



JAN FABRE

Zij was en zij is, zelfs

24, 25 EN 26 MAART 95

Vervalsing zoals ze is, onvervalst

27, 28 EN 29 APRIL 95

Solo voor jonge (Maria Hemelvaart) vrouw

Mijn enige functie is de liefde te bedrijven
Alhoewel er mannen zijn die vurig verlangen
om me de biecht af te nemen
En jongens die van alles voor mij willen stelen
uit grootwarenhuizen
En er zijn mannen in uniformen die me nooit
boetes willen geven en me staatsveilig willen maken
En er zijn mannen
die voor mij gratis een bestek maken voor
mijn doodskist
Mannen
die me op mijn fantasierijke wenken willen bedienen
Mannen met moeilijke beroepen
die voor mij
moeilijke dingen willen doen
Er zijn zelfs mannen
die het tafeltje afruimen en kuisen
waar ik, onder de parasol
tegen het felle zonlicht, aan zit
Terwijl ik mannen de treinen zie regelen
en af en toe voor mij
laten botsen
Om mij te laten lachen
Is dat niet lief?

JAN FABRE

Zij was en zij is, zelfs

regie	Jan Fabre
spel	Els Deceukelier
regie-assistentie	Miet Martens Sigrid Bousset
make-up	Gerda Van Hoof
techniek	Geert Van der Auwera
productieleiding	Barbara De Coninck
productieassistentie	Annabel François
zakelijke leiding	Paul Vervoort
productie	Wiener Festwochen (Wenen) Theater Am Turm (Frankfurt)
uitvoerend producent	Troubleyn (Antwerpen)
coproductie	Kaatheater (Brussel) Rotterdamse Schouwburg/De Kist (Rotterdam)
met de steun van	Felix Meritis (Amsterdam) De Vlaamse Gemeenschap

Jan Fabre/Troubleyn is Cultureel Ambassadeur van Vlaanderen

duur van de voorstelling 50 min.
Er is geen pauze

VR 24. ZA 25 EN ZO 26 MAART 95 . 20 UUR
PODIUM RODE ZAAL

ik ben de postkaart die domdenkt
zich vermenigvuldigt binnendringt en leegloopt
in het museum van groene palmbomen
volgens het abc spreken zij tegen een spiegel
waar je nooit iets tegen zegt
vanzelfsprekend moest het geweer gebroken worden
anders lachte het teveel naar de zatte zwart arend
de triestigheid vliegt weg
de eenzaamheid verloren vlucht als een kasteel
met vleugels van spiegels
de spiegels werden mijn ogen
mijn ogen werden monden met rotte tanden
de tandenborstel en het vals gebit lachten
herhaaldelijk
in stilte achter glas

tweemaal
zeg ik niet
zeg niet
dat ik het niet
gezegd heb

JAN FABRE

Vervalsing zoals ze is, onvervalst

regie, vormgeving	Jan Fabre
spel	Els Deceukelier
trompettist	Etienne Quinart
regie-assistentie	Miet Martens
dramaturgie	Sigrid Bousset
make-up	Gerda Van Hooft
stagiair decor/kostuum	Brendon O'Connor
techniek	Geert Van de Auvera
produktieleiding	Barbara De Coninck
assistentie	Annabel François
zakelijke leiding	Paul Vervoort
productie	Troubleyn (Antwerpen)
ism.	Kaaitheater (Brussel)
met dank aan	Dr. P van de Heining (UZ Antwerpen) Robert Hoozee (directeur van het Museum voor Schone Kunsten te Gent)
met de steun van	De Vlaamse Gemeenschap

