

JAN FABRES
AS LONG AS THE WORLD NEEDS A WARRIOR'S SOUL:
DE KRACHT VAN VERLANGEN IN HET GRENSGEBIED
TUSSEN WAARHEID EN WAANZIN

Christel STALPAERT

De openingsscène van Jan Fabres nieuwste productie *As long as the world needs a warrior's soul* toont een podium gevuld met barbiepoppen. Uit het strak geordende patroon van symmetrisch opgestelde, identieke en 'perfect' geproportioneerde poppenlichamen maken zich een aantal mensenlichamen los. Een naakte man en een naakte vrouw buigen het hoofd alsof ze zich ergens dienen voor te schamen. Zij worden bij elkaar gedreven door een groep mensen, die hun verhoor - "Did you do it?" - sissend, fluisterend of tierend een climax laten bereiken. Deze scène doet onwillekeurig denken aan het tweede deel van Jan Lauwers' *Snakesong*-trilogie, namelijk *Leda/Le Pouvoir* (1995) waarin het eerste bedrijf volledig in beslag genomen werd door een gelijkaardig kruisverhoor van twee jonge mensen. Beide scènes verwijzen naar het bijbelse verhaal van de erfzonde, maar hebben elk een eigen effect voor ogen. Terwijl Jan Lauwers een lang, complex en uitzichtloos verhoor ensceneert, reageren de verhoorders hier onverschillig, bijna opgelucht op de bekentenis van de seksuele misdaad van de twee beschuldigden - "So what? No big deal!". Hendrik Tratsaert tekende de paradox op in het programmaboekje: *Paradise lost? Paradise regained?*¹

Michel Foucault zag 'bekentenis' en 'discipline' - met de ondervraging als de controletechniek bij uitstek - als de twee belangrijkste technologieën van biopower om het menselijke lichaam te constitueren, om het in te schrijven in het dominante discours. Het subject dat de bekentenis aflegt - de zondaar - wordt in Foucaults ogen via de bekentenis nog steviger vastgezet in zijn/haar ondergeschikte rol binnen de machtsrelaties. De ondervrager leidt de bekentenis volgens de normen van het dominante discours in 'goede' banen; "on n'avoue pas sans la présence au moins virtuelle d'un partenaire qui n'est pas simplement l'interlocuteur, mais l'instance qui requiert l'aveu, l'impose, l'apprécie et intervient pour juger, punir, pardonner, consoler, réconcilier."² Niet zo volgens Fabre? Het gemak waarmee de zonde in de openingsscène vergeven en gerelativeerd wordt, doet de teloorgang van het discursief ritueel van 'het oordeel', 'de vergiffenis', 'de troost' en de 'reïntegratie in het dominante discours' vermoeden en de hoop op effectief individueel verzet toenemen. De ontlading na de bekentenis van de 'seksuele mis-

daad' waarvoor de twee jongelieden terechtstaan in *As long as the world needs a warrior's soul* zet meteen de toon voor de nieuwe Fabre-voorstelling waarvan de notie van protest en verzet het uitgangspunt was.

Na zijn trilogie van het lichaam - respectievelijk het spirituele lichaam (*Sweet Temptations*), het fysieke lichaam (*Universal Copyrights*) en het erotische lichaam (*Glowing Icons*) - onderzoekt Fabre de mogelijkheden van het lichaam in opstand. Enerzijds is er het disciplinerings- en normaliseringsproces dat van mensen willoze poppen maakt en de wens van individuen reduceert tot de drang om pop te worden. Anderzijds is er ook de tegenbeweging, het verzet, de poging tot actieve transformatie van het gangbare perspectief. Fabre bewandelt in *As long as ...* beide paden en toont zowel de constructie - en de onzichtbare tralies die zodoende rond het lichaam opgetrokken worden - als de verwoede ontsnappingspogingen aan en de strijd tegen de constitutionele mechanismen: "het lichaam uit zijn individualiteit tegen een proces van ontmenselijking in."

Eén van de inzichten die Michel Foucault in zijn *La volonté de savoir* (1976) (het eerste deel van zijn seksualiteitsgeschiedenis) formuleerde, is zijn opvatting over de vormende kracht van het discours. Ieder mens wordt subject door zich te onderwerpen aan het specifieke regelsysteem van een discours en krijgt er, met andere woorden, een plaats door toegewezen. Hij ontleent daaraan zijn specifieke identiteit en zijn relatieve zelfstandigheid. Terwijl de discours-theorie van Michel Foucault in *Surveiller et punir* (1975) het effect van een discours beschrijft als een voortdurend proces van normaliseren en disciplineren van het subject binnen een gegeven cultuur, evolueert hij in *La volonté de savoir* tot een constituerende opvatting van het discours, waarbij de machtsmechanismen zich niet langer tevreden stellen met het normaliseren van 'negatief' geconnoteerde subjecten (krankzinnigen en misdadigers als in een gekkenhuis of in een gevangenis opgesloten objecten). Het discours over de seksualiteit inventariseert niet alleen 'afwijkingen', maar blijkt constitutief te zijn voor de seksualiteit van alle subjecten in de samenleving. Het onderdrukt niet zozeer, maar vormt eerder de voorwaarde tot ervaring en beleving van de seksualiteit. De machtsmechanismen stellen zich bijgevolg niet langer het genereren van kennissystemen tot doel, maar streven naar een legitimatie van de 'waarheid'.

