

EEN VELDHEER VAN DE SCHOONHEID Over het werk van Jan Fabre

Paul DEMETS

Noot van de redactie:

Deze bijdrage is een enigszins aangepaste versie van een artikel dat in het Engels verscheen in het jaarboek **The Low Countries** 1995-1996. De redactie van **Documenta** dankt de Stichting Ons Erfdeel die graag instemde met publikatie van Paul Demets' essay in het Nederlands.

Als er één kunstenaar is die op een niet voor de hand liggende manier in de podiumkunsten is terechtgekomen, dan is het Jan Fabre (°1958) wel. De Antwerpenaar volgde geen theateropleiding, maar studeerde aan de Academie voor Schone Kunsten en aan het Stedelijk Instituut voor Sierkunsten en Ambachten te Antwerpen. Toch maakte hij een organische ontwikkeling door: tijdens zijn studies, tussen 1976 en 1980, schreef hij niet alleen zijn eerste theaterteksten en zijn eerste beeldend werk, maar hield hij ook performances. Die ontstonden vanuit zijn opleiding als etalagist. Fabre was vanaf het begin een kunstenaar die naar vrijheid streefde- 'Mijn ideaal is om altijd het gevoel of de illusie te hebben dat ik vrijheid ken of bezit'(1); daarom drong hij met zijn performances, die hij eerst in de etalage hield, letterlijk naar buiten. De beslotenheid die geopend wordt of waarin je een inkijk krijgt, is steeds aanwezig geweest in zijn werk. Zo stelde hij in 1988 in Deweer Art Gallery in Otegem (West-Vlaanderen) onder de noemer *Modellen 1977-1985* kijkkasten tentoon waarin men via een opening kon binnenkijken in zijn wonderlijke, blauwe wereld. In dezelfde beginperiode ontwierp hij in de tuin van het ouderlijk huis het *Grondgebied voor nachtelijke projecten*, een territorium met in het midden een grote neus van oude tentzeilen waarin hij tekeningen maakte over metamorfoses en vervormingen.

Grensverschuivingen

Fabre is een kunstenaar die voortdurend zijn eigen grenzen aftast en ze tracht te verschuiven. Zijn tekeningen zijn zoektochten naar ruimte en zijn daarom minstens even belangrijk als zijn theaterstukken en choreografieën. Dat tekenen vaak als betekenissen -dus ook met betekenis vullen- kan geïnterpreteerd worden, blijkt bijvoorbeeld uit *The Bic-Art room* (1981); Fabre liet zich tweeënveertig uur lang opsluiten in een kamer en tekende op alles wat in de kamer aanwezig was, ook op

