

LICHAMEN, AAN IETS ONTBROKEN

De podiumkunsten van Jan Fabre

Paul DEMETS

Jan Fabre is een ontsnappingskunstenaar. Hij positioneert lichamen op de scène, voor de toeschouwers bijna fysiek voelbare figuren in een wereld die hen omsluit, maar het is onmogelijk om Fabre in die ruimte te fixeren. Hij lijkt de enige die in staat is om uit zijn fascinerende universum te ontsnappen. Wat je als toeschouwer rest, is de mogelijkheid om het traject te beschrijven dat Fabre in de loop van de jaren in die gesloten doos van Pandora van zijn podiumkunstenwerk afgelegd heeft. Zoeken naar sporen van iemand die je voortdurend ontglipt.

Fabre ontwikkelde zijn eerste werk niet toevallig in een afgesloten ruimte die hij in de ouderlijke tuin creëerde: *De neus* was een laboratorium waar hij beschermd door oude tentzeilen experimenten kon uitvoeren met insecten. Fabre is steeds gefascineerd geweest door metamorfose. Het is één van de pijlers waarop zijn podiumkunstenwerk rust. Insecten of mensen: het zijn lichamen die hij naar zijn hand zet. Op die manier problematiseert hij elementen als identiteit, aanwezigheid, actie, lichamelijkeheid. Hij creëert er de schoonheid van de leugen voor in de plaats. Dat slaat ook op de toeschouwer over. De schoonheid die opvlamt in zijn voorstellingen raakt de toeschouwer op een individuele manier, precies omdat de wereld van Jan Fabre zich aan het collectieve onttrekt, ook al zien we zo vaak groepswork in zijn podiumkunsten. Laat dat dan een paradox zijn, zoals we er nog zullen signaleren. Waarom geen collectieve ervaring als je naar het werk van Fabre kijkt? Omdat het doordoesemd is van anarchie: die van de lichamen, die van de erotiek en de dood, die van de natuur, kortom, die van de kunst.

Het laboratorium werd eerst het proefstation van Fabre zelf, om het kunstenaarschap te definiëren en te bekritisseren, nadien werd het een onderzoekscentrum dat de media theater, dans en opera demonteerde. En tijdens de jongste jaren dissecteerde Fabre de fenomenen lichamelijkeheid en vergeestelijking, aanwezigheid en afwezigheid. Intussen blijft het in Fabres laboratorium gonzen en borrelen. Ik heb zelfs de indruk dat we nog maar een kleine inkijk hebben gekregen in de wereld die in Fabres hoofd - het meest gesloten universum denkbaar - zit. Het is de blijvende taak van de dansers en de acteurs om de wetten van dat universum te omschrijven. Want nog zo'n paradox: ondanks de grote mate van precisie die Fabres voorstellingen uitstralen, is niets vooraf afgelijnd of voorgekauwd. Hij

begint een repetitieproces met een relatieve vorm van vrijheid. Zo ontstaat er een vorm van alchemie die volgens een eigen, interne logica in een dynamisch, explosief eindresultaat uitmondt. En het valt op hoe alle dingen bij de première dan toch precies hun plaats hebben gevonden.

Fabre is een strateeg die zijn acteurs en dansers - krijgers van de schoonheid, noemt hij ze - aan het werk zet. Door de bewegingen die hij zijn troepen laat maken, is hij nadrukkelijk aanwezig, maar hij is ook iemand die bewust terrein prijsgeeft, omdat hij zich wil onttrekken aan de beperkingen van de scenische tijd en ruimte. Jan Fabre verwijst in één van zijn recentste theatervoorstellingen, *The fin comes a little bit earlier this siècle (BUT BUSINESS AS USUAL)* (1998), trouwens naar generaal Patton, de bevelhebber van de Amerikaanse troepen tijdens de Tweede Wereldoorlog: "Ik voel sympathie voor een figuur als Patton. Hij bezit een bijzonder inzicht in het wezen van het leven. Hij is een romanticus, wil zich onttrekken aan de opgelegde tijd. Een regisseur is eveneens een soort veldheer. In ons democratisch systeem is hij één van de laatste verlichte dictators die aanvaard worden."