Het machtsmechanisme van de seksualiteit werkt Fabre onder andere uit aan de hand van de barbiepop, het beeld bij uitstek van de hedendaagse mannequinmaatschappij. Fabre toont de constructie door de acteurs en actrices letterlijk te laten 'ontpoppen' als een imperfecte imitatie van het perfecte barbiepoppenlichaam. Els Deceukeleir jankt aanvankelijk als een klein kind omdat ze dezelfde

ronde borsten, dezelfde lange benen, dezelfde lange haren, dezelfde gave huid wil als die van haar barbiepop. Het ultieme middel om het gave, plastiekerige huid-effect van Barbie te bekomen, blijkt simpele bakboter te zijn. Een met Solo ingewreven Els Deceukeleir stapt flink marcherend - lees: als een mechanische ledenpop - tussen de dansers/acteurs die verwoede pogingen doen om - breed glimlachend - een pose te imiteren van 'hun' pop. Hun imitatiepogingen roepen weerzin op als een paar niet nader te omschrijven leidersfiguren de pop steeds opnieuw in 'onmogelijke' lichaamshoudingen tegen de vloer gooien. Als de imitatie niet naar behoren is, zetten deze leidersfiguren bepaalde lichaamsdelen van de dansers/acteurs in een door hen gecorrigeerde houding. Het spreekt vanzelf dat dit soms een pijnlijke onderneming is, maar de dansers blijven breed glimlachen. Deze scène is niet alleen een voor de hand liggende verwijzing naar de manipulatieve kracht die van het schoonheidsideaal uitgaat, maar verbeeldt ook de onophoudelijke lichaamsarbeid van het geconstitueerde lichaam, de nooit aflatende strijd van het reële lichaam tegen de biologische wetten (waarvan sommige met het ouder worden steeds 'schrikwekkender' proporties aannemen).

Rudi Laermans beschreef in zijn essays over de hedendaagse onwerkelijkheid hoe in onze huidige mannequin-maatschappij het eigen lichaam verandert in een strijdveld waarop een felle oorlog woedt tussen het werkelijke en het ideale lichaam, tussen de mens en de monu-mens. Fabre toont in deze context de verwoede pogingen van het menselijke lichaam om een 'monu-mens' te worden: "een tot glanzend, metalig monument gestold lichaam dat zich verheft boven alle denkbare vormen van lijfelijke banaliteit." Uiteindelijk is het leven van een gedisciplineerde vrouw een levenslang gevecht tegen haargroei op ongewenste plaatsen, tegen natuurlijke maar hinderlijke geuren van zweet en urine, tegen de natuurlijke vetophoping rond vrouwelijke contouren, enz. Een huisvrouw kijkt smalend om zich heen naar de chaos die de andere dansers-acteurs met choco, ketchup en boter bewerkstelligd hebben en bewondert een pop om het feit dat zij nooit stinkt, nooit zweet, nooit urineert, ... Netheid is in deze context een ideaal dat ontluisterd wordt als een kleinburgerlijke gedachte.

Dit beeld wordt geconfronteerd met de strijdbare woorden uit de monoloog *Io, Ulrike, grido (Ik, Ulrike, schreeuw het uit)* van de Italiaanse Nobelprijswinnaar Dario Fo. Actrice Anny Czupper verwoordt de revolte en het engagement van de Duitse RAF-activiste Ulrike Meinhof tijdens haar leven en gevangenschap. Het discours van Meinhof over de tirannie van de hygiëne en haar verzet tegen de hele 'cleane' sociaal-democratie grijpt naar de keel:

Mijn lichaam is van waspoeder, verstrooid als het wordt in deze reuzecen-trifuge, genaamd gevangenis. (...) Ik moet mijzelf bij elkaar rapen. Ik ver-

zamel de delen, zet ze weer in elkaar, recompositie. Ik moet weerstand bieden ... Ik moet mij blijven verzetten ... Ik laat mij niet gek maken. Denken moet ik doen, nadenken. Dus denk ik, juist, ik denk aan u en uw foltermethode, hoe u uw neuzen tegen de wanden van dit aquarium drukt. (...) Als u mij in dit aquarium stopt, is dat omdat ik niet buig, omdat ik niet wil zijn zoals uw vrouwen, in cellofaan verpakt.

Meinhof weet dat de foltermethode van sensorische deprivatie in een hyperstructureerd panopticisme, in de aseptische hel van de gevangenis haar tracht te breken, haar tracht gek te maken, haar naar zelfmoord tracht te drijven. Zij biedt weerstand; om haar te breken zal men haar moeten vermoorden; "heel clean, zoals de hele sociaal-democratie". Ulrike Meinhof stierf in de gevangenis in 1976, in onopgehelderde omstandigheden.

Het constituerende systeem waarin we leven, kan *niets verdragen*: het beschikt over een allesomvattend onderdrukkingsvermogen, maar is tegelijkertijd op elk punt uiterst kwetsbaar. De constituerende macht van het discours is volgens Foucault niet stabiel en wordt voortdurend doorbroken door de inherente tegenstrijdigheid ervan en door de weerstand (*résistance*) ertegen die zich binnen een cultuur vanuit de marge, vanuit het niet-dominante formuleert. Ondanks het feit dat Foucault de materie niet negeert³, wordt hem vaak verweten de mogelijkheid van actief transformerende aspecten in de marge te behandelen⁴. In zijn jongste productie tracht Fabre alleszins het bevrijdende karakter van het lichaam in opstand, van het dagelijkse individuele actieve verzet te lokaliseren, ook al is er geen direct uitzicht op evolutie:

Lange tijd was mijn grootste invloed *Surveiller et punir* van Michel Foucault. De manier waarop alles in de ruimte is gestructureerd vanuit de perfecte gevangenis, met nog eens de positie van de koning die alles wat er gebeurt, tussen de lichamen, tussen de mensen, perfect ziet. (...) En tegelijkertijd lijkt de voorbereiding van mijn 'warriors of beauty' - zoals ik mijn acteurs en dansers soms noem - af en toe op een bankoverval.