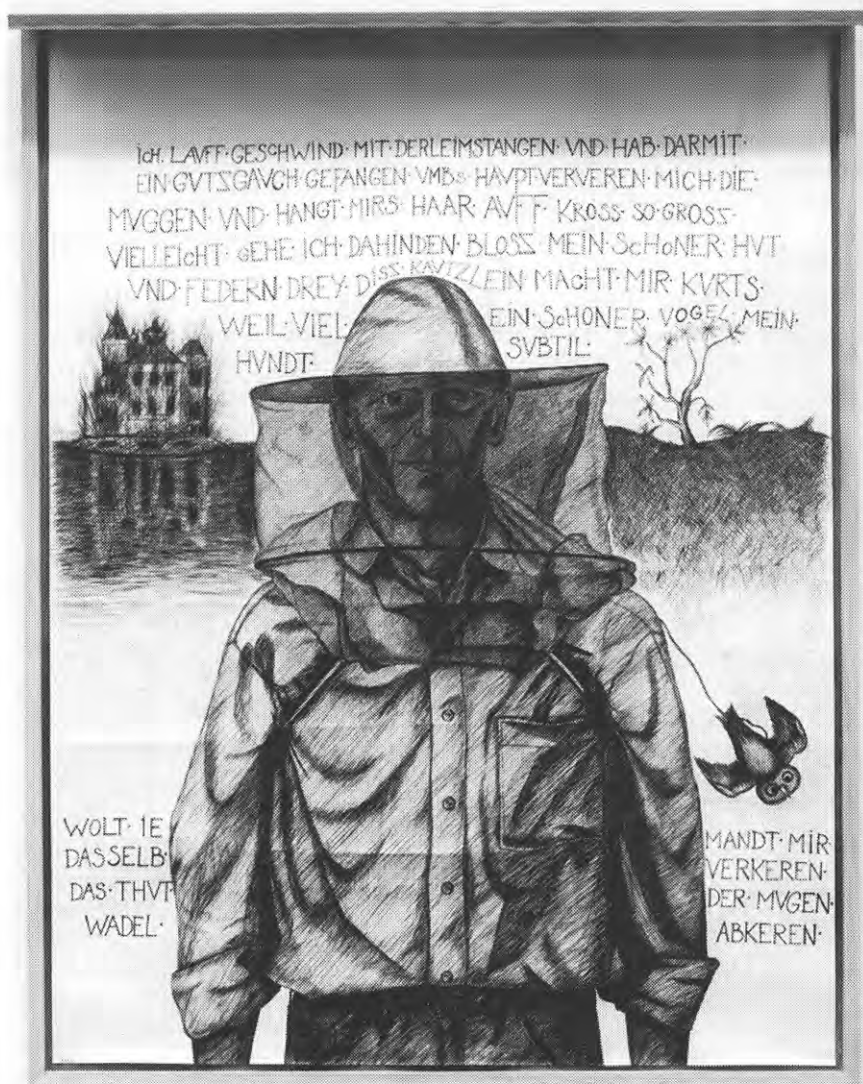
zijn eigen lichaam. Fabre zegt daar zelf over: 'Ik wilde een tekenmachine zijn die alles tekende wat hij dacht en voelde op het moment dat hij tekende. Als een gevangene die de tijd tastbaar maakt door op de muren de dagen te tellen, die steeds opnieuw zijn eigen naam opschrijft uit angst om zichzelf te vergeten en daardoor te verdwijnen.' (2) Ander werk van Fabre is dan weer gericht op het verdwijnen van het eigen ik. Er is steeds een spanning tussen het beslotene, individuele en het ruimtelijke, collectieve. Hij formuleert het zelf als volgt: 'Mijn tekeningen zijn een implosie van einde naar een nieuw begin waardoor ze oneindig zijn en explosie suggereren. Mijn theatervoorstellingen zijn een explosie van brokstukken binnen de eindigheid van de gegeven ruimte. Binnen deze ruimte bezitten de brokstukken ieder hun implosie.' (3) De suggestie van ruimtelijkheid in de tekeningen wordt in de hand gewerkt door het materiaal: Fabre gebruikt hoofdzakelijk blauwe bic-balpennen, burgerlijke gebruiksvoorwerpen bij uitstek, om grote doeken te lijf te gaan en uiting te geven aan zijn ideeën, dromen, visioenen en ervaringen. Het bic-blauw levert een metaalachtige glans op die het platte oppervlak lijkt te verdiepen. Fabre verbindt dit met het 'uur blauw', het tijdstip waarop de nacht in de dag overvloeit. Het is een moment waarin tijd en ruimte hun conventionele dimensies lijken te verliezen. 'Op de tekeningen van de serie *Het Uur Blauw* reizen de lijnen zonder ooit aan te komen. Ze zweven, ze creëren ruimte door ruimte te splijten.' (4)

Wie voor de grote doeken staat, zet ongetwijfeld een stap achteruit. De wemeling van lijnen maakt een turbulente indruk, maar geeft tegelijk aan een immense stilte vorm. Het is één van de vele paradoxen in zijn werk, of beter gezegd één van de dualiteiten, want het ene element kan niet zonder het andere, zoals de lezer zal kunnen afleiden uit de overige kenmerken van het werk van Fabre die in deze bijdrage aan bod komen.

Vrijheidsdrang

Zo is er Fabres vrijheidsdrang om tot volledige fysieke en geestelijke expressie te komen, die botst met het besef van vergankelijkheid. Fabre gaat vaak naakt op zijn werk liggen om bij het tekenen de fysieke en geestelijke overdracht zo groot mogelijk te maken, maar tegelijk kiest hij voor een vergankelijke manier van werken door met bic-inkt, die reeds op korte tijd van kleur verandert, te tekenen.

Fabre is op een authentieke manier bezig met beeldende kunst, maar hij neemt ze ook op de korrel. Hij blijft een anarchist, zoals zijn zelfportret *Wolt iemandt mir dasselb verkeren das thut der mugen wadel abkeren...* uit 1990 illustreert: hij beeldt zichzelf niet af als een bevlogen romanticus, maar als een bijentemmer met dreigende blik. Achter hem brandt een sprookjesachtig kasteel en groeit een boom