Jan Fabres voorstellingen worden beheerst door een sterke drang naar orde en discipline, al is de chaos nooit ver weg. Fabres podiumkunsten staan voortdurend op uitbarsten. Ze vertonen de zuigkracht van iemand die sigarettenrook inhaleert. En wie inhaleert, kwetst zichzelf bewust. Zelfmutilatie vormde trouwens de basis van Fabres eerste performances. Hij schreef met zijn eigen bloed, om zijn denkwereld 'body' te geven. Het waren zijn eerste spirituele reizen. Hoe dat uiteindelijk tot een nieuw lichaam kan leiden, liet hij zien in *Je suis sang* (2001), een voorstelling die hij speciaal voor het festival van Avignon creëerde, op de bewust gekozen Cour d'Honneur van het pauselijk paleis. Het was een duivels feest van de transgressie, een pact met de toeschouwer dat onmiskenbaar een hoogtepunt vormt in Fabres werk tot nu toe. Hij demonstreerde hier hoe het lichaam zich van zijn beperkingen kan ontdoen. Scenisch realiseerde hij dat door elementen van het performancegenre in zijn voorstelling te integreren. Jan Fabre heeft een hekel aan de beperkingen die het rijk van de verbeelding in de weg staan. En gelijk heeft hij. Toen hij nog met performances en niet met theater bezig was - tussen 1975 en 1980 - ageerde hij tegen de beperkende economische wetmatigheden van het artistieke bedrijf. In zijn *Money*-performances (1979 en 1980) voerde hij acts uit met de biljetten die de toeschouwers als betaalmiddel gebruikten. Het werden na de insecten en zichzelf, opnieuw lichamen die hij inzette, maar dan eerder in de zin van nutteloze, fysiek aanwezige elementen, die je net zo goed als waardeloze blaadjes papier kan beschouwen. Door met de biljetten de woorden 'money' en 'honey' te schrijven, werden ze fysieke

dragers. Maar Fabre wees ook op hun relatieve nuttelosheid door ze te verscheuren, te verbranden en met de as te tekenen.

Geld is zeker een icoon van deze tijd. En alles wat tot een icoon wordt, vertoont een grote leegte. Het is één van de thema's in zijn theatervoorstelling *Glowing Icons* (1997), maar Fabre bespeelde deze problematiek al in zijn *Money-performances*, in de performance *Ilad of the bic-art* (1981) - waarin hij tussen reproducties ging staan, alsof hij zelf een kunstwerk was - en vooral in zijn eerste theatertrilogie *Theater geschreven met een K is een kater* (1980), *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* (1982) en *De macht der theaterlijke dwaasheden* (1984). Op verschillende manieren stelde hij in die trilogie het iconische karakter van theater en beeldende kunsten aan de kaak. In *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* werden sommige constellaties die de acteurs op de scène vormden, regelrechte tableaux vivants, een levend geheugen van de beeldende kunsten. En in *De macht der theaterlijke dwaasheden* werden geprojecteerde schilderijen van Michelangelo, Ingres, David en Fragonard tot modellen die door de handeling uitgehold werden. Want door de uitputtende herhaling van de bewegingen door de acteurs werden de mythologische, rituele handelingen die afgebeeld waren op de doeken letterlijk op de scène uitgeput.

Fabres eerste theatertrilogie ondergroef ook de wetmatigheden van het reguliere theater. In *Theater geschreven met een K is een kater* plaatst hij de schrijver, de man die in het teksttheater altijd in de schaduw blijft, omdat hij zijn tekst aflevert en de regisseur er dan mee aan de slag gaat, letterlijk centraal door hem op de scène te zetten. Hij zit te typen, alsof de voorstelling ter plaatse bedacht wordt. Of registreert hij de wreedheden die op het podium te zien zijn? Fabre roept via de observaties van de schrijver vragen op die je niet onberoerd kunnen laten, zoals: hoe reëel zijn klappen die in een voorstelling uitgedeeld worden? Spelen de acteurs op dat moment nog een personage?

Ook *Het is theater zoals het te verwachten en te voorzien was* plaatst vraagtekens bij het verschil tussen theater en werkelijkheid, omdat het stuk acht uur duurt - een werkdag, omdat elk verhaal ontbreekt en omdat de acteurs de meest alledaagse handelingen vermengen met elementen die toch op een zekere thetraliserende wijzen: twee acteurs die zich eindeloos aan- en uitkleden, twee die ter plaatse rennen en daarbij een doordeweekse dag beschrijven. De werkelijkheid komt op die manier in de actie binnen: ze dringt letterlijk door via de poriën en de vermoeide ademhaling van de zwetende acteurs. Je kan daar als toeschouwer niet onverschillig bij blijven. Tussen jou en wat er gebeurt op de scène vindt er een als het ware alchemistische uitwisseling van energie plaats, nog zo'n

pijler van Fabres podiumkunstenwerk. Minstens zo intrigerend is dat niet alleen de vermoeidheid, maar ook de herhaling de werkelijkheid in de actie op de scène introduceren. Hier 'splijtte' Jan Fabre voor de eerste keer de tijd, zoals hij het nadien in zijn theatervoorstellingen en vooral in zijn choreografieën nog vaak zou doen. Fabre ontgrenst er het gebeuren op de scène mee en stelt daarmee de aanwezigheid, ook wel de lichamelijke, van de acteurs en de dansers scherper. Hun aanwezigheid wordt tegelijk een vorm van afwezigheid, omdat het puur formele ondergraven wordt. Je zou het een spoor van de ontsnappingskunstenaar kunnen noemen.

