

**JAN FABRE**

*De keizer van het verlies*

**DESINGEL VR 3, ZA 4, ZO 5 OKTOBER 97**

*theater*

**JAN FABRE**

*De keizer van het verlies*

**DESINGEL VR 3, ZA 4, ZO 5 OKTOBER 97**

*theater*

*begin voorstelling* 20.00 uur  
*einde voorstelling* 21.50 uur

*teksten programma* Jürgen Pieters, Geert Van der Speeten,  
Sigrid Bousset  
*redactie* deSingel  
*druk programmaboekje* Tegendruk

## **JAN FABRE/TROUBLEYN**

*De keizer van het verlies*

*Tekst, regie en scenografie* Jan Fabre  
*Assistentie en dramaturgie* Miet Martens  
*Spel* Dirk Roofthoof  
*Make-up en pop* Gerda Van Hoof  
*Rekwisieten* Leen Vandierendonck  
*Techniek* Geert Van der Auwera

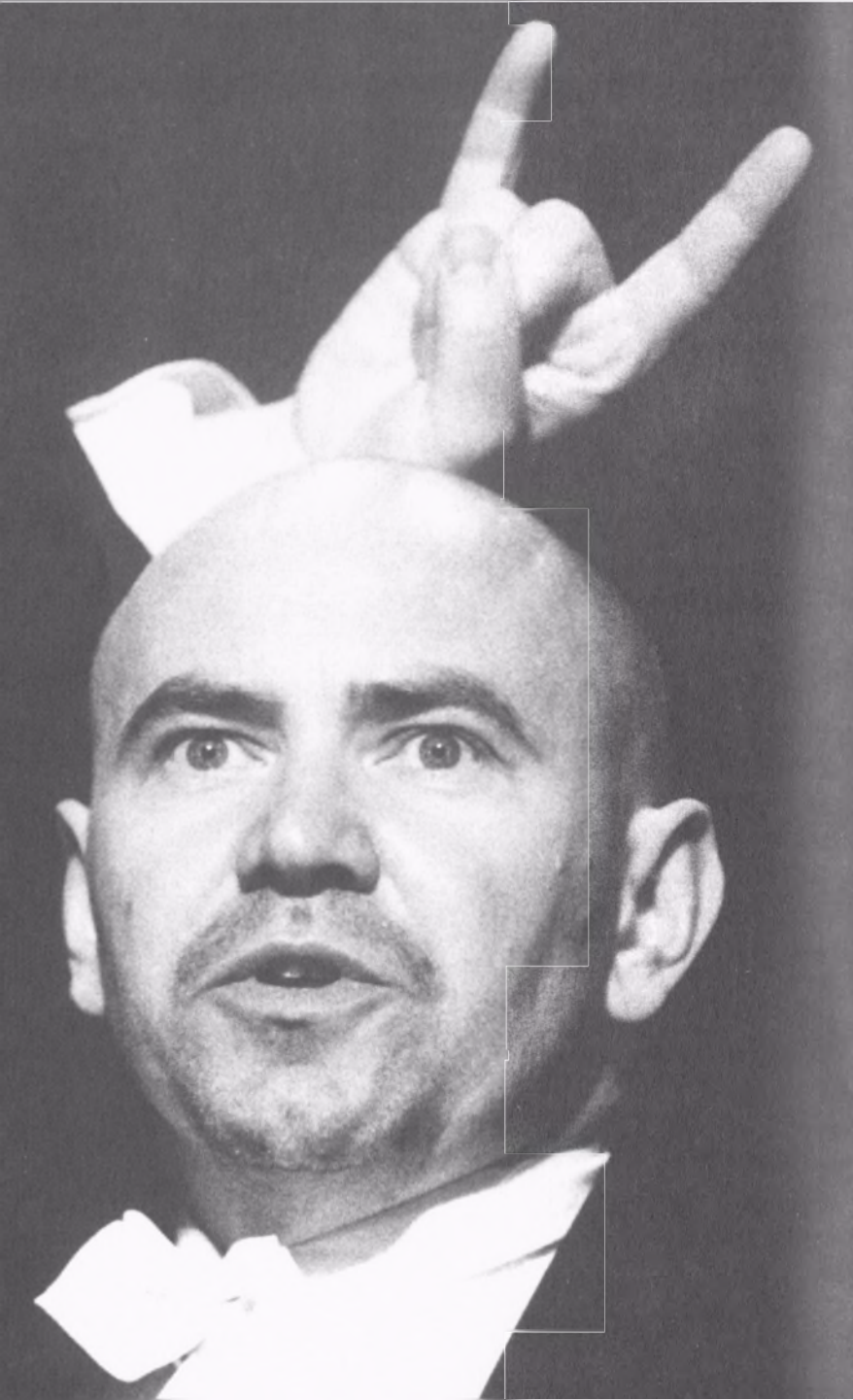
*Met dank aan* Paul Kenens (*goochelaar/jongleur*)  
Dirk Bohnen (*zangtraining*)  
Lies Van Assche  
Ronnie Broos (*Falconidae*)  
Peter Vandeperre

*Techniek, productie en decoratelier* Koninklijke Vlaamse Schouwburg  
*Productie* vzw Troubleyn en Koninklijke Vlaamse Schouwburg Brussel  
*Coproductie* deSingel

*Troubleyn vzw*  
*Artistieke leiding* Jan Fabre  
*Algemene leiding* Barbara De Coninck  
*Zakelijke leiding* Maai Meukens  
*Productieleiding* Annabel François  
*Externe communicatie* Katrien Bruyneel  
*Assistentie artistieke leiding en dramaturgie* Miet Martens  
*Artistieke coördinatie* Tijs Visser  
*Technisch directeur* André Schneider  
*Technische leiding theatermonologen* Geert Van der Auwera

*Jan Fabre/Troubleyn is Cultureel Ambassadeur van Vlaanderen.*  
*Met de steun van de Vlaamse Gemeenschap en de Nationale Loterij.*

Ze willen geen revolutie  
Ze willen spektakel dat zich vermomt  
als een revolutie, de revolutie van de lach  
van de tovenaar die ik was  
Had ik mezelf zo belogen?  
Wat kon ik nog doen?  
Ik had alles al gedaan  
Gelukkig maar; het liegen  
wil ik nooit vergeten  
ben ik nooit vergeten  
nooit verleerd  
Zoals de weigering  
Op tijd en stond  
een leugentje om bestwil  
is nooit verkeerd  
Ik moet me van alles wijsmaken  
om het toch te doen  
Alhoewel ik het graag doe  
Nietsdoen, dat doe ik het liefst  
De vlucht in het niets  
zelfs als het mislukt  
Ik ben de keizer van het verlies  
en ben Lancelot die princessen  
in de nacht verkracht  
In mijn verbeelding  
moet ik iets doen  
Dus oefen ik in het nietsdoen  
Ik wil de onoplosbare droom dromen  
De wijze clown woont tussen de dingen  
die nooit verloren kunnen gaan  
en alles wordt behouden  
Kijk ik oefen  
Oefening baart kunst



## HET AFSCHEID NEMEN VAN IEMAND DIE NIET WEGGAAT

Naar verluidt valt de mensheid in twee categorieën in te delen. Aan de ene kant heb je diegenen die zielsveel van Jan Fabre houden (van het werk, niet van de persoon, al zou het wel eens kunnen dat het ene bijzonder moeilijk kan worden losgekoppeld van het andere); aan de andere kant heb je diegenen die dat werk even zielsveel verafschuwen. Nogal wat critici die over Fabre hebben geschreven lijken tot die conclusie te komen. Fabres werk wekt bij de ene extreme afkeer op of wat al even erg is: extreme onverschilligheid; de andere ontlokt het een vorm van onvoorwaardelijke bekentenislyriek die moet wijzen op zoiets als zielsverbondenheid met de maker van het kunstwerk. Toch lijkt dat me nu net om verschillende redenen bijzonder on-Fabre. Ik zeg dit niet alleen omdat ikzelf die paar keer dat ik een voorstelling van Fabre zag, noch die extreme afkeer heb gevoeld, noch het gevoel kreeg dat wat Fabre in interviews de 'sporen van zijn hart' noemt, bijzonder verwant zijn met die van mij. Ik zeg dit vooral omdat dit me nu net de kern lijkt uit te maken van het open, dynamische mensbeeld dat in Fabres werk vervat zit: de idee namelijk dat we allemaal twee intern tegenstrijdige kanten in onszelf hebben, minstens twee; dat we allemaal op een bepaalde manier een gespleten identiteit hebben, meer nog, dat dat juist het wezen van de identiteit op zich uitmaakt; dat het 'zijn' geen 'zijn' is, maar een lang proces van 'worden' waarvan je zelfs niet zeker kan zijn dat het ophoudt in het graf. Het is een manier van 'zijn' die veronderstelt dat we tegelijk zelfverzekerd kunnen zijn en toch aan onszelf kunnen twijfelen; dat we kunnen geloven

foto Leo Van Velzen

*Ik ben clown, officieel beroep: komiek, aan geen enkele kerk belastingplichtig, zevenentwintig jaar oud, en een van mijn nummers heet: aankomst en vertrek, een (bijna te lange) pantomime, waarbij de toeschouwer tot op het laatst aankomst en vertrek met*

in de onmetelijke rijkdom van de menselijke geest én er tegelijk de relativiteit en de beperkingen van kunnen inzien; dat we bij uitbreiding dus ook tegelijk Fabre-hater en Fabre-minnaar kunnen zijn; dat we dat zelfs moeten zijn, of we dat nu leuk vinden of niet.