Zelfportret van Fabre uit 1990. Balpen op papier (210 x 155 cm)

met nieuwe ideeën. De tekening is ingelijst, maar daarmee is iets eigenaardigs aan de hand: het lijkt eerder een kastje en bovenaan zie je een aluminium afdakje. Het lijkt dus eerder een plan voor een sprookjesbos dan een tekening bestemd voor een museum. 'Ik wil het zien hangen in een museum waar het binnenregent,' stelt Fabre (5). Hij laat zich dus niet inlijsten door het systeem waar de goede smaak bewaakt wordt door de suppoosten van de verbeelding, museumdirecteurs en critici met een trendy smaak. Ook zijn reeks *De vervalsing van het geheime feest* (1985) is een ironische verwijzing naar het construeren van kunst: de kleine tekeningen, die wrede tafereelen die aan Goya doen denken, zijn alleen al door hun omvang ondergeschikt aan de vergulde kaders en de grote dieprode fluwelen passe-partouts. Bovendien heeft hij er koperen plaatjes op aangebracht met inscripties als *Jan Fabre D.V.V.H.G.F.*. Kunstcriticus Luk Lambrecht interpreteert dit als volgt: 'Het potsierlijk inlijsten en vereeuwigen van een artistieke daad die formeel diametraal staat tegenover de algemene verwachtingen over 'Schone Kunsten' waarbij de 'handtekening' van de kunstenaar vervangen wordt door een duurzaam koperen plaatje, incarneert op een subtiele manier de kritiek omtrent de weinig transparante relaties tussen kunst, kunstenaar en (vrije) kunstmarkt.' (6)

Fabres ironie bewijst dat zijn beeldend werk niet zozeer moet gezien worden als een exponent van de avantgarde - vraag naar wat kunst is, maar als het resultaat van een kunstenaar die bekommerd is om de maximale fysieke en spirituele overdracht van zijn verbeelding. Frank Reijnders ziet daarin terecht een parallel met Van Gogh (7), omdat ze beiden erg bekommerd zijn om de materialiteit van de kleur, maar Fabre liet niet na zich tegen de Van Gogh-cultus te keren door helemaal aan het begin van zijn artistieke ontwikkeling tijdens performances in 1977 en 1978 het huis in de Lange Beeldekensstraat, waar Van Gogh een tijd woonde, om te dopen tot Jan Fabrehuis en Jan Fabrestraat.

Ook met Marcel Duchamp ligt een vergelijking voor de hand, want Fabre verwijst er zelf naar. Voor de Wanderliedertentoonstelling in het Stedelijk Museum in Amsterdam (1991) maakte hij een 'glasschilderij' dat verwijst naar *Het grote glas* (1915-1923), een werk van Duchamp waarvoor hij glas als basismateriaal gebruikte en er lood en stof, gefixeerd met vernis op aanbracht, en dat hij omschreef als 'retard en verre', vertraging in glas, met de liefdesdaad, niet aan lichamelijke maar aan mechanische processen gebonden, als thema.

Bij Fabre wordt dat een grote glasplaat, volgekrast met blauwe Bic-inkt, met in het midden een witte asbak en het opschrift 'Lucky strike. Sonst nichts'. (8) Het thema van de liefde als machine staat dan weer centraal in Fabres theaterstuk *Zij was en zij is, zelfs*, dat hij reeds in 1975 schreef, maar pas in 1991 ensceeneerde. Het is een

theatralisering van Duchamps werk *La Mariée mise à nue par ses Célibataires, même*, met de bruid als onbereikbare erotische machine.

Fabres readymade is zijn balpen, waarmee hij zijn Bic Art ontwikkelt. Maar er is ook een wezenlijk verschil met de kunstenaar die met zijn 'urinoir' een breuklijn aanbracht in de kunstgeschiedenis en tijdens een symposium in 1961 die stelling poneerde: 'Omdat de verftubes die de kunstenaar gebruikt industriële en kant en klare produkten zijn, moeten we daaruit concluderen, dat alle schilderijen op de wereld "Assisted-readymades" zijn.' Duchamp gaat radicaal in tegen de merites van de schilderkunst, terwijl Fabre uit is op het creëren van schoonheid in zijn kunstwerken.

Het tumult van de stilte

Naast de tekeningen waarin hij betekenis geeft aan zijn complexe verbeelding en op een fysieke manier wat hij zelf noemt 'het tumult van de stilte' creëert, heeft hij een aantal 'sculpturen' gemaakt die illustreren hoe belangrijk de stilte, het introspectieve, ingetogene en meditatieve in zijn werk is. Zo ontwierp hij in 1977 al *La Maison de J.F.*, kleine huisjes van koper en aluminium, zonder dak. Ze geven de toeschouwer daardoor de gelegenheid om naar binnen te kijken en ze zijn een symbool van de vrijheidsdrang van de kunstenaar, maar tegelijk zijn ze ook een plaats waar hij zich aan het leven onttrekt. Op de huisjes staat trouwens een citaat van Artaud dat dit bevestigt: 'Het leven gaat zich afspelen, de gebeurtenissen zullen hun loop nemen, de menselijke conflicten zich oplossen, en ik zal er niet aan deelnemen.'