Fabre maakt theater van het verlies, dat net zo goed theater - en bij uitbreiding podiumkunsten in het algemeen - van de illusie en de leugen is. Door de spanning die hij oproept tussen de werkelijkheid van elke dag en die op de scène, doordat de acteurs of de dansers vermoeid raken, omdat ze belemmerd worden in hun bewegingen, of omdat er dieren op de scène gebracht worden die zich opeens niet meer aan hun 'rol' kunnen houden en willen ontsnappen, legt hij de illusie bloot én toont hij aan dat net zo goed de hele werkelijkheid als een schijnvertoning kan worden beschouwd. In dat opzicht is *De macht der theaterlijke dwaasheden* (1984) een sleutelvoorstelling in Fabres werk. Met een verwijzing naar het sprookje van Grimm kussen de acteurs elkaar, terwijl er echte kikkers op de scène rondspringen. Maar de droom gaat niet in vervulling: de kikkers blijven kikkers. Ze worden verpletterd. In ruil krijgen we twee naakte prinsesjes te zien, die een tango dansen op de dodenmars van Wagners *Götterdämmerung*. Ze zijn een soort keizers van het verlies, niet toevallig de titel van een tekst van Fabre die in 1996 door Dirk Roofthoofthoof gespeeld werd. Met *De macht der theaterlijke dwaasheden* verovert Fabre niet alleen figuurlijk een plaats op de internationale theaterscène, maar ook letterlijk, omdat die verovering getheatraliseerd wordt in de voorstelling: Els Deceukelier, vanaf het begin Fabres modelactrice en 'medium', wordt van het podium geduwd. Telkens als zij op het podium wil klimmen, wordt haar het jaar "1876" toegeroepen. Uiteindelijk schreeuwt ze afgemat uit: "Richard Wagner, *Ring des Nibelungen*, Festspielhaus, Bayreuth". En de totaalkunstenaars Wagner en Fabre worden bijna letterlijk met elkaar verbonden doordat op het einde van de voorstelling een actrice op de schoot van een acteur billenkoek krijgt tot ze uitroept: "Het is theater zoals het te verwachten en te voorzien was, Jan Fabre, Stalker Theater".

Fabre toonde zich vooral een totaalkunstenaar door de opera's die hij in de jaren 1990 creëerde. *The minds of Helena Troubleyn* is bedoeld als een operatriologie, maar momenteel is het nog wachten op het derde deel, *La liberta chiama la liberta*. De trilogie cirkelt rond de wereld van Helena Troubleyn, een vrouw die

leeft in haar wereld van verbeelding en dromen. Fabre vertelde in 1993 aan Hugo de Greef en Jan Hoet: "In 1984, tijdens het werkproces van *De macht der theaterlijke dwaasheden*, stierf een vrouw die ik goed kende. Helena Troubleyn, zo noem ik haar, was een bijgelovige, eenzame vrouw. Ik bezocht haar regelmatig en luis-terde naar haar fantastische vertellingen. Zo vertelde ze verhalen over een dochter die ze niet had. Aan het einde van haar leven zong ze voortdurend. Ik herken- de dat zingen als een soort afzwering van de angst voor de dood." Fabre werkte de wereld van droom en verbeelding niet alleen uit in de vorm van een operatri- logie, maar ook in choreografieën, die deel uitmaken van de opera's, terwijl ze toch als afzonderlijke entiteiten beschouwd kunnen worden: *De danssecties* (1987) gingen in Kassel in première, *The sound of one hand clapping* (1990) maakte Jan Fabre met het Ballett Frankfurt. Ze werden respectievelijk geïnte- greerd in *Das Glas im Kopf wird von Glas* (1990) en *Silent screams, difficult dreams* (1992). De choreografieën *Da un'altra faccia del tempo* (1993) en *Quando la terra si rimette in movimento* (1995) blijven als satellieten rond het nog onbestaande derde operadeel zweven.

In het eerste deel van de trilogie, *Das Glas im Kopf wird von Glas* (1990), konden we kennismaken met de hoofdpersonages. 'Il Ragazzo con la luna e le stelle sulla testa' - de jongen met de maan en de sterren op het hoofd -, die de anarchie van de natuur vertegenwoordigt en altijd vergezeld is van een uil, is de dichter die droomt en de wereld creëert waarin Helena vertoeft: hij gooit scharen op, die als sterren boven de hoofden van de zangers, de dansers en de acteurs blij- ven hangen als symbolen van het splijten van ruimte en tijd. Il Ragazzo geeft Helena raad, staat haar bij en observeert haar bizarre fantasieën; ze kamt lang- zaam haar lange, blonde haren en steekt behoedzaam lange rijen kaarsen aan die gedooft worden door het snelle ritme van de andere personages, die haar gedrag niet begrijpen. Ze verzint ook Fressia, die in de figuur van Els Deceukelier gestal- te krijgt op de scène. Fressia wordt beschermd door de geharnaste, dansende wachters van de fantasie. Als ze aan het einde van *Das Glas im Kopf wird von Glas* de haren van Helena knipt, is dat een verwijzing naar het einde van het drie- luik, wanneer Helena en met haar de wereld van de verbeelding tenonder gaan.