Vanuit het besef dat de postmoderne mens met een nieuw ruimtelijk bewustzijn leeft, stelt Fabre een Jamesoniaanse kritische praktijk voorop zoals die door Jürgen Pieters geparafraseerd werd in zijn bundel theaterwetenschappelijke essays *De honden van King Lear*: een kritische praktijk die "cultuurobjecten ziet als sites waarop maatschappelijke fenomenen ter discussie kunnen worden gesteld en bevochten, en die kunst veel minder op haar eeuwigheidswaarde taxeert dan op haar functie in de maatschappij en in het *individuele leven* van

degene die er *hier en nu* mee in aanraking komt.” (cursief CS) Het is via deze ‘one man move’, deze individuele strijd van het moment dat Fabre een veld van energie tracht te creëren op grensgebieden van discursieve formaties. De krijger in Fabres *As long as the world needs a warrior's soul* maakt met andere woorden geen deel uit van een brede maatschappelijke beweging en opereert dus niet binnen een politiek of geëngageerd theater in de traditionele betekenis van het woord. Dat het gecreëerde veld van energie niet volstaat om een directe actieve transformatie van het gangbare perspectief te bewerkstelligen is duidelijk, maar de individuele krijger is geen krijger van de nederlaag zolang de stille veranderlijkheid en de interne dynamiek van de cultuur dit verzet inschrijven en de passieve weerstand overstijgen.

Plaisir/désir

Wanneer het tegendiscours als niet-dominant/marginaal de enige mogelijkheid tot verzet biedt dan ligt het gevaar voor de hand dat het slechts een inversie, een omkering van de hiërarchische opposities binnen het dominante discours bewerkstelligt. Een verzet binnen het conceptuele kader van de gepolariseerde mythologie heeft volgens filosoof Gilles Deleuze geen effect omdat het aspect van de inversie de kracht niet bezit om het dominante discours werkelijk open te breken. Foucault zelf geeft echter al een eerste aanzet tot een actief transformatieve praktijk door in zijn eerste deel van zijn *Histoire de la sexualité* het bevrijdende aspect van *plaisir* (genot) aan te duiden. Omdat seksualiteit de motor van de biopolitiek vormt, zijn de realiteit van de lichamen en het concept van lust (*plaisir*) een mogelijke uitweg om zich tegen het dominante discours te richten. Bij een tegenaanval op het seksualiteitsdispositief kunnen niet het verlangen en de begeerte (*désir*) steunpunten zijn, maar wel de lichamen en hun veelvoudige lust (*corps-plaisirs*).

Het is dit concept van ‘plaisir’ dat Gilles Deleuze verder uitwerkte. Zijn reserves met betrekking tot Foucaults concept van macht en verzet zijn trouwens het gevolg van een fundamenteel verschillende opvatting omtrent de inrichting en werking van verlangen (*l'agencement de désir*).⁵

Binnen de verscheidene samenstellende delen die de werking van het verlangen uitmaken, onderscheidt Deleuze op een eerste as de toestand (*états de choses*) en de uiting (*énonciation*). Op een tweede as maakt Deleuze een onderscheid tussen her-territorialisaties en de-territorialisaties. Terwijl het prefix ‘her’ duidt op een bevestiging van het normalisatieproces, een bevestiging van de toestand en de uitspraak, houdt het aspect van de deterritorialisatie een *handelen* in. Volgens

Deleuze betreffen opererende machtsmechanismen vooral herterritoralisaties, maar zij zijn echter slechts één component van de *agencements*, die evengoed punten van deterritorialisatie bezitten. Kortom, volgens Deleuze zijn het niet de machtsmechanismen zelf die in werking treden, noch een constituerende kracht uitoefenen. Het zijn de *agencements de désir* die een formatie van macht doen uitzwermen volgens één van haar dimensies. Machtsmechanismen zullen in de termen van Foucault constitueren, normaliseren en disciplineren. In die van Deleuze zullen zij re-territorialiseren.

Het begrip van de deterritorialisatie verbindt Deleuze met de *lignes de fuite*, de vluchtlijnen die het sociale veld zelf biedt en binnen dat sociale veld een soort van landkaart vormen als een figuratie van 'ontsnappingsroutes', mogelijke grensoverschrijdingen en nieuwe fluïde samenvoegingen. En het zijn de begeerte en het verlangen die de vluchtlijnen voortdurend zullen installeren en het sociale veld zullen rangschikken en (her)groeperen.

Als Fabre stelt dat hij in zijn theater altijd 'topografieën' creëert, en daarop een oorlogsstrategie toepast, dan raakt hij Deleuzes concept van de deterritorialiserende vluchtlijnen aan, die als een landkaart het sociale veld doorkruisen. In zijn theater zet Fabre altijd vanuit een gegeven ruimte en vanuit het perfecte standpunt van de ideale toeschouwer rijen acteurs en dansers neer. Binnen deze strak gemillimeterde topografie is een strategie werkzaam, een strategie die teruggaat op de manier waarop dieren zich in groepen verdelen. Een strategie die de mensen overgenomen hebben "voor het creëren van soorten gedrag, van groepjes mensen met een leider, die aanvalt en verovert."

Fabre gebruikt vervolgens de dialectiek tussen het stroomlijnen van het menselijke wezen en het dierlijke instinct dat we nog steeds bezitten (Deleuzes notie van het 'spontane' verlangen in de betekenis van een natuurlijk gegeven) om de vluchtlijnen op te sporen. Hierbij gaat het om het ontrafelen van raadsels: de dingen zeggen die de mensen niet willen zeggen. Fabres leven wordt naar eigen zeggen gestuurd door raadsels: door de dingen "die de mensen niet kunnen lezen, niet kunnen schrijven, niet kunnen tekenen. Daarom doe ik aan theater." Fabre bereidt al zijn stukken voor met de dromen van zijn acteurs, dansers of muzikanten. Vanuit hun verlangens bereidt hij ze voor als een strijdveld waarbij niet alleen de bewegingen op de deterritorialiserende vluchtlijnen van belang zijn, maar ook de non-ruimte tussen de individuele acteurs. Hoe verhouden de acteurs zich ten opzichte van elkaar in de ruimte? Waar bevinden zich de vervoegingen van de vluchtlijnen? Waar komen ze in één punt samen? Waar verschillen ze en lopen ze uiteen?