In 1990 hing hij het Tivoli-kasteel in de buurt van Mechelen vol met blauwgebicte doeken. Ook het kasteel maakte daardoor de indruk van een sprookjesachtige, verstilde, in zichzelf gekeerde wereld. Minstens even belangrijk was de weerspiegeling in het water, waardoor een dualiteit ontstond, waarbij fictie en realiteit elkaar in evenwicht houden. Fabre noemt die dualiteit vaak een splitsing tussen zichzelf en het werk als vriend of vriendin: 'Mijn tekeningen of tekening, sculpturen zijn ook lichamen. Ze staan voor mij zoals een vriend of een vriendin. Ze zijn fysiek of ruimtelijk. Het zijn ook onzichtbare spiegels. Het ideaal is als een spiegel opgevat waarin mijn sporen van het hart zien wat het zou kunnen of moeten zijn, maar nooit kan zijn.' (9) Fabre maakte trouwens met de doeken van het Tivoli-kasteel twee hutten, meditatieve ruimtes die werden tentoongesteld in het Museum D'Hondt-Dhaenens in Deurle bij een presentatie van de Belgische selectie door Jan Hoet, directeur van het Museum voor Hedendaagse Kunst in Gent en toenmalig artistiek directeur van Documenta IX in Kassel (Duitsland).

Het luisteren naar het 'tumult van de stilte' is heel belangrijk in Fabres werk. Het kijken van de toeschouwer is eerder een tussenfase, voor hij zich verliest in de stilte. Fabre demonstreerde dat duidelijk tijdens Documenta IX door in elke museumruimte zeven blauwgeblauwte drinkglazen, met zijn hand errond, tegen de muur te plaatsen. Zo kon de toeschouwer zich onttrekken aan de Documenta - drukte en via die glazen luisteren naar het onbekende en onbestemde, aan de andere kant van de muur. Er was ook een bebiect glazen kunstwerk te zien dat Fabres hoofd voorstelde, met twee hoornen die als antennes naar de werkelijkheid rondom zich luisterden. De hoornen doen denken aan voelsprietten van insecten, naast andere dieren prominent aanwezig in Fabres werk.

Metamorfose

Fabre wijt zijn fascinatie voor dieren aan de Franse entomoloog Jean- Henri Fabre (1823-1915), die hij zelfs zijn 'overgrootvader' noemt (10). Jean-Henri Fabre bekeek de wereld van de insecten voor het eerst door een antropologische bril. Het antropomorfe van de insecten vinden we terug in zijn theater- en dansstukken en in zijn opera's: de acteurs of de dansers zijn soms geharnast en doen aan kevers denken. Insecten komen ook vaak in zijn beeldend werk voor: hij tekent ze, brengt dode exemplaren aan op zijn doeken of brengt attributen aan op de insecten. Telkens valt zijn fascinatie op voor hun mogelijkheid tot metamorfose. Ze zijn in die zin wezens die de reële tijd en ruimte kunnen doen 'slijten' en verwijzen naar een vergeten taal, zoals Fabre zegt: 'De aanwezigheid van dieren, de sprookjeselementen, het droomgevoel binnen mijn werk, vormen een inleiding tot het verstaan van een vergeten taal. Het is een taal die we allemaal in ons dragen maar die we verdringen. Het is een taal die dicht bij het wezen der dingen staat en een empathie heeft tegenover het leven. Die andere afspraken heeft over tijd en ruimte.' (11)

In de *Murcia-serie* zien we mutaties van dieren die één ding gemeen hebben: de grote oren, om de andere taal te kunnen beluisteren. Ook wandelende blaadjes zijn vaak in zijn werk aanwezig, zoals bijvoorbeeld in *Wandelend blad* (1989), een volgebict blad papier met twee dode wandelende bladeren die naar elkaar toe lijken te kruipen. Stefan Hertmans verbindt hun aanwezigheid in het werk van Fabre met die van de acteurs en de dansers: 'Het blad is eigenlijk een beest, het kan bewegen en zich voortplanten om te gehoorzamen aan een onbegrijpelijke wet: dat het geboren wordt om zijn soort te loochenen, om voor iets anders door te gaan dan wat het is, om beest te zijn dat voor plant speelt, om eigenlijk onophoudelijk te acteren, te traag te bewegen, en dat dan doelgericht, om te overleven; beesten die voor planten spelen, zoals de acteurs van Fabre geregeld voor planten en beesten spelen.' (12) Fabre is niet alleen geboeid door de metamorfoses van insecten, zijn tekeningen



De macht der theaterlijke dwaasheden (1984) Foto: Patrick T. Sellitto

metamorforiseren ook tot dierenhuiden, omdat hij het papier soms zo intensief bekrast dat het gaat opbollen en de indruk wekt perkament te zijn.

De metamorfose, waarbij hij de mens lijkt gelijk te schakelen met het dier, wordt nog plastischer voorgesteld in zijn recente prachtige sculpturen, zoals *Mur de la montée des anges* (1993), een jurk die is samengesteld uit duizenden groene, bruine en blauwe juweelkevers.