In de tweede opera, *Silent screams, difficult dreams* (1992), 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 zo gefascineerd zijn door haar en haar creatie Fressia. Drie vrouwen worden binnengeleid in haar wereld waar geen onderscheid meer is tussen individuen. Het lijkt een wereld tussen dag en nacht, vertaald in het gebicte en daardoor voortdurend beweeglijke blauw van het decor. De enige die aan Helena's controle ontsnapt, is Il Ragazzo, die achteraan op de



Je suis sang. Performer: Anny Czupper (foto: Maarten Vandenabeele)

scène met een uil op de schouders opduikt en met scharen goochelt. De toeschouwer krijgt, net zoals de personages, geen vat op het gebeuren, want ze houden zich bezig met vreemde rituelen, zoals het voorzichtig opnemen en weer neerleggen van iets wat onzichtbaar blijft. Helena triomfeert in die wereld, grijpend naar onzichtbare insecten, en wijst de waarschuwing van Il Ragazzo, die meedeelt dat het geheim van de dood in het leven zelf moet worden gezocht, radicaal af door de aandacht van de andere personages te vestigen op de uil die hij op zijn schouders draagt en hen daarover te laten fantaseren. Zo houdt ze zelfgenoegzaam vast aan haar eigen wijsheid. Wanneer de personages via hun verbeelding geconfronteerd worden met hun eigen verleden, belooft Helena 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, de ineenstorting van Helena's droomwereld aankondigen.

Jan Fabre werkte tot halverwege de jaren 1990 hoofdzakelijk met bic als basismateriaal voor zijn beeldend werk. Nadien werden kevers en recent ook menselijk en dierlijk bot zijn grondstof. Het is logisch voor een totaalkunstenaar als Fabre dat we die hoofdtonen van zijn beeldend werk ook in de kostuums en vooral in de decors van zijn podiumkunstenwerk terugvinden.

In zijn decors trekt hij de symmetrie door die we in de bewegingen van de acteurs en de dansers zien. *Das Glas im Kopf wird von Glas* (1990) speelde zich in een schemerwereld tussen droom en werkelijkheid af. Fabre noemt dit 'het uur blauw', het moment waarop de nacht overgaat in de dag. Tijd en ruimte lijken vloeibaar te worden. Het is ook de wereld van Helena Troubleyn. Je werd in deze opera, door de volledig blauw gebicte scène, als toeschouwer meegezogen in een onbegrensd universum, ook al omdat zelfs de kostuums van de dansers en de koorleden blauw gebicte waren.

Het vervagen van de grenzen van tijd en ruimte nam vooral een duidelijke gedaante aan in *De danssecties* (1987), het choreografische deel van *Das Glas im Kopf wird von Glas*. Je zou *De danssecties* kunnen beschrijven als dans op het scherp van de snede tussen stilstand en beweging. Heel symmetrisch voeren de danseressen balletbewegingen uit. Door hen dat tergend traag te laten doen, fixeert Fabre hen in de ruimte en laat hij hen de ruimte - en de tijd - 'splijten'. Ze bevinden zich op een ondefinieerbaar punt in het rijk van de stilte, maar het is een stilte die aan storm voorafgaat. Die woekering van energie verraadt zichzelf soms in een trilling van de spieren of een klein foutje in de symmetrie van de beweging, dat vooral tot uiting komt wanneer de danseressen hun gebicte pakken hebben uit-

getrokken en in lingerie dansen. Ze zijn gevangen dieren die binnen de beperkingen van hun lichamelijke blijven. Jan Fabre toont dat 'falen' aan door hen bijvoorbeeld te laten bewegen terwijl hun handen met de linten van hun pointes zijn vastgemaakt in *De danssecties* (1987) en nog duidelijker in *The sound of one hand clapping* (1990), door hen in harnessen te hullen. Hier gaan de wereld van de dansers en die van de insecten in elkaar over. Op het moment dat de dansers harnessen dragen, lijken ze op kevers die zich hullen in een pantser. En op andere momenten liggen ze op hun rug met armen en benen in het ijle te klauwen of krabben ze zich en slaan naar ondefinieerbaar ongedierte.

