niet zijn ontdekt. Nieuw of vernieuwend is dit dus niet, maar *The Tragedy* is een wezenlijk onderdeel van een boeiend parcours. Laat ik het zo formuleren: deze voorstelling is een lange liefdesverklaring van Jan Fabre aan Richard Wagner. Wat daar tragisch aan is, laat ik iedereen zelf invullen.

Twee werelden

Misschien moet men ook iets zeggen over de reacties die deze voorstelling bij het operapubliek heeft teweeggebracht. Al heeft men een erg vertekend beeld van dat publiek – behoudsgezind, misschien reactionair, niet van deze tijd – dan bewijzen vele voorstellingen in Antwerpen, Brussel en daarbuiten dat een avontuurlijke verhouding tot de klassieke teksten schering en inslag zijn in de operawereld. Maar het is wel een feit dat het operapubliek het radicale toneel van Fabre niet kent. Al zijn provocaties, die door zijn bewonderaars reeds tientallen jaren verteerd zijn, komen hier met hun volle kracht aan. Wat ik de liefdesverklaring van Jan noem, is ook een regelrechte aanval op een monument van de operageschiedenis. Vandaar de vele heftige reacties. Hier verlaat men de zaal nog (zoals in de goede oude tijd), hier pakt men de maker nog aan, hier waarschuwt men de directeur dat het voor één keer meer dan welletjes is geweest. De heroïsche tijd is hier eventjes terug geweest.

Er bestaan dus degelijk verschillende soorten publiek, en door het cultureel landschap lopen gescheiden circuits door afgronden van elkaar gescheiden. Dit was dan een 'cross-over', één van de meer gewaagde soort. Het siert intendant Aviel Cahn dat hij zulk een daad in zijn opera heeft gesteld. Een esthetisch slagveld is een wezenlijk onderdeel van het culturele leven.