Theater

Op die manier belanden we via de dierlijke metamorfose bij de enceneringen van Jan Fabre, die momenteel één van de belangrijkste hedendaagse theatermakers, choreografen als operaregisseurs is. Ik heb uitgebreid stilgestaan bij zijn beeldend werk omdat de scenische opbouw, de dramaturgische aanpak, de regie van de acteurs, dansers en zangers illustreren dat Fabre op de eerste plaats een beeldend kunstenaar is. 'Tekenen is voor mij de toetssteen van alle projecten die ik realiseerde of realiseer,' zegt hij zelf. (13) Zowel de dieren als de acteurs en de dansers noemt hij 'krijgers van de schoonheid', (14) die vechten voor een andere ruimte en tijd dan de reële. In zijn voorstellingen zijn zowel de dieren als de acteurs gewikkeld in de

strijd tussen werkelijkheid en verbeelding, orde en chaos, simulatie en authenticiteit. 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 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 dus met de werkelijkheid. Deze problematiek wordt nog versterkt door de confrontatie van beeldende kunst en theater, want de acteurs bewegen zich tegen een groot wit doek waarop dia's worden geprojecteerd van schilderijen uit de periode vanaf de renaissance tot het begin van het modernisme. De confrontatie tussen de theatrale actie en de afbeeldingen van de doeken, waarin je duidelijk elementen van het theater herkent, zorgen voor een dubbele illusie.

In deze voorstelling, die voor Fabre een internationale doorbraak betekende en waarmee hij een langdurige tournee door Europa, de Verenigde Staten, Japan en Australië maakte, bevocht hij met de fysieke realiteit van de acteurs een plaats in de theatergeschiedenis. Zo moest Fabres fetisj-actrice Els Deceukelier letterlijk vechten voor een plaats op de scène, omdat zij geen antwoord gaf op de vraag van een acteur, die de scène bewaakte, wat er in 1876 gebeurde. Uiteindelijk schreeuwde ze, totaal uitgeput: 'Richard Wagner, *Ring des Nibelungen*, Festspielhaus Bayreuth.' Later in de voorstelling riepen de acteurs terwijl ze ter plaatse trappelend een hardloophwedstrijd hielden, tot ze er bij neervielen, de titels van historische voorstellingen van onder anderen Pina Bausch, Peter Brook, Heiner Müller en Bob Wilson.

Fabre kwam met de voorstelling *Theater geschreven met een K is een kater* in 1980 voor het eerst onder de aandacht van het grote publiek. Hij sloot er zijn performance-periode mee af, maar integreerde ze tegelijk door er bij de toeschouwers de illusie van werkelijke tijd en handeling mee op te wekken. De theatertaal stond in drie hoedanigheden centraal: delen van de tekst waren in handschrift op de achterwand van de theaterruimte aangebracht, je zag de acteurs een fysieke uitputtings-slag aangaan bij het zeggen van de tekst en bovendien was de auteur als personage aanwezig op de scène: een acteur typte de tekst terwijl een andere acteur hem uitsprak. Het ritme van het typen bepaalde het ritme van de voorstelling.

Werkelijkheid en verbeelding botsen al evenzeer met elkaar in de voorstelling die daarop volgde, *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* uit 1982. De voorstelling die Fabre voorbereid had met zijn acteurs gedurende een vijf maanden durende quarantaine resulteerde in iets dat volkomen indruiste tegen de conventionele opvattingen over acteren. Gedurende acht uur voerden de acteurs met uiterste precisie opdrachten uit zoals yoghurt, die uit plastic zakken op de scènevloer

lekte, oplikken of eindeloos herhaalde bewegingen van twee acteurs die op elkaar toelopen, een kus op de wang geven en met achterwaartse passen terug naar hun plaats lopen. Marc Van Overmeir en Els Deceukelier, die zouden uitgroeien tot de prominente acteurs van Fabre, stelden zichzelf op het einde van de voorstelling voor als 'kinderverzorgster' en 'gambler', omdat Fabre op dat moment nog weigerde te spreken over acteurs en er prat op ging dat hij met niet-professionelen werkte. Elf jaar later is dat anders geworden: Els Deceukelier en Marc Van Overmeir hebben een onuitwisbare invloed op hem uitgeoefend, en Fabre maakte een tekstuele weerslag van al die ervaringen in zijn recentste teksten *Vervalsing zoals ze is, onvervalst* (1992) en *De keizer van het verlies* (1994). Over zijn fetisj-actrice zegt hij: 'Els Deceukelier is een 'aanwezig' model geworden van mijn theaterwerk, ze is een medium, ze belichaamt mijn idee over theater en acteren.' (15)

In *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* (1992) gaven Van Overmeir en Deceukelier uitdrukking aan twee belangrijke elementen in Fabres theaterwerk: het fysieke en de herhaling. Marc Van Overmeir liep minutenlang ter plaatse met ontbloot bovenlijf, zodat de uitputting merkbaar was; Els Deceukelier kleepte zich samen met een andere acteur wel een half uur lang voortdurend aan en uit.