Fabres werk, zo schreef Rudi Laermans ooit, is een *ars combinatoria*, een kunst van het combineren, van het jongleren met zoveel tegenstellingen dat het de kijker/lezer gaat duizelen voor de ogen: natuur/cultuur, het zelf/de ander, hoge kunst/lage kunst, stilstand/beweging, liefde/haat, hart/verstand, en ga zo maar verder. Misschien lijken dit gewone, eenvoudige tegenstellingen die op een bijna mechanische manier aan elkaar gekoppeld worden of in elkaar opgaan. Dat is niet zo. Deze tegenstellingen hebben twee polen - ze positief en negatief noemen is eigenlijk al teveel toegeven aan de gangbare voorstelling - die elkaar nodig hebben om zichzelf te kunnen zijn. Ik pik er een voorbeeld uit dat ook in *De keizer van het verlies* centraal staat: het zelf versus de ander. Wanneer Fabre in allerlei interviews zegt dat al zijn werk moet worden gezien als 'een ode aan het individu en de individualiteit', dan moeten we daar geen seconde aan twijfelen, althans, zolang we maar inzien dat hij zich daarmee ook afzet tegen de manier waarop men ons al die tijd verplicht heeft het individu op te vatten. Het rationele individu, het geestelijke subject, het zelf, zo hebben vier eeuwen verlichtingsdenken ons voorgeschoteld, is de eenduidige sleutel tot het begrijpen van het universum. Het subject als de looper-sleutel die op elk slot past: wie

*elkaar verwacht; omdat ik dit nummer meestal in de trein nog een keer doorloop (het bestaat uit meer dan zeshonderd afgangen en de choreografie moet ik natuurlijk goed in mijn hoofd hebben), ligt het voor de hand dat ik af en toe slachtoffer word van mijn*

het zelf kent, kent alles (het *gnothi sauton* van de Grieken), waarbij dat zelf steeds werd bekeken als een afgeronde entiteit die zich perfect en welafgeijnd onderscheidde van wat niet-zelf was: de ander, het andere.

In deze tijden echter gaan er steeds meer stemmen op - stemmen van filosofen, kunstenaars, schrijvers, en Fabre is een van hen - die zeggen dat dat romantische mensbeeld, dat ideaal van het afgeronde, harmonische individu eigenlijk een grote illusie is. Het zelf afgrenzen van alles wat niet-zelf is, een lijn trekken die het zelf van de ander op een rigide manier onderscheidt, leidt ten hoogste tot allerlei vormen van fundamentalistisch denken dat ervan uitgaat dat *wij* weten waarover we het hebben en *zij* niet. Dat is een foute veronderstelling, zegt ook Fabre. Hoezeer hij de ander en de *ander-in-zichzelf* ook tracht te negeren en/of te verknechten, de mens heeft die ander nodig om zichzelf te kunnen zijn. De andere kant is constitutief, een onmisbare voorwaarde voor zoiets als identiteit. De Franse cultuurfilosoof en antropoloog René Girard gelooft dat de mens gedreven wordt door wat hij de 'mimetische begeerte' noemt: de mens wil zijn zoals de ander, hij wil hebben wat de ander, de mimetische dubbel, heeft. Wat Fabre zegt is dat die mimetische dubbeltanger in jezelf zit en dat je die ook moet gaan opzoeken om tot jezelf te kunnen komen. Zonder ander is er geen ik, maar evenzeer kan er zonder ik geen sprake zijn van een ander. Het is langs de lijnen van die eeuwig onoplosbare dialectiek dat het leven, en per definitie dus ook het theater, zich afspeelt.

*eigen fantasie: een hotel binnenren, naar de lijst met vertrektijden zoek, een trap op- of afren om mijn trein niet te missen, terwijl ik in werkelijkheid alleen maar naar mijn kamer hoef te gaan om me op de voorstelling voor te bereiden. Gelukkig kennen ze mij in de*

Het is dan ook logisch dat uit Fabres werk - het beeldende zowel als het theatrale, en opnieuw is het significant dat die moeilijk te scheiden zijn - zo'n sterke fascinatie spreekt voor het thema of het motief van de tweelingen. Voorbeelden uit het theaterwerk: de bejaarde tweelingbroers uit *Sweet Temptations*, Helena Troubleyn en haar alter ego Fressia uit de operatrilogie *The Minds of Helena Troubleyn*, Jean en Emile en Velsa en Vera uit *De reïncarnatie van God*, het model uit *Vervalsing zoals ze is, onvervalst*. De lijst kan naar believen worden aangevuld.

Wie al eerder een monoloog van Fabre heeft gelezen of gezien, weet dat de aanwezigheid van slechts één personage op de planken niet noodzakelijk tegen dat tweelingen-idee hoeft in te gaan. 'Je est un autre' is een motto dat boven elk van Fabres werken zou kunnen staan.

Ook *De keizer van het verlies* hoort ontegensprekelijk in dit rijtje thuis. Dat wordt al duidelijk in de openingszinnen van de tekst: 'Het heeft al een miljard maal geklopt\125 miljoen liter gepompt\en soms voelt het of het al twee miljard maal geklopt heeft\en 250 miljoen liter gepompt'. Het is een op het eerste gezicht vrij neutrale, zelfs banale, openingszin. Niks aan de hand, denk je dan, ware het niet dat deze zin je door zijn banaliteit juist aan het denken zet. Er is een spreker aan het woord, zoveel is duidelijk, één personage, en dat zal gezien de formele eisen van het genre de hele tekst door ongetwijfeld zo blijven. Maar *is* dat alles wel duidelijk? En wat is dat, een spreker, een personage? Wie zegt bijvoorbeeld dat het de hele tijd dezelfde stem zal zijn die spreekt? Wie zegt dat

*meeste hotels; in een tijdsbestek van vijf jaar ontstaat er een ritme met minder variatiemogelijkheden dan men gemeenlijk zou aannemen - en bovendien zorgt mijn impressario, die mijn eigenaardigheden kent, voor een zekere vlotheid. Wat hij 'de sensibeleit*

er in die stem maar één personage kan huizen, *mag* huizen? En, geeft die ene zin niet al voldoende aan dat we maar beter afstand kunnen doen van de geruststellende illusie die routineuze woorden als 'personage', 'mens', 'stem', 'spreker' ons voorhouden? Immers, als een hart voor twee kan kloppen, kan een stem dan ook niet voor twee spreken?

De situatie waarin deze openingszin wordt gesproken, verhoogt onze twijfel nog: het onderwerp waarover de spreker het hier heeft is zijn eigen hart dat hij in zijn handen houdt; het hart zit nu in een plastic zakje - het was blijkbaar te groot geworden voor het lichaam waarin het zich oorspronkelijk bevond - en gedurende de hele tekst vraagt de spreker zich af waar hij het zal dragen: voor zijn buik, op zijn hoofd, aan zijn hiel, tussen zijn benen, of zal hij het misschien opeten? Hoe moeten we dit alles begrijpen? Kan deze man uit zichzelf treden en zichzelf - zijn hart zijn diepste binnenste - vanop een afstand bekijken? Of kan hij zijn hart (als metafoor voor zijn eerlijkheid? zijn passie? zijn echte leven?) zomaar opzij leggen, als ging het om een toneel-rekwisiet, zoals je een valse snor afdoet, een pruik, of een clownsneus?

Dat laatste ben je vooral geneigd te gaan denken zodra je ontdekt dat de spreker een acteur is op zijn retour, een goochelaar-annex-clown die nadenkt over zijn métier en zich het hoofd breekt over de vraag wat de waarde kan zijn van zijn kunst, de (therapeutische) waarde voor hemzelf, maar ook de waarde in een groter, maatschappelijk verband (zie de titel van het stuk: de kunst van het 'ver-

*van de kunstenaarsziel' noemt wordt ten volle gerespecteerd, en een 'aura van welbehagen' omgeeft me zodra ik op mijn kamer ben: bloemen in een mooie vaas, en nauwelijks heb ik mijn jas uitgegooid, mijn schoenen (ik haat schoenen) in een hoek getrapt,*

lies' als tegengif in een maatschappij die steeds meer gericht is op het maken van 'winst'). Toch lijkt het me wat te gemakkelijk om het stuk te reduceren tot een traktaat over de kunstenaar. De spreker is een metafoor voor iedereen die zin en betekenis wil geven aan de werkelijkheid en aan het leven, een 'elkerlyc' van de *nineties* die zijn weg zoekt in de bijzonder complexe tijden van deze laat-kapitalistische samenleving en zich daarbij noodzakelijk het hoofd stoot, redenerend zoals hij doet tegen de wetten van elke economische logica in. Kortom, wanneer de keizer uit dit stuk zichzelf zoekt, dan zoekt hij zichzelf als acteur en als mens, en daarbij komt hij tot de onvermijdelijke conclusie dat die twee op een bijzonder complexe manier met elkaar te maken hebben, elkaar problematiseren, en dus niet zo tegengesteld zijn als men wel eens denkt. De mens is op zoek naar zichzelf als acteur, de acteur is op zoek naar zichzelf als mens, en dit in een bijzonder moeilijke zoektocht die onvermijdelijk uitdraait op de conclusie dat het zelf een illusie is en dat we dus allemaal een beetje acteur zijn. Een noodzakelijke illusie, dat wel, maar niettemin een illusie; een leugen om bestwil zou je kunnen zeggen, een leugen waarvan we ons maar beter kunnen wijsmaken dat ze geen leugen is. Of om het op zijn Fabres te zeggen: een vervalsing zoals we willen dat ze zou zijn: onvervalst.

