

Net zoals zovele kinderen slechts tevreden zijn met steeds dezelfde versie van hun geliefkoosd sprookje, wil een bepaald gedeelte van het operapubliek enkel het gekende traditionele repertoire zien, in een vertrouwde opvoeringsstijl. “Waarom die opera niet spelen in zijn oorspronkelijke, historische stijl? Denken die beeldenstormers nu echt dat ze het beter weten dan die oude meesters”? Deze bedenking hoor je wel eens tijdens de pauze, uit de mond van een sterk geparfu-meerde dame of heer. Zij beseffen niet dat elke “historische” opvoering van een opera met onder meer zijn tijdrovende of luidruchtige decorwisselingen een bijzonder vervelende bedoening moet zijn. Een nieuwe interpretatie, waarbij de kern van het verhaal aan het publiek duidelijk wordt gemaakt, en waarbij een aantal historische franjes worden weggelaten of gerelativeerd, is beslist een noodzaak om tot een boeiende voorstelling te komen.

Maar toegegeven: ditmaal was het eindresultaat geen hoogvlieger. Misschien heeft de regisseur zich te veel geconcentreerd op de (op zichzelf uitstekende) vele gags die hij heeft ingebouwd, en heeft hij iets te weinig aandacht gehad voor de logische uitbouw van de adaptatie van het thema. En dat is: een hooggeplaatste op de sociale ladder, die een lageregeplaatste het hof maakt, die daarbij een andere huwelijkskandidaat moet elimineren, en die bij dit alles geholpen wordt door een handige koppelaar. Een thema dat op zichzelf allerminst verouderd is: het komt nog dagelijks voor. We kunnen ons vergissen, maar het feit dat er slechts met een minimaal budget kon gewerkt worden waardoor er ‘slechts’ in een eenheidsdecor kon gespeeld worden, zou wel eens een belangrijke oorzaak kunnen zijn van het halfslachtige resultaat. Want er klopt iets niet in het verhaal, zoals het vertoond wordt. Doctor Bartolo die plots meewerkt in het kapperssalon bijvoorbeeld. Hoezo? Is hij dan een collega van Figaro, of de grand patron? Nu hoeft in een operaverhaal niet alles te kloppen, maar wanneer in een komedie de gebruikte gags te veel gescheiden worden van het verhaal, worden ze te gratis en gaan ze op de actie drukken, in plaats van ze te stimuleren.

Joostens *Barbiere* is zeker geen mislukking, maar ook niet echt een geslaagde voorstelling. Eigenlijk zouden we zijn transponering van het verhaal graag eens in een nieuwe inscenering willen zien, zonder eenheidsdecor. Waarbij er verschillende locaties te zien zijn, en bijvoorbeeld behalve het schitterende kapperssalon ook de woning van Doctor Bartolo wordt getoond. Het zou wellicht de duidelijkheid en de actie ten goede komen.

Toon BROUWERS

Voorstelling gezien te Antwerpen in de Bourschouwburg, op 5 juli 2005.

## BOEKBESPREKINGEN

### HET METAMORFOSERENDE LICHAAM VAN JAN FABRE

Luk Van den Dries, *Corpus Jan Fabre. Observaties van een creatieproces*, Gent: Imschoot, uitgevers, 2004, 353 p. (ISBN: 90 7736 23 1)

Jan Fabre is en blijft een raar beest. Misschien de meest opvallende paradox is dat de kunstenaar van de mutatie en metamorfose zelf nauwelijks verandert, en al sinds zijn eerste werk van begin de jaren tachtig een voorliefde voor het lichaam toont. Die eerste voorstellingen dragen dezelfde typische Fabre-stempel als zijn meest recente werk, *Je suis sang* en *L'Histoire des Larmes*, producties waarmee de Antwerpenaar in 2001 en 2005 de Cour d'Honneur op het Festival van Avignon inpalmde. Het is moeilijk een chronologische lijn of evolutie te zien in het werk van Fabre; elke voorstelling is een studie van het menselijk lichaam, in telkens weer een ander facet, vanuit een ander perspectief. Maar doorheen die kwarteeuw van performances duiken steeds dezelfde of gelijkaardige personages, tableaux en scènebeelden op. Onder meer geharnaste ridders, in wit bruidskleed getooide vrouwen, clowns, insecten, kikkers, uilen, papegaaien bevolken de lichamelijk-spirituele wereld van Fabre.