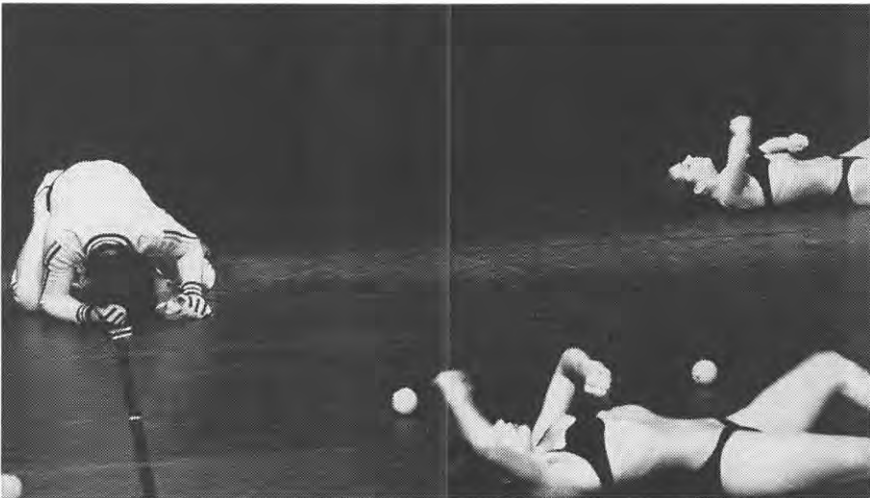
Door de herhaling gaat Fabre in tegen de snelheid van de gemediatiseerde samenleving. In zijn theaterteksten doet hij dat soms door associatieve woordenreeksen die telkens terugkeren, in de theatervoorstellingen, de choreografieën en de opera's door de soms eindeloze herhalingen van bewegingen en handelingen en door de stiltes die steeds terugkeren. Fabre realiseert dan wat Gilles Deleuze 'de verschrikkelijke kracht van de structuur van de herhaling' noemt. Het gaat om het voelbaar maken van een andere tijds- en ruimtedimensie door de tijd en de ruimte te 'splijten', zoals Fabre zegt. Rudi Laermans voegt daaraan toe: 'Het scenische gebeuren is ook steeds een temporele oorlogsmachine, een tijdsmachine gericht op het opnieuw veroveren van een levendig-lichamelijke ervaring van de Tijd, die in onze tijd onmogelijk lijkt geworden.' (16)

Tweelingen

Als een veldheer stuurt Fabre zijn acteurs als krijgers van de schoonheid ten strijde tegen het simulacrum, de bedrieglijke schoonheid van de samenleving, die we ook graag op de scène zien, om er ons in te kunnen verliezen. *Het interview dat sterft*, een tekst die met *Het paleis om vier uur 's morgens...*, A.G. en *De reïncarnatie van God* een thematische eenheid heeft - de drie teksten werden trouwens ook in de periode 1975-1978 geschreven en pas in 1989 opgevoerd -, is trouwens een scherpe

aanklacht tegen het valse schoonheidsideaal en de media. Het stuk is een confrontatie tussen een regisseur, een journaliste, een schoonheidsspecialiste en een andere journaliste, die bij haar cliënte is. Hier wordt ook de gangbare tijdsdimensie vernietigd, want de tekst wordt, door de vele stiltes die de acteurs laten vallen, uitgerokken van ongeveer twintig minuten die hij normaal in beslag zou nemen, tot vier uur. *Het interview dat sterft* zorgde trouwens voor een controverse omdat Fabre bij elke voorstelling karpers vooraan op de scène op een tapijt van zoutkristallen legde, om de wreedheid tegenover het valse schoonheidsideaal te stellen. Dergelijke controverses komen wel meer voor, vaak omwille van het trage ritme van zijn voorstellingen, om de chaos die hij laat zien of omwille van de manier waarop hij met dieren omgaat. De laatste aanvaring met dierenvrienden had hij in 1992, toen hij bij de encenering van de theatersolo *Vervalsing zoals ze is, onvervalst* katten met leiband op de scène liet vastbinden.