In *Da un'altra faccia del tempo* (1993) bouwt Fabre zijn voorwereldlijk spiegelpaleis nog verder uit. Het scènebeeld is hetzelfde als in *The sound of one hand clapping* (1990): wanden van zwarte parels waaruit de dansers opduiken en waarin ze verdwijnen. Daarbinnen heerst een wereld van synchrone bewegingen, die plots doorbroken wordt wanneer bijvoorbeeld Emio Greco zich aan de bewegingslijn van de dansers onttrekt als een paard dat een parade verstoort door zijn nukkigheid. In een wereld van ordening is het sadisme niet veraf. En het is de vernedering die een ommekeer in de geordende wereld aankondigt. Een danser laat een bord vallen en wanneer hij de scherven wil oprapen, worden ze door een vrouw telkens weer in het rond getrapt. En dan breekt de hel los, waarin elke ordening ontbreekt: mannen worden vrouwen, mannen bekruipten andere mannen, vrouwen slaan andere vrouwen. Intussen kijkt de kunstenaar toe, in een hoek van de scène stapt Marc Vanrunxt op twee stapels borden, als op kothurnen, zijgend rond. Marc van Overmeir en Els Deceukelier krijgen, ingestreken met pek en veren, de gestalte van een uil die de kunstenaar vergezelt.

Het einde van *Da un'altra faccia del tempo* (1993) bestaat uit een onvergetelijke scène. Hier wordt de essentie van Fabres podiumkunstenwerk getoond: na de beheersing en de chaos, aan de andere kant van de gangbare categorieën tijd en ruimte, ontvouwt zich een schitterende leegte. Aan het slot vallen met een oorverdovend geraas honderden witte borden op de scène te pletter. Wanneer de witte stofwolk is opgetrokken, verschijnen drie danseressen die trage, symmetrische bewegingen maken. Een subliem moment.

Door zo uitgebreid stil te staan bij de bewegingstaal in het werk van Jan Fabre, zou het wel eens vergeten kunnen raken dat hij veel theaterteksten op zijn actief heeft. Fabre toont zich ook hier een denker in beelden. De acteur wordt een soort spreekbuis van tekst die een woord vooraf tot de stilte lijkt. In dat opzicht bieden ook Fabres teksten een flits van inzicht, net zoals de slotscène van *Da un'altra faccia del tempo*, in de wereld na het opheffen van de spanning tussen orde en

chaos en na het splijten van ruimte en tijd. In 1989 ensceeneerde Jan Fabre in Frankfurt drie teksten die hij tussen 1975 en 1980 had geschreven. In de context van zijn oeuvre tot nu toe krijgen ze soms onterecht een eerder marginale betekenis toegedicht. Want *Het interview dat sterft ...* (1975), *Het paleis om vier uur 's morgens* (1978) en *De reïncarnatie van God* (1976) laten een geleidelijk aan verdwijnend universum zien, waarin de stilte het laatste woord krijgt. En *De reïncarnatie van God* reveleert iets wezenlijks over een facet van de symmetrie, de parallelie en de bipolariteit, elementen die Jan Fabre zo vaak hanteert. Dat heeft te maken met zijn jeugd. Hij had een oudere broer Emile, die jong gestorven is. Jan Fabre werd in zijn kindertijd steeds met die oudere broer verward, terwijl zijn broer hem op foto's als een aanwezige afwezige bleef aanstaren. Fabre werkte dit uit in een tweevoudig dubbelmotief (Jean en zijn broer Emile; de tweelingzussen Vera en Velsa) in de tekst *De reïncarnatie van God*. Op het gevaar af één en ander al te autobiografisch te duiden, vermoed ik dat hier de kiem ligt voor de spanning tussen aanwezigheid en afwezigheid, een motief dat zeker betekenis zaait in Fabres recentste podiumkunstenwerk.

De teksten *Zij was en zij is, zelfs* (1975), *Wie spreekt mijn gedachte* (1980) en *Vervalsing zoals ze is, onvervalst* (1992) vormen een tweede groep teksten die de paradox tussen aanwezigheid en afwezigheid oproepen. De figuren die Fabre in die monologen neerzet, hangen allemaal op één of andere manier aan hem vast. *Zij was en zij is, zelfs* (geënsceeneerd in 1991) verwijst naar Marcel Duchamps kunstwerk in glas *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (*Le grand verre*). In de voorstelling belichaamt Els Deceukelier de bruidsmachine die aangedreven wordt door niet aflatende begeerte: "nog eens, en nog eens." Eigen aan een machine is dat ze een verlengstuk is van degene die haar manipuleert. De draad die Fabre als auteur met zijn 'medium' Els Deceukelier verbindt, is natuurlijk de tekst. In de enscenering van *Wie spreekt mijn gedachte* (1992) was Jan Fabre letterlijk met acteur Marc van Overmeir verbonden. Bij het begin van de voorstelling stak Van Overmeir in een reuzegroot konijnenpak en kreeg hij van Jan Fabre die achter de toeschouwers zat, stroomstoten toegediend. Het personage in het pak spreekt zijn gedachten uit, maar beluistert de buitenwereld en vooral zichzelf. "Weg zijn en nooit meer terug." Ook dit personage is een *Keizer van het verlies* (1994), zoals het in de latere, gelijknamige tekst en in een andere gedaante - die van een clown die met zijn hart jongleert - opduikt. Beiden zijn gewonde figuren die vechten voor hun meest geheime, verstilde plek: die van de verbeelding.