Deleuze stelt aldus het verlangen boven de macht - 'le pouvoir est une affection du désir.'⁶ Tekenend voor de intellectuele relatie tussen Foucault en Deleuze zijn hun meningsverschillen omtrent (het gebruik van) de termen *désir* en *plaisir*. Foucault moet op een dag tegen Deleuze gezegd hebben dat hij het woord 'verlangen' (*désir*) niet kon uitstaan omdat het resulteerde uit een 'gemis' en steeds gekoppeld wordt aan onderdrukking, beteugeling en afstraffing. Deleuze gruwelde op zijn beurt van de term *plaisir* terwijl de term *désir* bij hem geen gevoel van gemis opriep. Het gaat hier uiteraard om meer dan een eenvoudige 'taalkwestie'. Dit terminologisch dispuut schetst immers ten gronde hun specifieke opvatting omtrent machtsmechanismen en seksualiteit en de mogelijke strategie van actieve transformatie van het gangbare perspectief. Deleuze kon aan het concept van *plaisir* geen positieve waarde geven, omdat het plezier het immanente proces van verlangen lijkt te onderbreken. Plezier houdt immers een negatie in van het uit zichzelf handelende veld dat eigen is aan het verlangen. Deleuze interpreteert plezier als het genoegen scheppen in een bepaalde situatie, als een ter plaatse blijven trappelen. Zijn concept van verlangen daarentegen draagt ontwikkeling (*processus*), affect en de mogelijkheid tot het nemen van hindernissen in zich.⁸ De term *désir* impliceert ook het bestaan van een in zichzelf handelend veld of een 'lichaam zonder organen'. Een lichaam dat zich uitsluitend laat definiëren volgens zones van intensiteit, gradaties en energiestromen. Het is in dit lichaam dat de deterritorialisatiepunten of de vluchtlijnen besloten liggen.

Oorlogsmachine

Maar hoe kunnen de vluchtlijnen benut worden en hun verhoudingen en vervoegingen geïnitieerd? Binnen het uit zichzelf handelend veld tekent zich een diagram af, een interactie binnen de verzameling van sporen die de vluchtlijnen getrokken hebben. Deleuze spreekt in die zin van het inzetten van een oorlogsmachine, niet in de betekenis van staatsapparaten of militaire instellingen, noch van machtsmechanismen, maar van die *agencements* die de mogelijkheid bezitten om het diagram te verwezenlijken, om de vluchtlijnen open te stellen, om hun verhoudingen en vervoegingen te activeren, om zich in de vuurlinie te kunnen begeven.

As long as the world needs a warrior's soul toont een dergelijke oorlogsmachine in werking. De pluriforme configuraties van de personages die zich in een asymmetrische en hiërarchische positie bevinden vormen een veelheid aan vluchtlijnen, een veelheid aan grenzen die overschreden worden door één of meerdere personages. In het recente seminarie *New concepts of theatre* dat georganiseerd werd door de UIA in het kader van het Theaterfestival in Antwerpen,

stelde Jan Fabre dat het in zijn oeuvre steeds om territorium te doen is. Fabre koppelde in *As long as ...* de bewegingen uit bijvoorbeeld de klassieke ballettaal aan het krijgerschap. Voor de ruimte-indeling liet hij zich inspireren door het schilderij met de horizontale en verticale kleurvlakken *Pier and Ocean* van Piet Mondriaan en streefde het effect na van "een hoofdbeweging in groep van voor naar achter alsof je in slagorde staat, als een Griekse falanx die oprukt, niet toevallig een krijgsopstelling. (...) Ik noem het een krijgsdans." Actrice-danseres Lisbeth Gruwez ondervond aan den lijve dat je daar niet wat voorzichtig berekend kan staan dansen en rustig je positie kan innemen: "Omdat de vloer ronduit smerig is, lijkt je op een open riool te dansen en vecht je voor je evenwicht en je positie. (...) Het is opstaan en weerwerk leveren."

Jan Fabre refereert hier in de eerste plaats aan de uiterst strak gestructureerde, gemillimeterde ruimte - ondanks de chaos - van waaruit zijn krijgers opereren, maar concretiseert daarbij ook Gilles Deleuzes concept van de deterritorialisatie. De krijger in Fabres betekenis uit zijn verzet door zich op het unieke gebied van de vluchtlijn te begeven en zodoende ook een grens te markeren met het genormaliseerde. Fabres held is niet de klassieke held uit de mythologische verhalen die monsters versloeg en prinsessen bevrijdde, maar de kleine, dagdagelijkse krijger die zijn individueel verzet pleegt met behulp van zijn eigen lichaam en de natuurlijke verlangens die ervan uitgaan.

Dat Deleuzes concept van de oorlogsmachine geen traditionele helden betreft, spreekt voor zich. Fabre deelt Deleuzes overtuiging dat vluchtlijnen objectieve lijnen zijn die een samenleving doorkruisen. De vluchtlijnen worden niet gecreëerd vanuit de marge, maar de marge kan er zich wel installeren om een bocht, een draaiing, een hercodering te bewerkstelligen. Iemand die gekwetst is kan een krijger worden.⁹

Het geïsoleerde beeld van Lisbeth Gruwez die in een clean wit pak schokkende heupbewegingen maakt - de ene keer spastisch de andere keer gestileerd, maar altijd maniakaal herhaald met een klomp boter in de mond - resulteerde uit een improvisatie rond het thema lust: "Ik probeerde klaar te komen als man in het lichaam van een vrouw. Het moest een bezwering worden, een ritueel. Tijdens dat solomoment onderga ik en vecht terug. Als een bloem die in mijn buik wil groeien, ondanks alle modder. Iemand die gekwetst is, kan een krijger worden."