Symmetrie is een fundamenteel kenmerk in Fabres theater-, dans- en operawerk. Vaak heeft dat te maken met elementen die elkaars tegengestelde zijn, maar elkaar tegelijk ook spiegelen. In die zin is Fabres podiumkunstenwerk vooral beeldend, omdat we op die manier niet te maken hebben met psychologisering, maar met acteurs of dansers die zich door de ruimte bewegen en ze doen 'splitsen'. Hetzelfde gebeurt wanneer ze hun tekst zeggen in een bepaald ritme, zodat ze ook de tijd ontwrichten. De symmetrie krijgt in zijn theatervoorstellingen vaak gestalte in tweelingen. Ze zijn prominent aanwezig in *Het interview dat sterft*, *Het paleis om*



Sweet Temptations (1911). Foto: J.G. Rittenberg

vier uur 's morgens ... A.G. en *De reïncarnatie van God*. In *Het interview dat sterft* wordt de symmetrie pas op het einde van de voorstelling duidelijk, omdat één van de tweelingzussen bijna de hele duur van de voorstelling met haar rug naar het publiek zit, maar in *De reïncarnatie van God*, staat er al in regie-aanwijzingen dat we met de tweeling Vera en Velsa te maken hebben. Jean beweent in monoloogvorm zijn broer Emile, terwijl de tweelingzussen over hun gevoelens voor Emile mijmeren. In deze tekst zit een biografisch gegeven verwerkt: Jan Fabre verloor op jonge leeftijd zijn tweelingbroer Emile. Ook in *Het paleis om vier uur 's morgens ... A.G.* (de initialen verwijzen naar de gelijknamige ijzerdraadstructuur van Alberto Giacometti) zien we een tweeling, regisseurs Karl May en Effie Briest die alles vernietigen wat hen niet bevalt. De symmetrie is compleet omdat ze naast Els Deceukelier, die Mary Poppins speelt, twee actrices als tegengewicht krijgen.

Deze voorstelling krijgt een verlengstuk in *Sweet Temptations*, een tekst uit 1978 die hij in 1991 encenseerde. Het is een sleutelvoorstelling in zijn oeuvre, omdat orde en chaos, rede en gevoel, werkelijkheid en verbeelding messcherp tegen elkaar opbotsen. De tekst zit vol verwijzingen naar vroegere encenseringen die geïroniseerd worden, er zijn fragmenten van een door de media geëncenseerde werkelijkheid te horen, die in het acteren vernietigd worden, en er is vooral de tweeling Gerard en Elias, op Stephen Hawking geïnspireerde filosofen die wel voortdurend fundamentele bedenkingen maken, maar in een rolstoel zitten en slachtoffer worden van de 'sweet temptations'.

Monologen

Na dit feest van de chaos, de antipsychologie en de collectiviteit, keerde Fabre terug naar de orde en de psychologie van zijn fetisj-acteurs in zijn theatermonologen *Zij was en zij is, zelfs* (1975), *Wie spreekt mijn gedachte* (1980), *Vervalsing zoals ze is, onvervalst* (1992) en *De keizer van het verlies* (1994). De laatste twee teksten werden expliciet aan hen opgedragen, en ook de eerste twee solo's werden respectievelijk door Els Deceukelier en Marc Van Overmeir gespeeld. In *Zij was en zij is, zelfs*, de solovoortelling die in 1991 in première ging, brengt Fabre de bruid als machine op scène die door de toeschouwers, als voyeurs, bekeken wordt. Maar er zijn verschillende elementen die dat verhinderen: het idyllische van actrice Els Deceukelier in bruidsjurk wordt doorbroken doordat ze een pijp rookt; boven kruipen er vogelspinnen rond in de belichte ruimte tussen haar en de toeschouwers. Opnieuw krijgen we hier te maken met de dualiteit, in de vorm van de 'andere kant'. Sigrid Bousset noemt het 'de stem van het afwezige, een obsessie voor het onhoorbare en of onzichtbare van waaruit vele andere elementen, motieven en thema's in zijn literaire werk voortkomen.' (17) Ook de actrice vraagt in *Zij was en zij is, zelfs* net

zoals Sneeuwwitje, wie er de mooiste van het land is, maar ze kan niet anders dan, met haar rug naar het publiek gekeerd, zelf antwoorden: 'Het is de andere kant/ het verleden/ ik ken het.' Voor haar alleen is de andere kant bekend, terwijl de toeschouwers die zo graag zouden zien, al was het maar de voorkant van het lichaam van de bruid.

In *Vervalsing zoals ze is, onvervalst*, dat in 1992 in première ging, is de afstandelijkheid verdwenen en zijn de toeschouwers getuige van de innerlijke tweestrijd tussen de coke snuivende actrice en het model dat zij altijd geweest is. Pas door vervalst te zijn, kan ze onvervalst zichzelf zijn. Daarom moet de actrice achter haar spiegelbeeld zelf op zoek naar 'de andere kant', want 'haar spiegelbeeld zelf is immers 'verbruikt' door de vele kunstenaars die haar hebben afgebeeld'. (18)

Wie spreekt mijn gedachte, dat ook in 1992 in première ging, heeft 'de andere kant' als centraal thema. Het is een monoloog, vertolkt door Marc Van Overmeir in een konijnepak met een gekwetste buitenkant, van iemand die obsessieel naar het 'tumult van de stilte' luistert. De obsessie van de acteur om klanken bij elkaar te houden, doet denken aan drinkglazen om te luisteren op de laatste Documenta. De acteur luistert hier echter vooral naar 'de andere kant' in zichzelf: het stromen van zijn bloed en het kloppen van zijn hart, dat geleid wordt door Fabre die de acteur regelmatig elektrische stroomstoten toedient.