Fabre is *hot*. Hij bekleedt niet enkel een vooraanstaande plaats in het Europese theaterlandschap met zijn curatorschap van het Festival van Avignon als (voorlopig) hoogtepunt, zijn *Op zoek naar Utopia*, de reuzenschildpad die in het kader van Beaufort 2004 op het strand van Nieuwpoort de verre zee instaarde, bezorgde hem ook bekendheid bij een veel breder publiek (al moet gezegd dat veel oma's met kleinkinderen zich vooral de glijbaankwaliteiten van het beest herinneren). Die Fabre-manie houdt ook de welbekende risico's van gemakzucht in. Geheel terecht vond het publiek dat het vorig jaar niet min of meer dan bedrogen was bij de productie van *The Crying Body*, een voorstudie voor *L'Histoire des Larmes* die weinig meer om het lijf had dan een lauwe repetitie.

Dit belet echter niet dat Fabre een reus blijft, en het prachtig uitgegeven boek dat Luk Van den Dries aan hem gewijd heeft is een verdiende hommage en noodzakelijke aanvulling op de studie van het Vlaamse theatergebeuren. Van den Dries wou geen beschouwende analyse van het werk van Fabre brengen, maar het resoluut over een andere boeg gooien door het repetitieproces van één voorstelling van het begin tot de première in kaart te brengen. Dat levert een verrassend frisse kijk op – niet die van de toeschouwer die over het eindresultaat reflecteert,



maar die van binnenuit. Van den Dries legt de ruwbouw van de performance bloot; we krijgen het geraamte te zien waaruit het lichaam zal oprijzen. De dagboeknotities zijn niet louter beschrijvend; observaties zijn gelardeerd met verklarende en analyserende passages. Toch zorgen de dag-aan-dag aantekeningen onvermijdelijk ook voor ietwat uitgesponnen, repetitieve stukken, temeer omdat Fabre zijn scènebeelden als een perfectionist blijft herhalen, vaak tot grote moedeloosheid en uitputting van zijn performers.

De voorstelling in kwestie, *Parrots and Guinea Pigs*, werd in 2002 gespeeld. Wat van meet af aan opvalt in het creatieproces is de hoge mate van improvisatie waarmee de productie tot stand komt. De titel is het centrale uitgangspunt, en van daaruit wordt gebrainstormd op basis van vrije associatie. Vooraf ligt uiterst weinig vast. Fabre verwacht van zijn performers meer dan alleen de uitvoering van zijn ideeën; zij maken deel uit van de ideeënfabriek die mee materiaal moet aanleveren om de voorstelling vorm te geven. Via *trial and error*, het steeds opnieuw uitproberen van oude en nieuwe invallen, wordt de lege scène geleidelijk gevuld tot een heilig theater. Iedereen wordt geacht mee te denken, materiaal zoals foto's of songs mee te brengen waarop kan worden doorgedacht. Ook uit het toeval of de verveling die soms toeslaat bij acteurs die op sommige momenten weinig omhanden hebben en iets uitproberen, worden ideeën gepuurd. Aan het resultaat wordt voortdurend geveild en gesleuteld, tot de allerlaatste dag van de laatste voorstelling. Want ondanks de vaak hermetische beelden die een overvloed aan betekenis genereren en de afwezigheid van een plot wil Fabre dat zijn voorstelling 'leesbaar' is. Hij toont zich een coach die zijn team steeds verder vooruit stuwt, tot de grenzen van het lichaam worden afgetast en er iets ontstaat dat het sublieme of het goddelijke zou kunnen worden genoemd. Uit de opgebouwde spanningsvelden en energiestromen ontstaat een goddelijke eenheid van lichaam en geest. Vaak gaat die zoektocht naar het metafysische gepaard met een ware uitputtingsslag, getuige daarvan de dokters en kinesisten die in de loop van het repetitieproces worden opgetrommeld. Al het verzamelde materiaal, van uitgewerkte scènes tot opnames uit het slachthuis, worden aan het eind van de repetitiereeks 'gelijmd' – dat 'toppen' zoals Fabre het verwoordt in zijn vergelijking met op mekaar inslaande golven, dient precies op het juiste moment te gebeuren om het ritme in de voorstelling te houden.