Vervalsing, zoals ze is, onvervalst (1992) bouwt dan weer verder op *Zij was en zij is, zelfs* (1975). In *Vervalsing, zoals ze is, onvervalst* vecht een actrice met

haar spiegelbeeld, de buitenkant van een actrice die doet alsof, een rol speelt en daardoor, zoals de bruidsmachine, het verwachtingspatroon bevredigt. Het model gaat in deze monoloog op zoek naar wat er achter die façade zit: ook hier weer de geheime plek van de verbeelding, de enige plaats waar ze onvervalst zichzelf kan zijn.

Orde en chaos, aanwezigheid en afwezigheid worden prachtig tegen elkaar uitgespeeld in Jan Fabres trilogie van het lichaam: *Sweet temptations* (1991), *Universal copyrights 1 & 9* (1995) en *Glowing Icons* (1997). Het lichaam wordt hier in zijn verschillende rollen uitgespeeld: tot louter fysieke verschijning herleid, dan weer vergeestelijkt, waarna bij een soort on-erotisch simulacrum, louter een beeld van het lichaam - en dus bij de afwezigheid van zijn tastbare, reële verschijning - wordt uitgekomen. In *Sweet temptations* contrasteert Fabre de extatische bewegingen van de acteurs en de dansers met twee acteurs in een rolstoel - opnieuw dat tweelingmotief. Het gaat om Gerald en Elias, die het vergeestelijkte lichaam vertegenwoordigen, naar het bestaande model van de gehandicapte fysicus Stephen Hawking. In *Universal copyrights 1 & 9* gaat Fabre nog een stap verder: in de chaos van *Sweet temptations* verloren de acteurs en de dansers hun individualiteit. Hier zijn ze alleen nog spoken, verschijningen zonder lichamelijke en geestelijke concrete gedaante, zodat ze ons schrik aanjagen. Het is de bedreigend-groteske kant van afwezig zijn.

Ook de figuren in *Glowing Icons* zijn afwezige figuren, hoe bekend en vertrouwd ze ook zijn. Precies daardoor zijn ze zo 'leeg': het zijn personages uit de film-, tv- en sprookjeswereld. Het zijn figuren rond wie een mythe gecreëerd is. De acteurs vereenzelvigen zich daarmee. Ze belichamen zo een wereld van de grootst mogelijke schijn. En zo worden de figuren die Fabre neerzet toch weer intrigerend: ze duiken op uit de meest onvatbare, compleet artificiële wereld die denkbaar is, terwijl je als toeschouwer, omdat figuren als Sneeuwwitje of Jacky Kennedy deel uitmaken van ons collectief geheugen, denkt dat je er greep op hebt.

Jan Fabre werkte in 1997 het thema aanwezigheid versus afwezigheid in de context van het lichaam ook uit in vier danssolo's voor artiesten met wie hij een nauwe verwantschap voelde en die een tijd bij hem actief geweest waren, of met wie hij op dat moment nog samenwerkte: Renée Copraij in *The very seat of honour*, Wim Vandekeybus in *Lichaampje, lichaampje aan de wand*, Marc Vanrunxt in *The Pickwick Man* en Annamirl Van der Pluym in *Ik ben jaloers op elke zee*. Fabre vatte die solo's onder de noemer *De vier temperamenten*, een verwijzing naar een vroegere theorie over de gemoedsgesteldheid: die zou omslaan

op het moment dat er een onevenwicht van de lichaamssappen is. En er zou ook een verband bestaan tussen de temperamenten en de seizoenen. Uiteindelijk werden deze gedachtecronkels meer een achtergrond bij het werkproces, waarbij de aandacht vooral uitging naar het verschillende bewegingsidoom van de vier dansers. Vooral de solo's van Renée Copraij en Wim Vandekeybus waren beklijvend, omdat Fabre hier letterlijk de lichamen te kijk stelde en dat fenomeen tot onderwerp van de solo's van deze dansers maakte. Het gaat om kijken en bekeken worden, de essentie van de podiumkunsten. In *The very seat of honour* zit een verwijzing naar het oud-Victoriaanse spanking-ritueel. De sublieme danseres Renée Copraij - nog altijd Fabres rechterhand bij zijn choreografieën - toont een lichaam dat erom vraagt om gestraft te worden, maar in werkelijkheid gebeurt dat niet. De hele voorstelling is een metafoor voor de gedachte dat de danseres zich met elke vezel van haar lichaam aanbiedt, maar dat de toeschouwer weigert om daarop in te gaan. Hij blijft, onterecht, een te afstandelijke kijker naar wat er gebeurt op de scène.