Het hoogtepunt van dit solomoment van ondergaan en terugvechten wordt geplaatst naast de gelijkaardige bewegingen van Els Dekeukeleir die volgesmeerd is met choco - een icoon van Billie Holliday. Eerder in de voorstelling zagen we

haar - bewegingsloos als het standbeeld van een geknakte vrouw - de bittere protestsong *Strange fruit* (1940) zingen over de lynchpartijen ten tijde van de Amerikaanse apartheid ten opzichte van de zwarten. De icoon Billie Holliday is eerst een constructie waarachter de blanke macht verborgen zit. We ervaren nu de kracht die uitgaat van de deterritorialiserende beweging van de Afrikaanse vrouw; het 'stereotiepe' spastische achteruittrekken van de ellebogen en het tegelijkertijd stampen van de voeten krijgt - parallel aan het beeld van de spastisch-gestileerde bewegingen van Lisbeth Gruwez - iets krachtigs, het wordt een beeld van een terugvechtende zwarte vrouw, ondanks de gebroken houding in haar vroegere constructie. Beide vrouwen hebben iets gebrokens, maar dragen tegelijkertijd het verzet in zich.

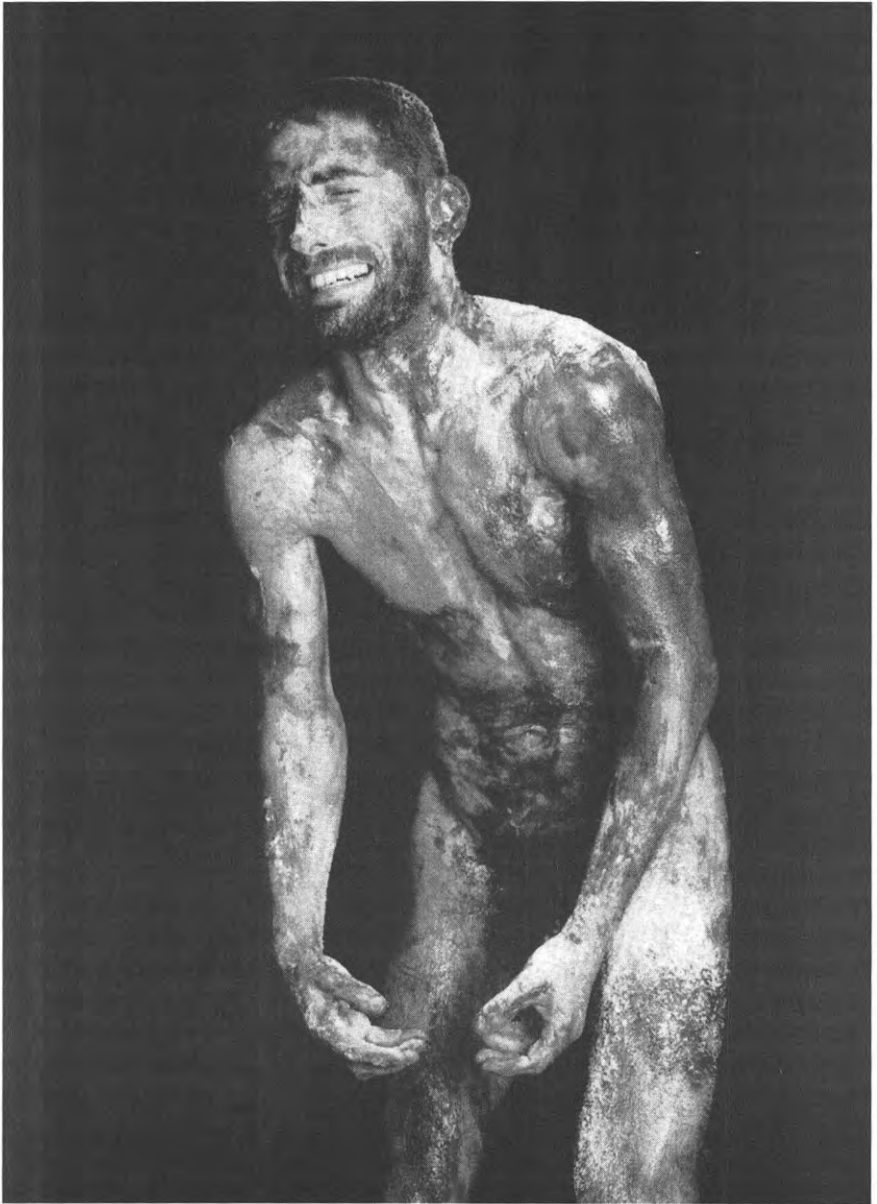
Dit brengt mij terug bij Fabres bedoeling om af en toe een bankoverval te plegen binnen de ruimte die - naar het model van Foucaults panopticisme - gestructureerd is vanuit de perfecte gevangenis:

Je gaat een bank binnen om de kluis te kraken en je bent je bewust van elk geluid, elke beweging, elke positie die je lichaam inneemt. Je registreert de minste gewaarwording, je luistert, je schroeft de bouten los, je probeert het slot te openen, de goede combinatie te vinden.