Nu ik Fabres tekst op deze manier samenvat doet hij me bijzonder sterk denken aan *De Storm* van Shakespeare, het stuk waarover het hier vorige keer ging. De verhouding tussen Prospero en zijn slaaf Caliban is weliswaar in

*of een mooi kamermeisje brengt me koffie met cognac en laat een bad voor me vollopen dat met groene ingrediënten welriekend en geruststellend wordt gemaakt. In bad lees ik kranten, enkel boulevardbladen, soms wel zes, ten minste drie, en zing met halfluide*

de eerste plaats gebaseerd op macht - Prospero exploiteert Caliban - maar toch zou Prospero nooit kunnen zijn wie hij is zonder Caliban. Wanneer Prospero het op het einde van het stuk heeft over Caliban en daarbij de bekende woorden spreekt "this thing of darkness I acknowledge mine", dan verwoordt hij op een bijzonder kernachtige manier het inzicht waartoe ook de keizer-clown zich op het einde van Fabres stuk gedwongen weet: niet alleen weet hij nu dat Caliban als de ander in hemzelf zit, hij beseft bovendien dat hij die ander nodig heeft om zichzelf te kunnen zijn, ook al zal hij dat andere, duistere deel van het zelf nooit volledig kunnen doorgronden.

Ik trek de parallel met *The Tempest* nog even door. Ik heb namelijk het gevoel dat Shakespeares stuk nog op een andere manier als een schaduw over Fabres monoloog hangt. In de oorspronkelijke, door De Bezige Bij gepubliceerde versie van *De keizer van het verlies*, komt een vrij lang citaat uit *The Tempest* voor, de belangrijke passage waarin Prospero aankondigt dat hij zijn kunst zal afzweren, zijn toverstaf zal breken en zijn boeken in zee zal gooien. In de versie zoals die (op een weergaloze manier) door Dirk Roofthoofd wordt gespeeld, is dat citaat weliswaar weggevallen, maar dat verandert niks wezenlijks aan de parallel die ik hier wil trekken.

*The Tempest* wordt doorgaans gelezen als Shakespeares testament, als het afscheid van de geniale kunstenaar aan het theater, zijn theater, waarbij men ervan uitgaat dat Prospero en Shakespeare een en dezelfde persoon zijn. Voor een deel zal dat ook wel zo zijn, net zoals de

*stem uitsluitend liturgische dingen, koorzangen, hymnen, sequenties die ik me nog van school herinner. Mijn ouders, strenggelovige protestanten, huldigden de mode van na de oorlog om confessioneel verzoeningsgezind te zijn en stuurden me naar een katho-*



keizer uit Fabres stuk ten dele met zijn schepper samenvalt. En net als *The Tempest* bevat ook Fabres monoloog nogal wat verwijzingen naar vroeger werk. Soms worden daar scènes uit beschreven, soms wordt zelfs de titel genoemd, en voortdurend wordt ook de kunstenaar Fabre opgevoerd, 'die dubbele idoot met zijn clowneske streken', 'de bescheiden bediende van de schoonheid', 'Lancelot die prinsessen in de nacht verkracht.' Is dit dus ook Fabres afscheid?

Ja en nee. Misschien is *De keizer van het verlies* Fabres afscheid van het theater dat hij al die jaren gemaakt heeft, misschien ook niet. Het zou me in ieder geval niks verbazen als *De keizer* achteraf een scharnier-tekst in Fabres oeuvre zou blijken, een tekst die op verschillende manieren terug- en vooruitwijst in dat nu al onoverzienbare werk, een tekst die *tegelijk* de bezinning vormt van de kunstenaar die op een breukmoment is gekomen in zijn carrière *en* het acute en kritische bilan opmaakt van de tot dan toe bewandelde weg. Wanneer je in deze voorstelling de spreker de problematiek van de door hem zeer bejubelde clown Popov hoort samenvatten als 'door zeer velen bewonderd maar door slechts weinigen begrepen', dan klinkt daar onvermijdelijk Fabre zelf in door. In welke zin is Fabre dan verkeerd begrepen? Over een gebrek aan aandacht heeft hij de voorbije jaren zeker niet te klagen gehad - over geen enkel hedendaags theatermaker is meer gepubliceerd dan over Fabre, bij ons zowel als in het buitenland. Heeft Fabre dan het gevoel dat al dat succes op de een of andere manier tegen hem werkt?

*lieke school. Ik ben zelf niet godsdienstig, behoor zelfs tot geen enkele kerk, en bedien me van de liturgische teksten en melodieën om therapeutische redenen: ze helpen me het best over de twee kwalen heen waarmee ik door de natuur belast ben: melancholie*

Dat hij wordt doodgeknuffeld, door publiek, pers, en misschien ook wel door zichzelf, of tenminste, door dat deel van zichzelf dat *wel* van al die aandacht geniet (en die aandacht mee in de hand werkt)? Heeft hij het gevoel dat die aandacht veel te makkelijk is, want niet echt kritisch, of dat op die manier de aandacht wordt afgeleid van een belangrijker problematiek? Van het werk zelf en van de manier waarop dat gestalte krijgt?

Ik heb sinds het begin van deze kroniek al meer vragen gesteld dan ik antwoorden heb gegeven. In de boude veronderstelling echter dat het bovenstaande niet geheel naast de kwestie is, zou het wel eens kunnen dat Fabres hele problematiek vervat zit in de twee korte zinnen die als elkaars echo doorheen *De keizer van het verlies* knetteren: "ik wil opnieuw beginnen" en "oefening baart kunst". Het zijn alweer twee onopvallende zinnetjes, heel prozaïsch en banaal eigenlijk, een beetje zoals de bij momenten bijzonder onwennige schrijfstijl van Fabre zelf, maar de draagwijdte ervan lijkt me niettemin groot. Ze lijken me de kern van deze tekst uit te maken. Beide zinnen verhouden zich op een bijzonder paradoxale manier tot elkaar. "Ik wil opnieuw beginnen" (de keizer-clown herhaalt het om de haverklap) impliceert een schone lei, alles anders aanpakken, een nieuwe weg inslaan, de weg die Fabre naar eigen zeggen al die tijd al heeft gevolgd: de moeilijke weg, de weg van het experiment, de weg van waarom makkelijk als het ook moeilijk kan, waarom in de pas van de traditie lopen als je ook geniaal kan zijn. "Oefening baart kunst" daarentegen impliceert net het

*en hoofdpijn. Sinds Marie overgelopen is naar de katholieken (hoewel Marie zelf katholiek is lijkt me deze uitdrukking gerechtvaardigd) wordt het steeds erger met deze twee kwalen, en zelfs het Tantum Ergo en de Litanie van Loreto, tot nu toe mijn favorieten in*

tegenovergestelde: blijven oefenen, telkens opnieuw hetzelfde proberen wat anderen en beteren je hebben voorgedaan, het zal wel één keer lukken, je zal wel één keer in de buurt komen van die 'onoplosbare droom' waarover het in *De keizer van het verlies* voortdurend gaat. Als je telkens weer maar hard genoeg je best doet, zal het wel één keer zo goed zijn als het bij Shakespeare was.

Op die manier gelezen vormen de zinnen een duidelijke contradictie. Maar ze kunnen ook op een heel andere manier worden gelezen, als een verregaande ironisering van het eigen *métier* veeleer dan als een bloedemstige problematisering ervan. De brede knipoog waarmee Dirk Roofthoofd telkens opnieuw dat "oefening baart kunst" uitspreekt, gaat overduidelijk in die richting. Het is een aanpak die het hele stuk onvermijdelijk tussen aanhalingstekens plaatst, maar tegelijk krijgt dat andere kernzinnetje daardoor plots iets bijzonder tragisch. Immers, als je je vragen gaat stellen bij het nut van de artistieke oefening, heb je dan ook niet meteen de wil tot verandering, het "opnieuw beginnen" dat hoedanook de grondslag van Fabres werk uitmaakt, al bij voorbaat gerelativeerd, ja zelfs uitgesloten?