Centraal in de solo die Wim Vandekeybus danst, staat ook de gedachte dat we ons maar bewust worden van ons lichaam door de blik die anderen erop werpen. Anders blijven we aanwezig afwezig. Toch kunnen we als toeschouwer nooit volledig tot de ander op de scène doordringen: bij de realiteit van cellen, spieren en weefsels kunnen we niet. Nochtans zijn die vervreemdende, soms zelfs angst-aanjagende, verborgen kanten van het lichaam het interessantst. In de encenering van *Lichaampje, lichaampje aan de wand* wordt Vandekeybus door een vrouw beschilderd, tot er op het eind alleen een laag zwart overblijft. Op dat moment lijken we de danser in negatief te zien. Wat zich onderhuids afspeelt, is op een fotografische manier in de voorstelling naar buiten gekomen. Zelden zie je in een voorstelling een danser of een acteur zich zo binnenstebuiten keren. Ongemeen spannend.

Na de *Trilogie van het lichaam* en *De vier temperamenten* heeft Jan Fabre intussen opnieuw een drieluik afgewerkt, waarin hij zijn thema's haarscherp articuleert. Nochtans moeten dit voorstellingen zijn die pas achteraf bekeken een onderlinge alliantie aangingen, want *The fin comes a little bit earlier this siècle (BUT BUSINESS AS USUAL)* (1998) en *As long as the world needs a warrior's soul* (2000) zijn voelbaar uit improvisaties tot stand gekomen. Bij *Je suis sang* (2001), dat Fabre speciaal voor de Cour d'Honneur in Avignon creëerde - en dat althans voor mijn part, zijn meesterwerk in de podiumkunsten tot nu toe is - ligt dit anders. Daar voel je dat Fabre een duidelijk afgelijnd verhaal wou vertellen. Dat doet niets af aan de voorstellingen die hij wel bijna volledig op improvisatie baseert. Zoals ik eerder al aangaf, is hij een duivelskunstenaar die altijd vrijheid laat aan zijn acteurs en dansers en ze toch in de richting doet bewegen die hij wil.

In *The fin comes a little bit earlier this siècle (BUT BUSINESS AS USUAL)* wordt de betekenis van het keurslijf uit *Glowing Icons* omgekeerd. In *Glowing Icons* waren de figuren duidelijk herkenbaar, maar leeg door hun tot mythe opgeklopte gestalte, terwijl de acteurs in *The fin comes a little bit earlier this siècle (BUT BUSINESS AS USUAL)* gekleed gaan in legerkostuums. In plaats van uitvlakking, krijg je zo profilering van de personages, precies door de uniformiteit. Fabre vroeg zich met deze voorstelling af wat de mens bereikt heeft na één millennium: de evolutie blijft bezig en wordt gekenmerkt door een grote territoriumdrift. We blijven maar oorlog voeren. Fabre verwees hier naar Darwin, meer bepaald naar de studie van de aap, door elementen van het gedrag van onze dichtste familieleden in de dierenwereld voor de dans in *The fin comes a little bit earlier this siècle (BUT BUSINESS AS USUAL)* te gebruiken. Lichaam en geest - en hier sluit dit werkstuk aan bij de trilogie van het lichaam - komen beide aan bod: het instinctmatige en de overlevingsdrang die aan de dierenwereld doen denken, maar ook personages die uniformen wegen, meten en inventariseren. Het zou een verwijzing kunnen zijn naar Fabres beeld *De man die de wolken meet*, dat onder andere op het dak van het SMAK (Stedelijk Museum voor Actuele Kunst) in Gent en van kunstencentrum deSingel in Antwerpen prijkt. De wolken meten is zeker het onmogelijke willen, maar sowieso kan een mens nooit alles catalogeren. En toch is het nodig: het toont dat men alert is en vanuit een verscherpt bewustzijn de vergankelijkheid op afstand kan houden. Het is de houding van de krijger waar Jan Fabre van houdt. Hij houdt daarbij de woorden van de Amerikaanse generaal Patton voor ogen: "I think we come back again and again, until we learn whatever it is we're meant to learn ... I am an ancient man. I'll be back ... as long as the world needs a warrior's soul." En Jan Fabre voegt eraan toe: "Generaal Patton droomt van lijf-aan-lijfgevechten, niet van onzichtbare wonderwapens. Veel mensen in onze maatschappij hebben kennis, maar hebben niet de waardigheid om ermee om te gaan."