Fabre initieert hier een verzet waarbij *plaisir* en *désir* onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn en waarbij het plezier geen onderbreking van de stroom van verlangen betekent, maar resulteert in een groter bewustzijn van de eigen positionering. De strijd wordt bij Fabre echter niet alleen geleverd omwille van de kick en het plezier van de bankoverval, maar wordt gevoed door het oneindige verlangen om de goede combinatie van de kluis ooit te vinden. Ondanks het besef dat dit verlangen gedoemd is om eeuwig te mislukken, blijft er de hoop dat er vanuit het verlangen 'iets' ingeschreven wordt in de stille veranderlijkheid en de interne dynamiek van de cultuur die dit verzet inschrijft:

Uiteraard vind je die goede combinatie nooit, omdat alles misloopt, er komt iemand binnen en je moet weg. Maar dat heeft te maken met de voorbereiding van de acteurs en de dansers: iets samen maken, een onderwerp aanpakken, kennis veroveren. Constant op je hoede zijn, een strategie hebben, zowel in lichaam als in geest.

Weten en denken gaan vooraf aan 'weerstand', 'strijd' en 'verzet'. Aan een bankoverval gaat een denkproces vooraf waaruit een bepaalde strategie voortkomt. Een deterritorialisatie of wapenfeit is immers de veruitwendiging van een



As long as the world needs a warrior's soul
(Foto: Malou Swinnen)

weerstand die reeds lang ligt te gisten in de kelders of in de marge van de samenleving. Schreef Gertrude Stein ook niet dat “wars are only a means of publicizing the things already accomplished?”¹⁰ In die zin is het sensibiliseringsproces dat Fabre voorstaat de postmoderne variant van het Brechtiaanse geëngageerde politieke theater. De brandpunten van macht aanwijzen is al een strijd op zich; niet omdat er tot dusver niemand van wist, maar omdat

het een eerste omkering van de macht is, een eerste stap naar andere gevechten tegen de macht wanneer men over dit onderwerp begint te spreken, het institutionele informatienetwerk doorbreekt en de dingen bij hun naam noemt, zegt wie wat gedaan heeft, en het doel aangeeft.¹¹

Het stelt met andere woorden de vluchtlijnen open.

Fabre beseft dat hij als kunstenaar “de laatste der Mohikanen is die van lood goud wil maken”. Maar door de vragen te stellen alleen al, voer je de dingen uiteindelijk altijd naar hun limiet.

Het eenvoudige feit dat je ademt en dat je je afvraagt ‘waarom ben ik hier?’ en ‘waardoor functioneer ik ten opzichte van de ander?’ betekent dat je je in de gevarenzone begeeft. (...) Zodra je in de ‘gevaarzone’ bent, communiceer je. Als je geen grenzen verlegt, als je de geest en het lichaam niet tot het uiterste voert, dan is het zinloos om te hopen op nieuwe vormen van communicatie.

Rizoom

De concrete, fysieke, deterritorialiserende beweging is bij Fabre in Bergsoniaanse zin niet gereduceerd tot de ‘narratieve’ beweging, ingeblikt in de klassieke logische opbouw, in een strak sensomotorisch schema van oorzaak en gevolg. Het traditionele westerse paradigma van de lineair-successieve waarneming heeft in het universum van Fabre plaats geruimd voor een simultaan en multiperspectivistisch waarnemen, waarbij de narratieve technologie van de opvoeringstekst niet langer als coördinerende, overkoepelende instantie gezien wordt. De toeschouwer is bij *As long as the world needs a warrior's soul* vooral aangewezen op zijn individuele zintuiglijke ervaring en de interne compositie van het stuk. Het tekengevend materiaal dat Fabre in zijn *As long as ...* op de toeschouwer afvuurt, betreft dan ook in de eerste plaats non-causale wordingsprocessen waarbij de beelden hun eigen negatie in zich dragen.

Een blonde jongen uit de Deep South van de Verenigde Staten verwijt zijn vrouw - een uit de kluiten gewassen barbiepop - al te vrijpostig om te gaan met "those nigger boys". Zijn verwijt bereikt een hoogtepunt als hij op een ruwe manier de lange haren van zijn vrouw-pop kortwikt. De 'verdelging' van één van haar verleidingsattributen werkt aanvankelijk op de lachspieren; de groteske gebaren en het typische Amerikaanse accent lijken op het eerste gezicht een ont-ladingsmoment in te bouwen voor de toeschouwer die al beklivender beelden te verwerken kreeg. Maar dan opeens botst hetzelfde beeld met de verbaal opgebouwde technologie van de opvoering. Een woordenvloed van racistische slagzinnen - die vooral de joden in het vizier nemen - flankeert het beeld van de blonde jongen die nog steeds maniakaal de haren van de vrouw-pop kortwikt. Het 'lachwekkende' beeld van de stapel haar roept nu weerzin op omdat het geassocieerd wordt met het scheren van de joden in de concentratiekampen. De verwijzing naar de joden, antipoden van het toenmalig heersende schoonheidsideaal van het arische ras, doet de constructiemechanismen van het hygiënische, propere lichaam verglijden in een zuiverheidsdiscours dat gevaarlijke racistische proporties aanneemt. Het is alsof deze verschuiving een domino-effect heeft op het tekengevend materiaal van de voorstelling. De douchecellen die zich achteraan op de scène bevinden, verglijden zo van een praktische, reinigende functie - de spelers moeten zich tijdens de voorstelling herhaaldelijk ontdoen van ketchup, choco, boter en andere 'viezigheid' - in een ideologisch-zuiverende functie. De douches - aanvankelijk pendant van de hygiënische tirannie - echoën nu de gas-kamers van het Derde Rijk. Als na de voorstelling het zaallicht aangaat, doen de in de loop van de voorstelling op een hoop gegooide barbiepoppen denken aan een massagraf. Een beklivend beeld.