In *De keizer van het verlies*, zijn recentste theatertekst waarin hij opnieuw Marc van Overmeir zou regisseren en die in november 1994 niet in première ging omwille van onenigheid met de acteur, zitten talrijke expliciete verwijzingen naar voorstellingen waarin van Overmeir een belangrijk aandeel had. Het belangrijkste is de verwijzing naar *Wie spreekt mijn gedachte*, waarin zijn hart volgens de tekst een onherstelbare kwetsuur heeft opgelopen. Daarom wil de acteur terugkeren, vluchten in 'het niets'. Zijn verlies blijkt zijn rijkdom te zijn, want hij koestert de lege plek in zichzelf als 'de andere kant' van de droom en de hoop.

Dans

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 im Kopf wird vom 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 1993 ging tenslotte de choreografie *Da un'altra faccia*



The sound of one hand clapping (1990). Foto: D. Mentzos

del tempo in première, die een onderdeel zal vormen van het derde operadeel. 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. Hij realiseert er zijn ideeën in verband met ruimte en tijd en het functioneren van de dansers daarin op een vaak verbluffend esthetische manier. De dansers creëren de 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 als individuen aanwezig, vooral wanneer de danseressen alleen lingerie dragen. Ze worden vaak ingeschakeld in de discipline van de collectieve dans, als een manier om schoonheid tot stand te brengen. Het persoonlijke van de dansers wordt vooral benadrukt omdat hun naaktheid gecontrasteerd wordt met de momenten waarop ze harnassen dragen en eruit zien als insecten, zoals dat in *De danssecties* en *The sound of one hand clapping* gebeurt. De dansers kunnen zich vaak van die begrenzing bevrijden en zich als individuen laten zien in de bewegingspatronen die ze vormen. In *The sound of one hand clapping* is daar trouwens in 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 hadden maar weinig begrip voor Fabres splijten van de tijd. Nochtans is voor Fabre de stilstand het summum van beweging. Bij het begin van *The sound of one hand clapping* zet Fabre de tijd gewoon stil, zodat je het grootste mogelijke contrast met de reële tijd krijgt. Beide choreografieën worden ook gekenmerkt door een strenge symmetrie, vooral door de aanwezigheid van Els Deceukelier, in *De danssecties* hoog in het midden van de achterwand, met haar naakte lichaam naar het publiek en in *The sound of one hand clapping* vooraan op de scène achter een miniatuurpiano, terwijl ze de toeschouwers uitdagend aankijkt. In zijn choreografie *Da un'altra faccia del tempo*, letterlijk vertaald 'Aan de andere zijde van de tijd', werkte hij het gegeven van de splijtende tijd verder uit.

Operatrilogie

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. 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 - gebaseerd op een vrouw die volledig in haar fantasie leefde en door wie Fabre gefascineerd raakte - 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. Zo verzint Helena 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 hen een plaats te geven in haar verbeelding, omdat ze 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 dat 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 hen 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.

De operadelen die tot nu toe te zien waren zijn vooral interessant als smeltkroes van het veelzijdige talent van Fabre, maar de eerder statische indruk die ze maken, onderstreept nog maar eens dat hij vooral een beeldende kunstenaar is die de toeschouwer ademloos maakt en hem meezuigt in het diepe blauw van zijn universum.

NOTEN:

- (1) Hugo de Greef//Jan Hoet, Gesprekken met Jan Fabre, Kritik- Galerie Ronny van de Velde, 1993, p.14
- (2) idem, p.19
- (3) idem, p.25
- (4) idem, p.20
- (5) idem, p.16
- (6) Sigrid Bousset e.a., Mestkever van de verbeelding; Over Jan Fabre, De Bezige Bij, 1994, p.65
- (7) idem, p.78
- (8) idem, p.82-84
- (9) Hugo de Greef//Jan Hoet, op.cit., p.52
- (10) idem, p.20
- (11) idem, p.21
- (12) Sigrid Bousset e.a., op.cit., p.104
- (13) Hugo de Greef//Jan Hoet, op.cit.,p.18
- (14) idem, p.13
- (15) idem, p.90
- (16) Sigrid Bousset e.a., op.cit., p.48
- (17) idem, p.18
- (18) idem, p.21