Uit het voorafgaande, zal U evenwel begrepen hebben dat de twee bovenstaande lezingen elkaar onder geen beding hoeven uit te sluiten. Integendeel, ze veronderstellen elkaar juist; samen vormen ze een paradox die veeleer productief dan remmend is. Wat Fabres (voorlopige) oplossing van die paradox is, wil ik U niet verklappen, al kan ik U wel vertellen dat het één bijzonder mooie

*het gevecht tegen de pijn, helpen bijna niet meer. Er is een middel dat af en toe werkt: alcohol - er zou er een zijn dat duurzaam helpt: Marie; Marie is van me weggegaan. Een clown die aan de drank raakt maakt een snellere val dan een dronken leiddekker. Als ik*

scène heeft opgeleverd die - zoals dat hoort - de zaken er allesbehalve eenvoudiger op maakt. "Soms een jonge crooner, soms een oude dief", zegt de clown uit *De keizer van het verlies* en hij zet 'My way' in. Een lied over een rijk leven dat voldoening schenkt en over gordijnen die voor altijd dichtgaan. "The end is near," zingt hij, hopen evenwel dat elk einde per definitie de mogelijkheid van een nieuw begin in zich draagt.

Jürgen Pieters

Uit: *Nieuw Wereldtijdschrift*, juli/augustus, 1996

Bovenstaande tekst is de licht bewerkte versie van een lezing die de auteur op 14/5/96 gaf n.a.v. de premièrereeks van Jan Fabres *De keizer van het verlies* in de KVS te Brussel.

*dronken ben, voer ik bij mijn optreden bewegingen, die alleen bij precisie tot hun recht komen, onnauwkeurig uit en verval ik in de pijnlijkste fout die een clown kan maken: ik lach om mijn eigen invallen. Een verschrikkelijke vernedering. Zolang ik nuchter ben,*



foto Leo Van Velzen

## "IK LEEF DE DINGEN DIE IK DROOM"

Dit artikel werd geschreven naar aanleiding van de première van *De keizer van het verlies*, op 11 mei 1996 in de KVS.

In *De keizer van het verlies* is er tijd om even een traan weg te pinken. Acteur Dirk Roofthoofthoof laat zich gaan in de schlager 'My Way' van Frank Sinatra: Ik kreeg mijn part, deelde in de klappen. "Normaal laat ik geen grammetje sentimentaliteit toe in mijn theaterwerk", zegt Jan Fabre zelfverzekerd. "Maar hier moest het. Deze voorstelling gaat over een kunstenaar op een podium die aan de wereld zegt: hier ben ik, maar ik wil met jullie niets te maken hebben." Een gesprek met Jan Fabre over zijn relatie met het publiek, over de acteur als schietschijf van zichzelf, en over de onvermijdelijke vraag waarom het er in voorstellingen zo tergend traag aan toe gaat.

(...)

Jan Fabres beeldende kunst en theaterwerk blijven controversieel, maar ze inspireren wel de meest uiteenlopende interpretaties en de wildste bespiegelingen. In zijn recente essaybundel *Figuren* ontwikkelt cultuurfilosoof Bart Verschaffel een betoog waarin hij uitkomt op een verrassende klassering. Fabre maakt oude kunst, vindt Verschaffel. Zijn klassieke meditatie op de schoonheid past niet bij onze tijd omdat ze "niet ironisch, niet subversief, niet wanhopig en niet modern" is. De kunstenaar ziet zichzelf natuurlijk liever aan de spits van de avant-garde. Niemand gokt nog op de toekomst, luidt het in *De keizer van het verlies*. Het klinkt als een treurige constatering van de

*wordt mijn angst voor het optreden groter tot het ogenblik dat ik het toneel op kom (meestal moest ik het toneel op geduwd worden), en wat vele critici 'zijn peinzende, kritische vrolijkheid' noemden, 'waarachter men het hart hoort kloppen', was niets anders*

schrijver zelf.

Jan Fabre als theaterauteur: het is een minder bekend facet in het oeuvre van een artiest die zich achtereenvolgens als performer, theaterregisseur, beeldend kunstenaar, choreograaf en operaregisseur een plaatsje bevocht op de internationale scène. Zijn teksten verschijnen sinds kort bij grote uitgeverijen als De Bezige Bij of Fischer Verlag. Vertalingen in het Duits, Italiaans, Engels, Frans en Japans zijn beschikbaar. Andere regisseurs, zoals Franz Marijnen, buigen zich over Fabres gesloten gedachtenwereld vol persoonlijke obsessies en wijzen op andere interpretatiemogelijkheden.

(...)

"Geluk gehad met die teksten", zegt Jan Fabre tijdens een openhartig gesprek in zijn kantoor te Antwerpen. Het loopt tegen de middag, maar hij is pas aan een stevig ontbijt toe.

"Heel de nacht getekend", verontschuldigt hij zich. In een adem verwijst hij naar een droompassage in *De keizer van het verlies* die als een motief terugkeert: de acteur die zijn hart uit zijn lichaam losrukt, het uitleent aan andere lichaamsdelen of het gewoon opeet. "Dat is het kannibalisme van je eigen gedachten die aan je vreten. Voortdurend heb ik het gevoel dat ik vecht met mijn eigen fysiek. Je offert jezelf op, gaat steeds dieper en dieper in je eigen denkwereld. Deze morgen dacht ik bij mezelf: ik leef de dingen die ik droom. Daar betaal je voor". Fabre werd tien jaar geleden door Hugo De Greef en Tom Stromberg (Theater am Turm, Frankfurt) aangepord om zijn vroegste theaterteksten uit de jaren zeventig op te delven.

*dan een wanhopige kou waarmee ik mezelf tot marionet maakte; erg overigens, wanneer de draad brak en ik op mezelf terugviel. Waarschijnlijk leiden monniken in staat van contemplatie een zelfde bestaan; Marie sleepte altijd veel mystieke literatuur met*

Het leidde onder meer tot een reeks solovoorstellingen waar- van *De keizer* de vijfde is. Dankzij de juiste contacten en een dosis geluk vonden de teksten hun weg bij de grote uitgevers. "Ik zie het als het achterlaten van een spoor", zegt Fabre. "Voor mij zijn die boekjes als multiples waar mijn hele wereld inzit. Nu andere regisseurs er zich voor interesseren, staan de teksten op zichzelf. Vroeger was er de reflex: die teksten zijn alleen maar van tel omdat Fabre ze zelf brengt." De monologen verschillen essentieel van de teksten die aanleiding gaven tot grootschalige voorstellingen zoals *Sweet Temptations*. Fabre schreef de solo's tot nu toe voor twee acteurs met wie hij goed vertrouwd is en al jaren werkt: Marc "Moon" van Overmeir en Els Deceukelier. De teksten lijken hen op het lijf geschreven, maar in feite komen veel beelden recht uit Fabres eigen ervaringen. De waanzinscène in *De keizer* lijkt zich af te spelen in een psychiatrische instelling, Fabre beleefde ze zelf bij de medische keuring toen hij zich aanbood voor zijn legerdienst. De auteur Fabre blikt in deze tekst ook met enige zin voor relativering terug op de regisseur Fabre. Flarden herinneringen aan de voorstellingen van de jaren tachtig zijn in de tekst verweven.

"De essentie van de monologen is concentratie", zegt Fabre. "Ze zijn een verdichting van intense gevoelens, die heel snel kunnen wisselen. In *De keizer* zie je licht en donker bijna in één zin. Dat vraagt veel van wie op het podium staat. Hij of zijn moet een atleet van de emoties kunnen zijn. Het kost wat om zo diep te kunnen gaan, de acteur is de schietschijf van zich-

*zich mee, en ik herinner me dat de woorden 'leeg' en 'niets' daar om de haverklap in voorkwamen. Sinds drie weken was ik meestal dronken en met bedrieglijk zelfvertrouwen het toneel op gegaan, en de gevolgen kwamen sneller aan het licht dan bij een luie*



foto Leo Van Velzen

zelf. Ik noem dat: het theater van de persoonlijke wreedheid." Meer en meer werkt Fabre intussen met acteurs die niet tot zijn clan behoren, niet vertrouwd zijn met zijn werkwijze. Breekt hij zijn gesloten universum open? In Frankfurt regisseerde hij Hannelore Elsner, een Duitse tv-vedette, in de solo *Een doornormale vrouw. De keizer van het verlies* was oorspronkelijk geschreven voor 'Moon' Van Overmeir. Die stapte in 1994 uit de repetities, Dirk Roofthoof neemt nu de rol over in een totaal nieuw concept. Enkele verwijzingen naar wat Fabre en Moon samen in die vijftien jaar beleefden, zijn geschrapt. De voorstelling duurt ongeveer de helft van de oorspronkelijke versie, die meer dan drie uur in beslag nam.

*Dirk Roofthoof is een acteur met een groeiende reputatie. Hij kan de moeilijkste teksten, van Heiner Müller tot Stefan Hertmans, op een heel natuurlijke manier tot leven brengen. Hebt u hem daarom gekozen?*

"Dirk kent mijn werk en wenste al lang eens met mij te werken. Zijn stijl van acteren staat haaks op wat ik doe en dat is juist boeiend. Hij is de man van het naturel, klein en gewoontjes. Als hij speelt, lijkt het of je met hem op café zit. Mijn theater is juist heel kunstmatig. In de monologen trek ik op diepte-onderzoek, kijk door de microscoop naar de beweging van elk spierbundeltje. Dat is wat mij interesseert. Als je het natuurlijke wil, kan je veel beter in een tram naar verliefde koppeltjes kijken."