Het theater van Fabre is er een van tegenpolen die mekaar ontmoeten. Geeft hij zijn acteurs alle vrijheid dingen uit te proberen en hun energie zelf tot treffende beelden te smeden, dan ziet hij er secuur op toe dat elke pas op de millimeter precies is, de choreografie perfect synchroon verloopt, nergens schoonheidsfoutjes te bespeuren vallen. Op dat moment toont Fabre zich een dictator op de scène.

Meermaals in het boek wordt zijn visie op de spelers vergeleken met de Übermarionet van Gordon Craig. Niemand kan het treffender verwoorden dan Fabre zelf: "De constructie brengt de extase teweeg door de opgelegde discipline".

Die ambiguïteit heeft hij alvast gemeen met dé grootmeester van het moderne theater, Antonin Artaud. Die moedigde zijn acteurs voortdurend aan te experimenteren met nieuwe stemintonaties, bewegingen en expressies om zich van het juk van het traditionele theater te bevrijden. Vooraf uitgekiende plannen had Artaud evenmin als Fabre. Op basis van suggesties spoorde hij zijn spelers aan hun verbeelding te gebruiken. Eens hij voelde dat hij de juiste vorm te pakken had, diende het concept haarfijn te worden uitgevoerd. De parallellen met Fabre zijn frappant, maar zijn inhoudelijk veel diepgaander. Het boek wijst op de diepe groeven die Artaud bij Fabre heeft nagelaten. Beiden vertrekken vanuit het biologische lichaam als essentie. Fabre mag het dan al antropologisch inkleuren, zijn essentialistische visie op het lichaam op basis van duidelijke geslachtsverschillen drijft hem ver af van postmodernistische en feministische stromingen. Net als Artaud wil hij via een persoonlijke wreedheid en terreur een metafysische eenheid van geest en lichaam bewerkstelligen, en vergelijkt hij zijn theater expliciet met de pest die voor een algehele zuivering zorgt. In weerwil van psychologie en narrativiteit zoekt ook hij naar de energie van het lichaam, niet via dialogische communicatie, maar via het lichamelijke exces en een procédé waarbij de woorden gematerialiseerd worden. Het werk van Fabre is doordeesemd van Artaud, die voor hem geen richtlijn of methode, maar wel een gedragslijn is.

Van den Dries' boek toont ons ook de invloed van Grotowski, Meyerhold, Merleau-Ponty, Sartre, Benjamin en vooral Foucault. Dat maakt dat we ook zicht krijgen op de context waarin het werk gecreëerd wordt. Vanuit dat oogpunt zijn het inleidende essay van Van den Dries en de afsluitende interviews met Fabres entourage bijzonder interessant. Het essay biedt een overzicht van de vele functies die het lichaam bij de Vlaamse kunstenaar vervult, en slaat een brug naar het filosofisch gedachtegoed van ondermeer Foucault en Bataille. De gesprekken met zowel anciens als nieuwe krachten als Heike Langsdorf laten dan weer toe doorheen het ganse werk van Fabre te grasduinen. Op basis van de ervaringen van de geïnterviewden worden voorstellingen vergeleken, herinneringen opgehaald, anekdotes aangehaald of bepaalde scènes becommentarieerd. Fabre zelf vertelt openhartig over zijn visie op theater, de betekenis van kunst en de rol van de dood in het leven. Opmerkelijk is dat, hoewel Fabre soms verweten wordt vanuit een te zelfingenomen mannelijkheid de vrouw als instrument te benaderen, de overige vier gesprekspartners vrouwen zijn, en wel sterke vrouwen. Miet Martens vertelt over haar rol als regie-assistente aan de zijde van Fabre, Renée Copraij blikt terug



op haar carrière als danseres, waar ze in 2002 een punt achter zette omdat in de Fabriaanse herhaling de verveling en vermoeidheid uiteindelijk toesloegen. Anders is het bij Els Deceukelier, die in dat 'steeds opnieuw' voortdurend nieuwe diepgang vindt. Het enige gesprek waaraan je als lezer het gevoel overhoudt dat het niet helemaal lekker loopt, en vraag en antwoord mekaar soms niet vinden.