As long as the world needs a warrior's soul, een uitspraak van Patton, werd uiteindelijk de titel van de voorstelling die niet zozeer de heldhaftige krijger, maar wel de individueel strijdende mens centraal plaatst. Op een lichamelijke manier laat de mens zien dat hij niet akkoord gaat met de gangbare orde in de werkelijkheid. *As long as the world needs a warrior's soul* was een zinderende voorstelling die de toeschouwer in figuurlijke zin een mokerslag bezorgde. In de encenering worden voortdurend poppen gebruikt. Ze krijgen een allegorische functie: de personages projecteren hun verlangens, hun wensen en hun woede op de poppen. Ze lijken zich op die manier te willen ontdoen van hun lichamelijkeheid. Maar je kan er net het tegenovergestelde in zien: het verzet tegen de willoosheid en de manipuleerbaarheid die eigen zijn aan de pop.

De voorstelling drijft op een ritme van rock en punk. De songs die te horen zijn en live uitgevoerd worden, behoren niet allemaal tot dat genre, maar het bindmiddel tussen bijvoorbeeld *Le chien* van Leo Ferré, *Sabotage* van John Cale en *Killing in the name of* van Rage against the machine, is wel dat ze verzet prediken. En de tekst "Ik, Urike, schreeuw het uit" van Dario Fo toont een prangend contrast tussen de aseptische beklemming van een gevangenis en de anarchie op de scène.

De lichamen van de acteurs en de dansers raken in de voorstelling wel degelijk 'besmet': ze besmeuren zichzelf met choco, eieren, ketchup en meel. Allemaal substituten van lichaamsstoffen die van de acteurs en de dansers ware krijgers maken. Hun lichamen prediken de opstand tegen de recuperatie door politieke correctheid, wetenschap en technologie.

Met *Je suis sang* (2001) dringt Jan Fabre nog verder in het wezen van de lichamelijke door. Ook hier zien we lichamen in opstand, dan nog in een historisch kader waar zoveel lichamen eraan moesten geloven. Flagellanten werden in de veertiende eeuw in Avignon door de paus veroordeeld en er terechtgesteld omdat ze geloofden dat ze door hun zelfpijniging tot een mystieke eenheid met Christus zouden kunnen komen. Ook *Je suis sang* lijkt een poging om zich van de lichamelijke beperkingen te bevrijden. Hier krijgen we lichamen te zien die eindigen als lichamen die het aan iets ontbreekt, namelijk aan lichaam. Ze zijn volledig vloeibaar geworden, in de vorm van bloed. *Je suis sang* zou je ook kunnen lezen, wanneer je de titel van de voorstelling hardop zegt, als "Je suis sans" (ik ben zonder): zonder lichamelijke beperkingen, volledig uitgevloeid in bloed. Hier worden tijd en ruimte in ultieme mate opgeheven in een universum waar alleen de droom en de verbeelding thuis zijn.

De tekst van *Je suis sang* heeft een litanie-achtig karakter, vol bezwerende hernemingen. Hij is gedeeltelijk in het Latijn gesteld en Fabre verwerkte er fragmenten in uit de denkwereld van de twaalfde-eeuwse mystica Hildegard von Bingen. De tekst begint met de stelling dat we aan het begin van de eenentwintigste eeuw nog altijd in een middeleeuws lichaam leven: droog en bleek van buiten, vochtig en kleurrijk van binnen. Daardoor hebben we twee zekerheden: we zullen sterven en we gehoorzamen wel aan de wetten die onze driften onder controle houden, maar we zullen die wetten ook onvermijdelijk overtreden. Schuldbeladen, religieus denken contrasteert hier met ongebonden, intuïtieve natuurwijsheid.

Alle schuld wordt opgeheven in de paradijselijke staat die Jan Fabre - hij noemt *Je suis sang* dan ook een sprookje - ons voorspiegelt: vloeibaar worden, als bloed, onkwetsbaar worden, vredig ook omdat individuele bloedstromen tot één grote plas samenvloeien. Maar voor we zover zijn, wacht ons nog het gruwelijkste: in de voorstelling bulkt het van beklemmende beelden (menstruatie, castratie, duivelsuitdrijvingen, orgieën) met Els Deceukelier als een priesteres die een zwarte mis opdraagt. En is het niet allemaal een farce? Anny Czupper en Dirk Roofthoof vertolken, met een omgekeerde trechter op het hoofd, de rol van chirurgijnen, die ons, toeschouwers, trachten mee te lokken in de wereld die Jan Fabre ons voorhoudt. Als er geen pijn en geen clowneske streken zouden zijn, zou Jan Fabre geen werk op het vlak van de podiumkunsten meer maken. Maar DAT einde is nog lang niet nabij.

NOOT:

Een ingekorte versie van dit opstel verscheen eerder in het album: *De wereld van Jan Fabre*, Gent: Ludion, De Standaard & S.M.A.K., 2002.