"Een goeie acteur zoals Dirk Roofthoof is altijd snel om

*leerling, die zich tot de dag dat de diploma's uitgereikt worden nog illusies kan maken; een halfjaar is een lange tijd om te dromen. Ik had al na drie weken geen bloemen meer op mijn kamer, op de helft van de tweede maand al geen kamer met bad meer, en*

dingen in zich op te nemen en naar zijn hand te zetten. Maar echt zijn is voor mij niet alleen de dingen naar je hand zetten. Dirk straalt een ongelooflijke charme uit, maar die laat ik niet toe in de voorstelling. Hij heeft als rasacteur wel methodes ontwikkeld om de intensiteit te bereiken die ik wil. Zelf heb ik helemaal geen methode. Als regisseur ben ik best te vergelijken met een blinde die een hond nodig heeft om zich te laten leiden."

*De keizer van het verlies* is één lange gedachtenstroom. Zoals we intussen van Fabre gewend zijn, kreeg hij vorm in wijsheden, associaties, elliptische sprongen en beeldspraak die soms op het botte af klinkt. Er staat een ambitieus artiest op de scène. Zijn verlangen: steeds opnieuw het ultieme moment halen, "de onoplosbare droom dromen". Hij beseft dat hij als acteur bijna alles kan zijn, alleen niet dat wat hij zelf wil. Zichzelf continu herdenken, steeds opnieuw beginnen, wordt zijn artistieke motto.

Op het podium verschijnt hij als een clown die zijn kunstjes doet voor het publiek. Behagen, naar erkenning hengelen, of een lach opwekken lijkt zijn belangrijkste motivatie. Aan het slot verandert de clown in een engel. De ultieme metamorfose: hij is louter geest geworden.

*Vanwaar dat rechtstreekse aanspreken van het publiek? Dat is vrij nieuw in uw werk.*

"Dit is mijn meest logische tekst, zeer direct naar het publiek toe. Mijn theaterwereld is er normaal een die geen inleving

*aan het begin van de derde maand bedroeg de afstand van het station al zeven mark, terwijl mijn gage tot op een derde was teruggelopen. Geen cognac meer, maar jenever, en geen varië-téprogramma's meer, maar vreemde verenigingen, die in donkere*

toelaat. Op het podium zie je telkens een volstrekt eigen wereld opgebouwd worden, twee spiegels die tegenover elkaar staan. In *De keizer* gaat het daar niet over, wel over het gevecht met de spiegel die het publiek is. Dat is geen toegeving of een stap naar de toeschouwer toe. Toch schemert er een van mijn grote dilemma's in door. Ik heb het publiek nodig, wil communiceren. Maar ik heb ook nood aan rust en afzondering om mijn ding te kunnen doen."

*Maar u vraagt ook veel van de toeschouwer. In 'De keizer' duikt een pleidooi op voor een direct contact met het kunstwerk. U verdenkt het publiek ervan zich te baseren op informatie uit de tweede hand over kunst.*

"Er is blijkbaar steeds minder tijd om te kijken, te lezen, te luisteren. Als ik iets maak, heb ik altijd de ideale toeschouwer in gedachten. Ik wil hem graag iets cadeau doen waar hij iets aan heeft. Zelf maak ik mijn huiswerk altijd heel nauwkeurig, ik verwacht van het publiek ook een inspanning. Mijn werk staat voor een deel in het teken van de cultus van de stilstand, die dwingt om te kijken."

*U gelooft dus niet in de stelling van Luc Perceval, die vindt dat je in het MTV-tijdperk geen theater meer kan maken dat zich langzaam en volgens klassieke patronen afwikkelt?*

"Ik denk juist het tegenovergestelde. Alles gaat al zo snel, we nemen al zo vaak vrede met Ersatz, met de prentkaart in plaats van de zonsondergang. Echt leven op de scène vraagt tijd om er in op te gaan. Als theater wil overleven, moet het

*zalen vergaderden, waar ik op een toneel met miserabele belichting optrad, waar ik niet eens meer onnauwkeurige bewegingen, maar enkel nog rotgeintjes maakte, waar spoorweg-, post- en douanejubilarissen, katholieke huisvrouwen of protestantse ver-*

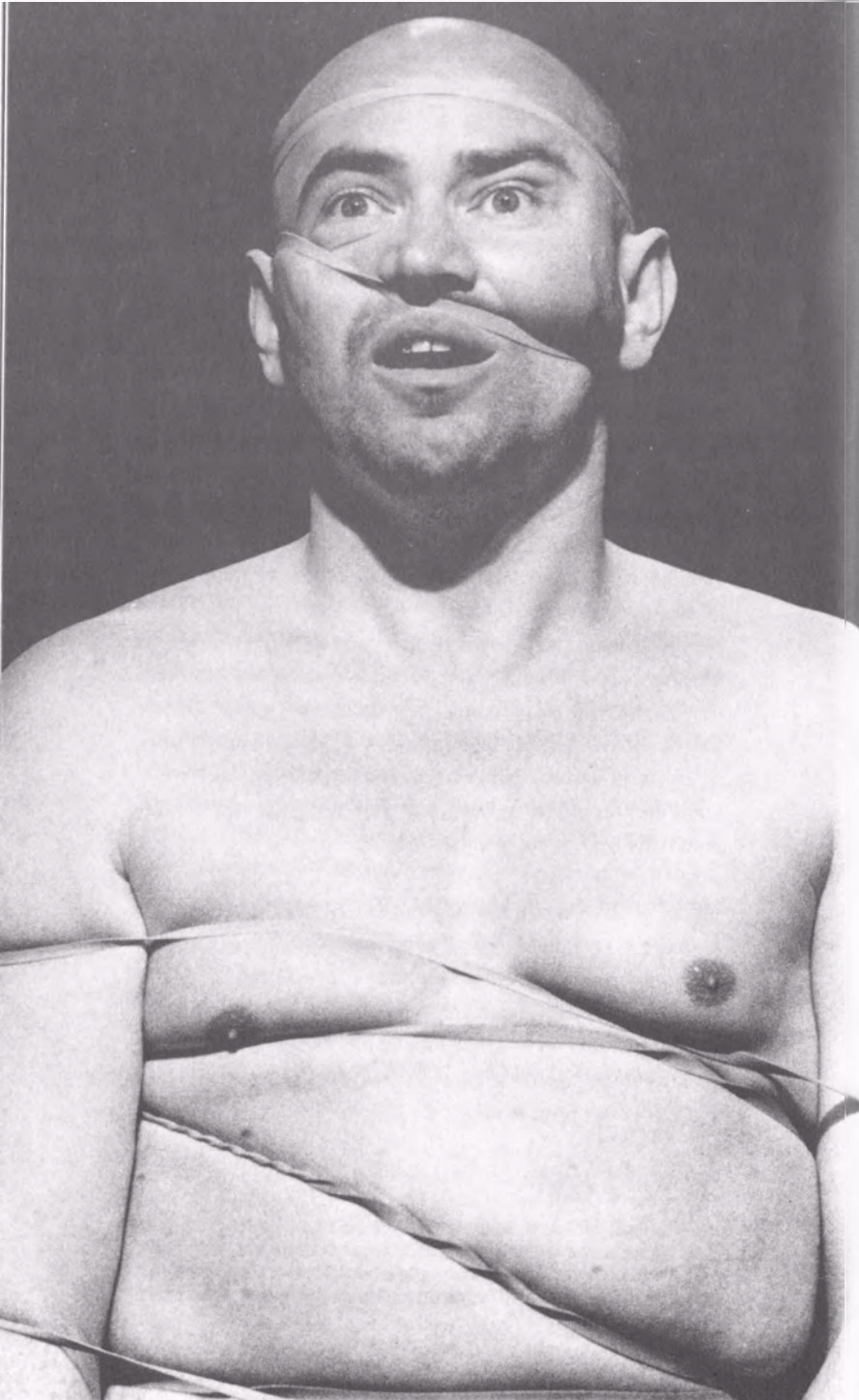


foto: Leo Van Velzen

de kwaliteiten van het medium uitspelen: datgene wat niet over te nemen valt door satellietverbindingen of flitsende software. Mijn theater concurreert met de werkelijkheid. Kunst moet voor mij gaan over wat men in het Antwerps reclameren noemt. Daar zit in: bezwaar aantekenen, in opstand komen, maar ook: reclame maken voor je eigen attitude. Die reclame mag voor mij in het theater niet de vorm krijgen van lege esthetiek, zoals je die terugvindt in televisie-commercials.\*

(...)