Een heerlijk boek voor al wie het theater van Fabre genegen is, niet alleen door de rijke bron van informatie die het bevat, maar evenzeer door het dikke middendeel met prachtige foto's van Wonge Bergmann uit tal van voorstellingen van de hand van Jan Fabre. Die zijn zo adembenemend dat je ze kan bekijken en herbekijken, telkens opnieuw.

Laurens DE VOS

## HET PARCOURS VAN PERCEVAL

Geert Sels, *Accidenten van een zaalwachter, Luk Perceval*, Leuven: Van Halewyck, 2005, 375 p. (ISBN: 90 5617 643 9), 22,50 €.

Het komt uiterst zelden voor dat een Vlaamse regisseur het onderwerp uitmaakt van een boek. Bij Perceval doet zich het uitzonderlijke feit voor dat er nu reeds drie boeken over zijn werk op tafel liggen. Joost Houtman heeft in *Allen treft hetzelfde lot* uitgebreid bericht over *Ten Oorlog* (1999), en nu is er in Duitsland *Luk Perceval, Theater und Ritual* verschenen bij Alexander Verlag. Daarin heeft de redacteur Thomas Irmer een aantal teksten en gesprekken samengebracht waaruit een interessant portret te voorschijn komt. Er zijn de teksten van *Accidenten*, waarin Perceval over de jaren stap voor stap zijn hoop, verdriet en frustraties noteert aangaande het toneelbedrijf. Verder komen belangrijke medewerkers zoals Els Dottermans of Thomas Thieme aan het woord.

In Vlaanderen heeft Geert Sels in *Accidenten van een zaalwachter, Luk Perceval* een ambitieuzer project uitgewerkt. Hij heeft de evolutie van Perceval uitgetekend, en heeft daarbij gepoogd inzicht te krijgen in de drijfveren van de theatermaker. Sels heeft erg veel materiaal verwerkt, zodat we een bijzonder volledig beeld krijgen van dit rijke artistieke traject. De ruggengraat van het boek is in hoofdzaak een biografie waaruit we leren dat Perceval in zijn jeugd erg gekwetst is geworden door een tekort aan affectie. Dat heeft ongetwijfeld een grote invloed gehad op de teksten die hij voor zijn producties gekozen heeft. Zo wordt het verband tussen uiteenlopende teksten als *Strange Interlude*, *Voader*, *O'Neill* en *Ten Oorlog* duidelijk. De familie, als producent van ongeluk, wordt in deze stukken vanuit verschillende standpunten belicht. Sels legt daar duidelijk de nadruk op, zonder in een goedkoop Freudiaans verklaringsspatroon te vervallen. Perceval zelf heeft er trouwens op gewezen dat hij nood had om langs de stukken zijn persoonlijke problemen op de scène te brengen. Zijn toneelarbeid kan men lezen als het verslag van zijn innerlijke biografie.

Sels ziet er ook een evolutie in. Bij de aanvang spreekt uit de voorstellingen een veroordeling, het vaakst van wat Sels noemt 'de verhinderende moeder'. Maar in de voorbije jaren is daar, volgens Sels, verandering gekomen. Perceval spreekt nu uit een 'aanvaarding', wat blijkt uit de aanpak van *Dood van een handelsreiziger*. (p.354) waar de vader met veel mededogen wordt getekend. Perceval begrijpt nu het tekort en de onmacht. Dat suggereert dat Perceval een milder regisseur is geworden, maar dat vind ik een betwistbare stelling. Of er zoveel