De tekens van *As long as the world needs a warrior's soul* worden niet alleen tegenover, maar ook naast en over elkaar geplaatst. Fabre flankeert, confronteert, monteert en superposeert beelden binnen de interne compositie van het stuk. De concepten die aan de tekens verbonden worden, zijn mobiel en verglijden door hun contact met andere visuele, auditieve of verbale tekens. Fabres opvoeringstekst legt op die manier een gestapeld discontinuüm bloot tussen oud en nieuw, tussen traditioneel en vernieuwend, tussen dominant en counter, tussen het erkennen en het andere dat niet mag bestaan of dat niet mag worden gerepresenteerd. De mobiliteit van tekens en concepten staat centraal in dit geladen semiotisch veld van wisselende directe betekenissen, associaties en functies. Fabre trekt geen grens, maar toont het steeds wisselende strijdveld waarop bepaalde woorden, klanken of beelden een bepaalde betekenis *veronderstellen*. Zoals de grenzen tussen zwart en wit in een pluriforme configuratie opereren, is de grens tussen goed en slecht, slachtoffer en beul, jong en oud, ... niet te dwingen in een strak binair-

systematisch kader. De kinderlijke onschuld, de hulpeloosheid en afhankelijkheid van de pasgeborene en zijn zuigreflex worden geënt op het seksueel rijpe en verleidelijke lichaam van een volwassen vrouw, gehuld in sexy lingerie. Een andere vrouw wijst naar een barbiepop en roept verwonderd dat tegenwoordig alles zo snel gaat: "Today, children are born with hair, with teeth, with breasts and all that. Why does everything has to go so quick these days?" Deze mobiliteit van de concepten 'jong' en 'oud' kristalliseert in het beeld van een barbiepop die een volwassen mens baart. Twee acteurs begeleiden het kind-poppetje bij haar ademhalingsoefeningen tijdens het baren. Een met ketchup besmeurd volwassen mannenlichaam glijdt in ultieme slowmotion vanonder de barbiepop van de tafel en valt als een hulpeloze pasgeborene met een doffe plof op de kille vloer.

Het gaat bij Fabre niet alleen om een 'nieuwe' manier van theater maken, maar om een herzien van de klassieke idealistische esthetiek, het herzien van de idee "eines begrifflichen Ganzen, das die Details konkretisieren", zoals Hans-Thies Lehmann het in zijn *Postdramatisches Theater* verwoordde. Maar er is meer. De anders zo vertrouwde coördinaten in het westerse filosofische veld - het onderscheid tussen subject en object, tussen binnen en buiten, tussen beeld en gedachte, tussen afbeelding en referent, ... - verschuiven voortdurend en bieden niet langer houvast. Het cartesiaanse raamwerk dat vanaf de zeventiende eeuw de filosofische denkpijpen beheerste, blijkt ontoereikend om Fabres universum te vatten. In die zin is het de moeite waard om er die filosofen op na te slaan die de Franse cartesiaanse traditie op essentiële vlakken ondergroeven: Spinoza, Leibniz, Nietzsche, Henri Bergson en ... Gilles Deleuze.

Deleuze nam onder andere Bergsons concept over van "the idea of an image already accomplished in the very interior of things", een idee dat de dualistische opvatting tussen subject en object tracht te overstijgen. In navolging van Bergson stelt Deleuze:

All matter is image (...) the universe is defined as the whole aggregate of images acting and reacting to one another on all their surfaces and in all of their parts. In this holistic picture, interiority and exteriority are only relations among images. (...) Body and brain are Images in the sense of their being receptive surfaces acting and reacting to the propagation of energy and the force of matter.¹²

Volgens Deleuze vinden tekens dan ook geen equivalent in de taal, maar in de gedachte: "The theory of signs is a logic, not a linguistics. The brain is the screen".¹³

Zich vastklampen aan een verhaaltje waarin alle elementen een logische relatie tot het geheel onderhouden is in *As long as the world needs a warrior's soul* niet mogelijk; het is de zintuiglijke ervaring van Fabres universum die betekenis genereert. Dit brengt mij terug bij het begin van de voorstelling waarin de actrice Anny Czupper de volgende woorden van Ulrike Meinhof uitschreeuwt:

U heeft mij bedacht met de hardste straf: opsluiting in het soort gevangenis, die volkomen klinisch is, koud, aseptisch. De wachtkamer van de dood. Daar onderwerpt u mij aan de meest perverse marteling: het beroven van elke zintuiglijke waarneming, ofwel 'de sensorische deprivatie'.

In die zin is Fabres *As long as the world needs a warrior's soul* niet alleen een politieke voorstelling geworden (in de postdramatische betekenis van het woord), het is tegelijkertijd een pleidooi voor zijn specifieke zintuiglijk-associatieve en multiperspectivistische manier van theater maken:

Op een niet-geplande manier is deze voorstelling een politiek statement geworden in een vorm die niet berust op identificatie, negatief of positief (de goeien en de slechten), maar op confrontatie. Ik stel vast dat al te veel theater getuigt van een liberaal-sociaal gedrag, dat eerlijk en verantwoordelijk is, maar tegelijk ook zeer zelfvoldaan is. Dit soort theater noem ik 'design'. Het stoort niet, het past overal, en het is volkomen ongevaarlijk. Dat wil ik niet opzoeken.

Of hoe Jan Fabre zelf nog steeds een krijger is in het hedendaagse podiumkunstenlandschap.

NOTEN

- ¹ *As long as the world needs a warrior's soul*. Première: woensdag 18 oktober 2000, deSingel Antwerpen. Verwijzingen naar het programmaboekje worden in de rest van de tekst aangeduid zonder voetnoot.
- ² Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. vol. 1. La volonté de savoir*, Paris: Editions Gallimard, 1976, p. 83.
- ³ In *L'archéologie du savoir*, Paris: Editions Gallimard, 1969, wijdt Michel Foucault een volledig hoofdstuk aan 'change et transformations' en in 1982 bespreekt hij uitgebreid een aantal vormen van weerstand die een subject kan bieden (cf. Michel Foucault, "Afterword: The subject and power", in: H. Dreyfus en P. Rabinow, *Michel Foucault: beyond structuralism and hermeneutics*, Brighton: Harvester Press, 1982, alsook M. Foucault, "The order of discourse", in: Michael J. Shapiro (ed.), *Language*

and politics, Oxford: Basil Blackwell, 1984).