Geert Van der Speeten

Uit: *De Standaard*, 11 en 12 mei 96

*pleegsters zich mee amuseerden, en waar bier drinkende legerofficieren, die ik aan het eind van hun cursus nog een mooie avond moest bezorgen, niet goed wisten of ze mochten lachen of niet, als ik de resten van mijn nummer Defensieraad uitvoerde, en gisteren,*



foto Leo Van Velzen

## IN STILTE ACHTER GLAS

Nu Jan Fabre zijn teksten heeft uitgegeven, niet meer naar aanleiding van de theaterproducties waarin die teksten als basiselementen werden gebruikt - zoals eerder gebeurde bij Kaaitheater - maar als autonoom deel binnen zijn oeuvre, wordt het tijd om dat literaire werk op zichzelf te lezen, zich erin te verdiepen, het te bespreken. Dat is moeilijk voor wie sinds jaren zijn podiumwerk - theater, ballet, opera - en zijn beeldend werk volgt. Lezend in zijn teksten, ergens in een kamer ver van muzea en schouwburgen, word je vervuld van beelden en geluiden: je hoort de stem die ooit die regel zei, je ziet die blauwe of zwarte kijkdoos waarin figuren je stil aanstaren of helemaal in zichzelf uit hun bol gaan.

De teksten van Jan Fabre zijn geen theaterteksten in de strikte zin van het woord. Het zijn lange gedichten, geschreven in verzen, vaak in één ruk. Als er al sprake is van een verdeling van tekst onder personages, dan worden die personages geabstraheerd tot letters en gaan ze meestal door in een eigen discours dat volkomen losstaat van de tussenkomsten van de andere. Ik denk dat Jan Fabre aanvankelijk niet specifiek theaterteksten wou schrijven. Het ging er hem wellicht om een manier te vinden om zich uit te drukken, kenbaar te maken.

In de periode waarin Fabre een groot deel van zijn teksten schreef, tussen 1975 en 1980 - hij was toen 18 tot 23 jaar oud - waren schrijven en tekenen de aangewezen manier. "Ik wilde schrijven omdat ik overkookte van woede en genot, fantasieën en denkbeelden. Ik wilde duidelijk maken dat ik bestond. Juist door - zoals Rimbaud schreef - de chaos te vergroten, probeerde ik mezelf te vinden... ik schreef o.a. theaterteksten. De meeste

*in Bochum, voor jongelui, gleed ik midden onder een Chaplin-imitatie uit en kon niet meer overeind komen. Er werd niet eens gefloten, alleen medelijdend gefluisterd, en ik strompelde, toen het gordijn eindelijk zakte, vlug weg, pakte mijn spullen bij elkaar en*



van deze teksten zijn verloren of vernietigd, en terecht. Een aantal hebben mijn persoonlijke agressie en wanorde overleefd en zichzelf gevonden..."

De taal in deze teksten is erg beeldend, je voelt in de woorden van de jonge Fabre dat zich hier iemand aandient die ooit op een zeer persoonlijke manier met beelden en ruimten zal omgaan. Bovendien zijn alle motieven en obsessies die we anno 1994 aantreffen in zijn werk - of het nu beeldende kunst of theater betreft, choreografie of opera - reeds aanwezig in de vroege teksten.

Wat me in Fabres teksten het meest aanspreekt is de stem van het afwezige. Jan Fabre is een dichter die woorden heeft gegeven aan de innerlijke stilte, het gemis, het onbekende in zichzelf. Zijn fascinatie voor het afwezige houdt meer in dan het bekende gemis van de kunstenaar, de motivering tot creëren van wat nog vorm moet krijgen. Het is een regelrechte obsessie voor het bijna onhoorbare en/of onzichtbare van waaruit vele andere elementen, motieven en thema's in zijn literaire werk voortkomen. In wat volgt zal ik echter niet de verleiding kunnen weerstaan ook hier en daar een uitweiding te maken in de richting van Fabres podiumwerk en beeldende kunst.

*Wie spreekt mijn gedachte...* (1980) is het discours van iemand die intens en obsessieel met de stilte leeft. Het personage behoort tot de mensen en de dieren van de nacht: de uil, de krekels, de cafégangers en clochards in de stad. Maar de ik-persoon bevindt zich binnen, tussen vier muren, 'onder gloeilampen', en luistert, en kijkt. Hij luistert en kijkt zo intens dat de stilte tumult wordt, de schemer een wirwar van contouren en beelden; net zoals op Fabres

*reed zonder me af te schminken naar mijn pension, waar een verschrikkelijke ruzie ontstond, omdat mijn hospita weigerde me aan geld voor de taxi te helpen. Ik kon de kwade taxichauffeur alleen nog kalmeren door hem mijn elektrisch scheerapparaat te*

bic-blauwe tekeningen de wirwar van honderden lijnen verschijningen bevat, als je maar lang genoeg kijkt. "Ook op een oud gekrakeleerd plafond zie je in de lijnen verschijningen ontstaan. Het is een droomzone, een veld van verwachting." De schemer doet kijken. De stilte doet luisteren.

Toch blijkt in *Wie spreekt mijn gedachte...* het oor dominant ten opzichte van het oog. Het oog kan met een simpel gebaar worden afgesloten; het oor moet willens nillens de prikkels van de buitenwereld ontvangen, en kan onmogelijk hoofd- van bijklanken onderscheiden. Die onmogelijkheid om de geluiden van buiten te verdringen, leidt voor de ik-figuur tot een obsessionele wil om de klanken bij elkaar te houden: "zelfs de minniemste klank mag niet verloren gaan".

De vergelijking met het beeldend werk waarmee Fabre aanwezig was op Documenta IX ligt voor de hand: blauw gekleurde glazen, tegen de museale wanden geplaatst, vastgehouden door wassen afgietsels van Fabres hand: Jan Fabre luistert. Behalve een subversieve houding tegenover het hele kunstgebeuren in Kassel, brengt dit werk een perfecte vertaling in beeld van wat de tekst vertelt: Fabre zoekt het afwezige op, hij wil naar de andere kant, een vitale nieuwsgierigheid drijft hem naar het raadsel van het onbekende. Zo eenvoudig ligt het echter niet.

Want, waar luistert deze 'rabbit in space' in *Wie spreekt mijn gedachte...* naar? Naar 'blaffende honden' en 'het slijpen van zeisen'? Naar de stem van 'de oude vriend'? Of naar 'het geruis' van het verleden?

De fascinatie voor het tumult van de stilte, voor de klank van het afwezige blijkt zich niet zozeer te situeren buiten de

*geven, niet als pand, maar als betaling. Hij was nog zo netjes om me een aangebroken pakje sigaretten en twee mark in geld terug te geven. Ik ging met mijn kleren aan op mijn onopgemaakte bed liggen, dronk de rest uit mijn fles op en voelde me voor het eerst*

kamer muren, maar binnen het personage zelf. Het personage luistert naar hoe hij luistert, luistert naar wat zich afspeelt binnen de wanden van zijn eigen huid; het nooit aflatende geruis van het stromen van zijn bloed, het nooit ophoudende ritmische geklop van zijn hart. De oude vriend is hijzelf. De eindeloze nachten onder de gloeilamp en de af en toe binnensijpelende buitenwereld vormen slechts een stimulans en een kader voor een louter innerlijke beweging. "Weg zijn en nooit meer terug", wegkruipen in de eigen huid, het oor naar binnen gericht, dat is het grote verlangen. Een verlangen naar de harmonie van de kindertijd? Naar de "ijle dreven / vol wakende kleurrijke dromen" waar je slapend voorbijwaalt... Het reuzenspeelgoedkonijn waar de acteur de eerste tien minuten in verborgen zit, lijkt de kinderdroom even te suggereren. Maar het beest heeft droeve ogen, want er is een stuk uit zijn lijf waar het zeer doet, een groot gemis.

Wat is er gebeurd met dat andere alter ego van Jan Fabre, dat recent gecreëerde personage *de keizer van het verlies* (1994)? Wat is hij verloren? Hij heeft geen zichtbare wonde in zijn lijf, zoals het konijn, maar lijdt ook aan een schrijnend gemis: zijn hart zit niet meer in zijn lichaam; hij draagt het in een zakje bij zich. Het hart leefde te hevig, en het lichaam werd te klein. Het onophoudelijke "ritmisch geklop, geklop en geklop" uit *Wie spreekt mijn gedachte...* heeft het hart doen uitbreken. Het lichaam is bevrijd van zijn overvitale kern, maar het lijdt des te meer: het heeft een blijvende kwetsuur opgelopen waar het voortdurend aan wordt herinnerd. Het hevig kloppende orgaan is immers steeds zichtbaar en

*sinds maanden volkomen vrij van melancholie en hoofdpijn. Ik lag op bed in een toestand die ik soms aan het eind van mijn dagen hoop te beleven: dronken en als in de goot. Ik zou mijn hemd nog gegeven hebben voor een borrel, alleen de ingewik-*

suggereert een onuitgesproken ramp. Maar dit blijvende gemis lijkt het personage - een clown op zijn retour - niet te ontmoedigen. Hij wil opnieuw beginnen, op zijn manier het "weg zijn, en nooit meer terug" van het acteur-konijn verwezenlijken. "De vlucht in het niets / zelfs als het mislukt / ik ben de keizer van het verlies."

Zoals stilte tumult wordt, wordt verlies rijkdom. Het verlies van deze clown kan niemand meten. Men heeft zelfs gedacht dat hij zijn verstand verloren had, maar iets als Fabres 'plezierige zottigheid' - wat mij betreft zijn mooiste motto - moet ervoor in de plaats gekomen zijn. Die zottigheid heeft hem teruggebracht naar de schepping, het begin. Het verlies dat hem in het leven trof, is zijn levenshouding geworden. Alles wil hij verliezen, alles vergeten, behalve de weigering. Net zoals de 'rabbit in space', is de clown subversief en vol verzet tegen het teveel aan buitenwereld, wil hij de lege plek in zichzelf bewaken, de plek van de creatie, van de droom en de verwachting. De plek van de hoop op de ultieme mogelijkheid.

Waar luistert de stralende eenzame bruid naar, het personage in de tekst *Zij was en zij is, zelfs* (1975), terwijl ze daar staat, omringd door duisternis? Naar de krekels op de achtergrond? Of de geluiden van de 'gluurders', die zich op een zekere afstand bevinden? "Mijn enige functie is de liefde te bedrijven", zegt ze, "nog eens / en nog eens / en nog eens / en nog eens / en nog eens / en nog eens / en nog eens / in allerlei gedaantes." Wat betekent de leegte voor deze tot leven geroepen celibataire machine die zichzelf in werking houdt? Ze is hopeeloos alleen, temidden van de haar belagende vrijgezellen,

*kelde onderhandelingen die een dergelijke ruil vereist had, hielden me daarvan af. Ik sliep heerlijk, diep, en met dromen waarin het zware toneelgordijn als een zacht, dik lijkkleed over me heen viel als een donkere weldaad, en toch voelde ik door mijn slaap*

soldaten, "arme stakkers" die zich eeuwig in en uit haar bewegen, in strikte discipline, "hortend vooruit en achteruit". De bruid luistert naar het geruis van de anonimiteit, van de anonieme mannelijkheid, ze luistert met gespitste oren of er een menselijk, persoonlijk antwoord komt op haar niet aflatende begeerte. Maar ze hoort niets, slechts het regelmatige geruis van de machine, "eeuwig op weg van de begeerte naar de vervulling". De mannen, aangetrokken door haar mysterie, kunnen de stilte in haar niet tot spreken brengen. Wie is de mooiste van het land? De menselijke schoonheid bevindt zich aan de achterkant van de spiegel die ze zichzelf voorhoudt. Daar situeert zich ook haar hoop, zo beseft ze, terwijl ze kijkt naar haar onmenselijke perfectie, gevangen in de eeuwiglijkende reflecties van het 'en nog eens'. Ook het model in *Vervalsing zoals ze is, onvervalst* (1992) is op zoek naar de achterkant van de spiegel. Haar spiegelbeeld zelf is immers 'verbruikt' door de vele kunstenaars die haar hebben afgebeeld. Het model zit, net als de bruid, verstrikt in de eindeloze reflecties van hetzelfde, verstrikt in het 'en nog eens' van het kopiëren van zichzelf. En ook hier zijn het telkens mannen die tekortschieten in het invullen van die andere kant, dat stille mysterie. Het is allemaal te vergeefs. Meer dan de bruid echter spreekt het model haar hoop expliciet uit, die lege plek van verwachting, door het herhalen van de woorden 'die ene mogelijkheid', die een rode draad vormen door haar hallucinerende betoog heen. Die mogelijkheid, voorbij de vicieuze cirkel van de vervalsing, is de zoektocht naar de meest sublieme vorm van communicatie, die in deze tekst de liefde wordt genoemd.

*en droom heen al de angst voor het wakker worden: de schmink nog op mijn gezicht, mijn rechterknie opgezet, een armzalig ontbijt op een plastic blaadje en naast de koffiekant een telegram van mijn impresario: 'Koblenz en Mainz hebben afgezegd Stop*

'In stilte achter glas' bevinden de personages in de teksten van Jan Fabre zich. Zo ook de danseressen of operazangers die verstilte, vertraagde bewegingen uitvoeren op het toneel. Zij zijn in staat van afwachting. Afwezig kijken ze ons aan, wegglijdend in hun verbeelde werelden, onpeilbaar voor de toeschouwer. Of in de stilte na de storm, zoals aan het slot van *Da un' altra faccia del tempo*. Een glimp van de andere kant van de tijd vangen wij op wanneer de witte schervenmassa naar beneden is gedonderd en daarop drie danseressen verschijnen die luisteren naar een afwezige stem.

Die afwezige stem schuilt ook in de stille schreeuw van het stomme personage Fressia in de operatrilogie *The Minds of Helena Troubleyn* - de meest duidelijke incarnatie van het afwezige in Fabres werk. En net zo goed in de lange afgemeten stiltes tussen de woorden in de encenering van *Het interview dat sterft ...*, of in de stilte van mijn tweede broer, Emile', onderwerp van de tekst *De reïncarnatie van God*.

De personages van Jan Fabre leven niet in de gewone betekenis van het woord. Ze overleven, en precies dat maakt hun grote kracht en vitaliteit uit. Ze leven met een wonde, een gemis, met een onuitspreekbare stilte, een groot geheim, met steeds de hoop op die ene mogelijkheid 'die alle schoonheid omvat': dat sublieme, voorbij aan de verschrikking van machines, simulacra en vervaldata.

(...)

Men kan zich afvragen hoe we de op het eerste gezicht vreemde, bevreemdende tekststrimes van Jan Fabre kunnen situeren in een literaire traditie. Sommige fragmenten roepen

*Telefoon voor vanavond Bonn. Zohnerer.' Toen een telefoontje van de voorzitter, door wie ik nu pas vernam dat hij organisator was van het christelijk vormingsinstituut. 'Kostert,' zei hij door de telefoon, op een onderdanige manier ijzig, 'we moeten het*

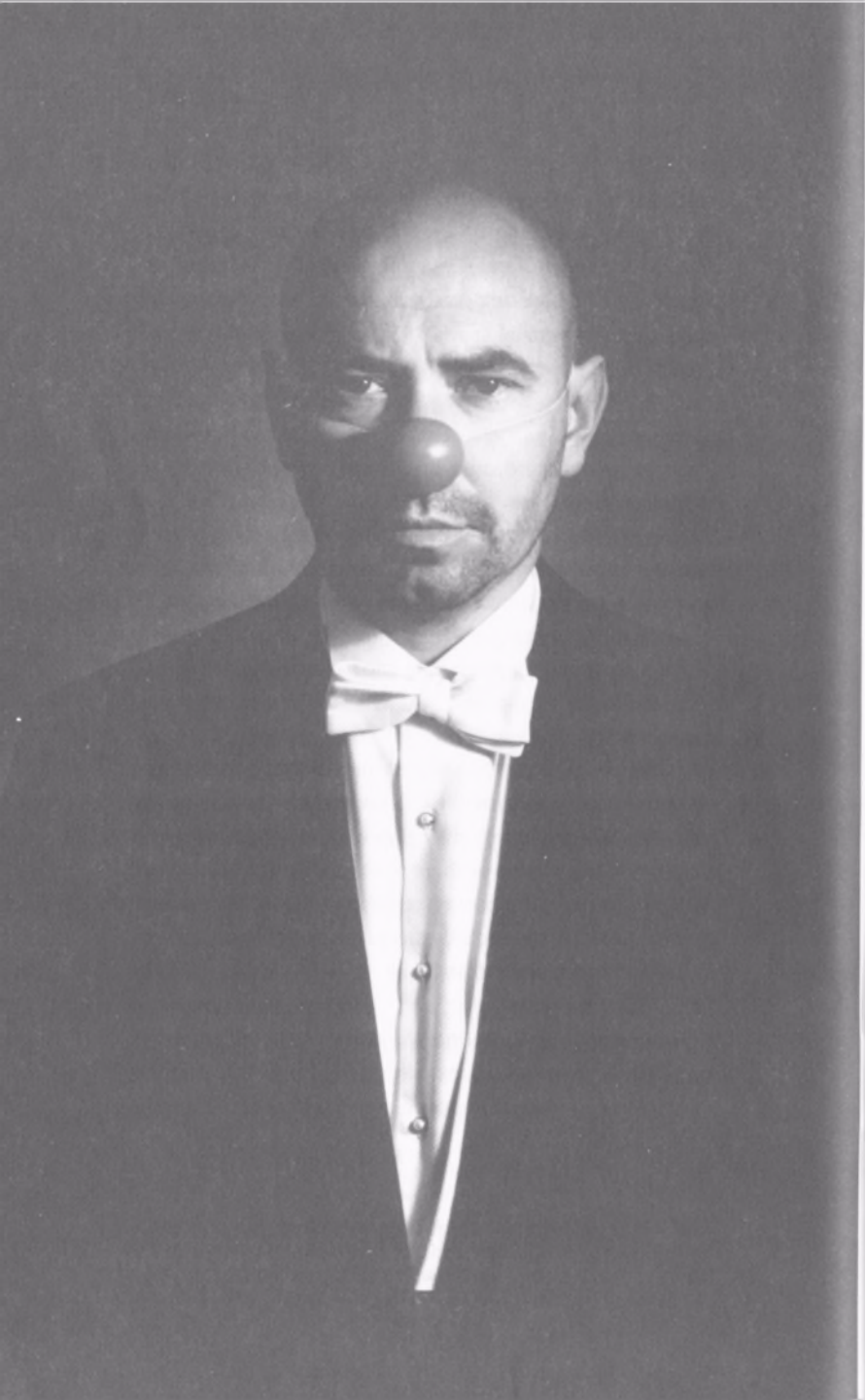


foto Malou Swinnenn

reminiscenties op aan monologen van Beckett: een gelijkaardige minimale, stroeve schriftuur, verwante filosofisch ogende vragen in afgebroken vorm, raccourci's en understatements, reflecties en capriolen in een afgemeten, reflexief tempo.