- 4 Norman Fairclough stelt bijvoorbeeld: "Foucault certainly insists that power necessarily entails resistance, but he gives the impression that resistance is generally contained by power and poses no threat at all." Norman Fairclough, *Discourse and social change*, Cambridge: Polity Press, 1992, p. 57) Ook Caroline Ramazanoglu haalde in deze context sterk uit naar Michel Foucault: "The variable distinctions between power inside and power outside discourse which he makes at various points in his work do not discriminate sufficiently between resistance to power and the ability to transform power relations." (Caroline Ramazanoglu, "Introduction" in: C. Ramazanoglu (ed.), *Up Against Foucault: Explorations of Some Tensions Between Foucault and Feminism*, Londen: Routledge, 1993, p. 18.) Zijn eerder passieve begrip van weerstand (*résistance*) staat onder druk in het voordeel van de dynamischer term 'verzet' (*struggle*) die de hoop op een actieve transformatie van het seksualiteitsdispositief impliceert.
- 5 Gilles Deleuze schrijft: "D'où j'en viens à ma première différence avec Michel [Foucault] actuellement. Si je parle avec Félice Guattari d'agencement de désir, c'est que je ne suis pas sûr que les micro-dispositifs puissent être décrits en termes de pouvoir. Pour moi, agencement de désir marque que le désir n'est jamais une détermination 'naturelle', ni 'spontanée'. (...) le désir circule dans cet agencement d'hétérogènes, dans cette espèce de 'symbiose': le désir ne fait qu'un avec un agencement déterminé, un co-fonctionnement." Gilles Deleuze, "Désir et plaisir", *Magazine littéraire*, nr. 325, octobre 1994, s.p. (*Les inédits du Magazine littéraire*).
- 6 De strategie die een dominant discours hanteert, is volgens Deleuze ondergeschikt aan de vluchtlijnen in het sociale veld; "la première donnée d'une société est que tout y fuit, tout s'y déterritorialise." Omdat de begeerte en het verlangen het sociale veld rangschikken en groeperen, zijn het eerder de machtsmechanismen zelf die zich geproduceerd weten door de *agencements*. Zij zullen echter op hun beurt bepaalde aspecten binnen de verschillende agencements de désir, namelijk de vluchtlijnen, trachten te saboteren. Zij zullen echter nooit het 'spontane verlangen' (in de betekenis van een natuurlijk gegeven) kunnen tenietdoen. (Deleuze, "Désir et plaisir")
- 7 Het is geen toeval dat Foucault een zeker belang hecht aan Sade en Deleuze aan Masoch. Deleuze interpreteert 'plezier' of 'het genoegen scheppen in een bepaalde situatie' als een ter plaatse blijven trappelen, terwijl verlangen een vooruitgaan impliceert, een idee dat hij ontleende aan Masoch: "l'idée que le plaisir vient interrompre la positivité du désir et la constitution de son champ d'immanence. (...) Le plaisir me paraît le seul moyen pour une personne ou un sujet de "s'y retrouver" dans un processus qui la déborde. C'est une re-territorialisation." (Deleuze, "Désir et plaisir")
- 8 Deleuze ontwikkelde hiervoor de treffende term '*haecceité*', wat zoveel betekent als 'de mogelijkheid tot hordelopen'.
- 9 Zoals Judith Butler stelt kan de 'injurious speech act' een paralyserend effect hebben op diegene die hij aanroept (hails), maar het kan ook een onverwacht 'enabling' antwoord of reactie uitlokken: "If to be addressed is to be interpellated, then the offensive call runs the risk of inaugurating a subject in speech who comes to use language to counter the offensive call." (Judith Butler, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, New York: Routledge, 1997, p. 2.)

- ¹⁰ Gertrude Stein in: Edward Burns (ed.), *Picasso: the complete writings*, Boston: Beacon, 1970, p. 62.
- ¹¹ Michel Foucault in "Michel Foucault en Gilles Deleuze: gesprek over intellectuelen en de macht", *Raster*, 1979, nr. 10, p. 133.
- ¹² D. N. Rodowick, *Gilles Deleuze's time-machine*, Durham: Duke University Press, 1997, p. 28.
- ¹³ Réda Bensamaïa & Jalal Toufic, "Recommending Deleuze - in 1988!", *Discourse: journal for theoretical studies in media and culture*, vol. 20 (Fall 1998), nr. 3, p. 15.

AANVULLENDE BIBLIOGRAFIE

- Jean-Marc Adolphe, Hendrik Tratsaert, "Gesprek met Jan Fabre", *Mouvement*, nr. 9, juli/september 2000.
- Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris: Alcan, 1932.
- Henri Bergson, *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris: Alcan, 1934.
- Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris: Les Editions de Minuit, 1983.
- Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris: Les Editions de Minuit, 1985.
- Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris: Gallimard, 1975.
- Frederic Jameson, *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*, London/New York, 1991.
- Rudi Laermans, *Schimmenspel: essays over de hedendaagse onwerkelijkheid*, Leuven: Uitgeverij Van Halewyck, 1997.
- Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.
- Jürgen Pieters, *De honden van King Lear*, Groningen: Historische Uitgeverij, 1999.
- Hendrik Tratsaert "Het lichaam in opstand: over het maken en sturen van *As long as the world needs a warrior's soul*", programmaboekje *As long as the world needs a warrior's soul*.