Aan de andere kant treffen we in bijvoorbeeld *Vervalsing zoals ze is, onvervalst* ook fragmenten aan die herinneren aan de breedrethorische teksten van Heiner Müller, meer concreet zijn *Hamletmachine*. We kunnen veronderstellen dat beide auteurs enkele gemeenschappelijke inspiratiebronnen hanterden, zoals titels en citaten van René Magritte.

Hoe dan ook is Fabre zich duidelijk van een literaire traditie bewust en laten zijn teksten zich situeren in een literaire context; niet alleen die van de theaterliteratuur, maar ook die van de poëzie. Mogelijke parallellen betekenen echter niet dat Fabre zich opzettelijk intertekstueel opstelt. Het is eerder zo dat uit gelijkgeaarde belevingsniveaus parallele werelden kunnen ontstaan. Het tekstuele werk van Fabre getuigt van een spontane intuïtie, van een stem die op authentieke manier op zoek is naar haar eigen criteria. Deze balans tussen intuïtie, spontane creatie, filosofische reflectie en zorg voor een zo beeldend en open mogelijke tekst, houdt nog talloze interpretatielagen in petto. Tegelijk zal Fabres vraag *Wie spreekt mijn gedachte...* nooit kunnen worden beantwoord. Tenzij in stilte, achter glas.

Sigrid Bousset

Uit: *De Mestkever van de verbeelding*, bundeling van lezingen over Jan Fabre in deSingel, Museum Boymans Van Beuningen (Rotterdam) ism. Rotterdamse Schouwburg, uitgave van De Bezige Bij, 1994

*nog eens worden over het honorarium, meneer Schnier.* 'Gaat uw gang,' zei ik, 'dat kan gebeuren.' Uit: *Meningen van een clown*, Heinrich Böll, uitg. Diogenes, 14<sup>e</sup> druk, vertaling Michel van de Plas.

## OVER JAN FABRE

Jan Fabre werd geboren te Antwerpen in 1958. Hij volgde er een opleiding aan de Koninklijke Akademie voor Schone Kunsten en aan het Stedelijk Instituut voor Sierkunsten en Ambachten. In die periode, tussen 1976 en 1980, schreef Fabre zijn eerste theaterteksten. Op die jonge leeftijd hield Fabre ook zijn eerste exposities als beeldend kunstenaar en deed hij talrijke performances en acties in binnen- en buitenland. Vanaf 1980 begon hij te regisseren. In wat volgt wordt Fabres theaterwerk gesitueerd.

### Theaterwerk

- 1980 Fabre debuteert op tweeëntwintigjarige leeftijd met het theaterstuk 'Theater geschreven met een K is een Kater'
- 1982 Hij wordt in het buitenland bekend met de acht uur lange voorstelling 'Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was'.
- 1984 Het succes van zijn nieuwe productie, 'De Macht der Theatertelijke Dwaasheden' - gepresenteerd op de Biënnale van Venetië in 1984, waar hij ook als beeldend kunstenaar zijn land vertegenwoordigt - bezorgt hem een grote internationale erkenning. Met zijn gezelschap maakt hij langdurig toernee door Europa, de Verenigde Staten, Japan en Australië.
- 1987 In het kader van de Documenta te Kassel presenteert Jan Fabre 'De Danssecties', een voorstudie op zijn operaproject. Met dit ballet wordt hij ook als choreograaf internationaal bekend als een vernieuwende kracht. Een grote tournee volgt.
- 1988 'Prometheus Landschaft' (naar Aeschylus), een eenmalig project in het Künstlerhaus Bethanien in een door Fabre compleet blauw-bebichte ruimte.
- 1989 Jan Fabre maakt drie theateervoorstellingen gebaseerd op eigen teksten: 'Het interview dat sterft...', 'Het paleis om vier uur 's morgens...A.G.' en 'De reïncarnatie van God'.
- 1990 Na drie jaar intensieve voorbereiding presenteert Fabre 'Das Glas im Kopf wird vom Glas', het eerste deel van zijn operatrilogie 'The Minds of Helena Troubleyn', in de Vlaamse opera te Antwerpen. De muziek werd in opdracht van Gerard Mortier geschreven door de Poolse componist Eugeniusz Knapik. In december creëert hij, op vraag van de choreograaf William Forsythe, een lange choreografie voor het prestigieuze Ballet Frankfurt, getiteld 'The Sound of one Hand Clapping'. Hij gebruikt muziek van Eugeniusz Knapik, Bernd Alois Zimmermann en The Doors.
- 1991 Creatie van de theateervoorstelling 'Sweet Temptations', gebaseerd op een eigen tekst. Een succesvolle tournee door Europa volgt. Na deze grote theaterproductie maakt Jan Fabre in de volgende jaren enkel soloproducties gebaseerd op eigen teksten voor zijn geliefkoosde acteurs: 'Zij was en zij is, zelfs' voor Els Deceukelier.

- 1992 'Wie spreekt mijn gedachte...' voor Marc van Overmeir en 'Vervalsing zoals ze is, onvervalst', opnieuw voor Deceukelier. Jan Fabre presenteert 'Silent Screams, Difficult Dreams', het tweede deel van zijn operatrilogie. De wereldpremière vindt plaats, op uitnodiging van Jan Hoet, ter afsluiting van Documenta 9 te Kassel, waar Fabre ook als beeldend kunstenaar aanwezig is.
- 1993 Creatie van een derde ballet, getiteld 'Da un'altra faccia del tempo', gevolgd door grote tournees in Europa, Canada en Japan.
- 1995 Creatie van een vierde ballet, 'Quando la terra si rimette in movimento' een productie met Het Nationale Ballet, Amsterdam. 'Drie Solo's', een bewerking van bestaande danssolo's uit vroegere choreografieën op muziek van Eugeniusz Knapik gaat op het KunstenFESTIVALdesArts te Brussel in première. Later dat jaar gaat in deSingel 'Een doodnormale vrouw', een derde solo voor Els Deceukelier, in première.
- 1996 Creatie van 'De keizer van het verlies', een solovoorstelling vertolkt door Dirk Roofthoof.
- 1997 Creatie van 'The very seat of honour' een danssolo voor Renée Copraij, en van 'Lichaampje, lichaampje aan de wand', een theatersolo voor Wim VandeKeybus. Het zijn de eerste twee solo's in de reeks 'De Vier Temperamenten'. Creatie in deSingel van 'Glowing Icons', het laatste deel van Fabres 'trilogie van het lichaam'. Een vervolg op 'Sweet Temptations' en 'Universal Copyrights 1 and 9'.

### Teksten

- 1989 'Het interview dat sterft...' e.a., Kaaitheater, Brussel
- 1991 'Een familietragedie...' e.a., Kaaitheater, Brussel
- 'Zij was en zij is, zelfs', Kaaitheater, Brussel
- 1992 'Wie spreekt mijn gedachte...', Kaaitheater, Brussel
- 'Vervalsing zoals ze is, onvervalst', Kaaitheater, Brussel
- 1993 'Sie war und sie ist, sogar', in: Theater Theater. Aktuelle Stücke 3, Fischer Verlag, Frankfurt am Main
- 1994 'Fälschung wie sie ist, unverfälscht', in: Theater Theater. Aktuelle Stücke 4, Fischer Verlag, Frankfurt am Main
- 'Elle était et elle est, même' e.a., L'Anche, Parijs
- 'De keizer van het verlies en andere theaterteksten', De Bezige Bij, Amsterdam
- 'Lei era ed è, Ache...' e.a., Costa & Nolan, Genova
- 1995 'Der Kaiser der Verluste', in: Theater Theater. Aktuelle Stücke 5, Fischer Verlag, Frankfurt am Main
- 'Een doodnormale vrouw en andere theaterteksten', De Bezige Bij, Amsterdam
- 1996 'Eine tot-normale Frau', in: Theater Theater. Aktuelle Stücke 6, Fischer Verlag, Frankfurt am Main



Gemeentekrediet

De Standaard  
Informatie op uw niveau



F&D



Nationale Loterij

Knack  
VERBODERT

AGFA

deSingel wordt betaald door de Vlaamse Gemeenschap en geniet de steun van de Provincie Antwerpen

# deSingel

## HOOFDINGANG EN BESPREEKBUREAU

Desguinlei 25 · 2018 Antwerpen · tel. 03/248.28.28 · fax 03/248.28.00

openingsuren ma-vr 10-19 uur · za 16-19 uur

## ADMINISTRATIE

Jan Van Rijswijcklaan 155 · 2018 Antwerpen · tel. 03/244.19.20 · fax 03/244.19.59 · [info@desingel.be](mailto:info@desingel.be)