Jan Fabre/Troubleyn is Cultureel Ambassadeur van Vlaanderen

duur van de voorstelling 1 uur 15 min.
Er is geen pauze

DO 27. VRIJ 28 EN ZA 29 APRIL 95 . 20 UUR
KLEINE ZAAL



Zij was en zij is, zelfs / Els Deceukelier, foto: P. Jansen

HET MODEL EN ZIJN MODEL

Je komt, samen met andere toeschouwers, de donkere theaterterruimte in. Je probeert te wennen aan de duisternis en ontwaart een paar rijen stoelen, op een aantal meters van een groot, zwart, half rond podium, afgegrensd door zware gordijnen. Doorheen het geroezemoes van de anderen, die tastend een plek zoeken, meen je iets te horen, een aanhoudend geluid dat je onbewust verplaatst in dat Zuiders landhuis, waar je met de ramen open sliep en vroeg in de ochtend wakker werd door het sjirpen van de eerste krekkel. Er was een vreemd, blauwig licht in de kamer, en de geluiden waren zuiverder, de geuren heviger dan op welk moment van de dag ook. Het 'uur blauw', besef je ontsteld. Het lijdt geen twijfel: er zitten ergens krekels in de zaal en Fabre heeft ons, nog voor hij ons iets heeft laten zien, binnengeleid in een andere wereld, die van het 'uur blauw', dat tijdeloze ogenblik tussen nacht en dag, die verbeeldingswereld 'tussen' de realiteit.

Toch is wat we even later zien niet gehuld in het allesoverheersende diepe blauw van Fabres opera's en tekeningen. Wel verschijnt ons in dat abstracte zwarte decor een sprookjesachtige, stralende, witte bruid, zo mooi en zo perfect dat ze niet werkelijk kan zijn. Na een lange stilte vraagt ze fluisterend: "Waar zijn wij?" Dat weten wij ook niet. Maar één ding weet zij zeker: "Mijn enige functie is de liefde te bedrijven / nog eens / en nog eens / en nog eens / en nog eens / en nog eens, en nog eens / en nog eens / in allerlei gedaantes". Het lijkt een pop met een voorgeprogrammeerde geluidsband die dit zegt, en ook de vertraagde, uiterst beheerste bewegingen die haar woorden begeleiden, lijken geprogrammeerd, als was ze vooraf met een schroefje opgewonden. Deze toch wel doortrapte bruid is door Fabre inderdaad opgezet als een zichzelf in werking houdende sex-machine, naar het model van Marcel Duchamps 'La mariée mise à nue par ses célibataires, même'. "Eeuwig op weg van de begeerte naar de vervulling", dat is het lot van de bruidma-

chine wiens begeerte-magneet een onophoudelijke regelmatige stroom van mannelijk verlangen veroorzaakt, snel weer verbruikt, maar noodzakelijk om in werking te blijven. De mannen - vrijgezellen, soldaten, "arme stakkers", "levensafval/goedkope constructie / blik / touwen en ijzerdraad" - glijden ritmisch, "hortend vooruit / en achteruit", in strikte discipline, eeuwig in en uit. De tekst van deze innerlijke monoloog, een lang gedicht, volgt die beweging, zichzelf eindeloos kopiërend.

Je bent, op afstand gehouden door de zwarte strook niemandsland tussen de stoelen en het podium, één van de vrijgezellen geworden, een gluurder die steeds verbaasder is gaan kijken naar deze ongewone sprookjesbruid, tegelijk pervers en zuiver, smachtend en soeverein. Twee gedaantes schijnen in één te wonen: de ene zichzelf verliezend in haar verlangen, de andere zakelijk en afstandelijk hierover rapporterend. Een bruid die is, een bruid die was. En als het licht vervaagd en je tenslotte enkel nog de krekels hoort, denk je dat je een fantasiebeeld hebt gedroomd. Een beeld dat was, een beeld dat is, in die tussenrealiteit, die schemerzone van de verbeelding die Fabre bij ons wakker houdt...

Het personage in de tweede monoloog, 'Vervalsing zoals ze is, onvervalst' is de achterkant van de cleane bruid in 'Zij was en zij is, zellis'. Een model op haar retour, verlept, geschonden door het leven, blikt terug op haar ervaringen als model. Fabres centrale actrice Els Deceukelier, dezelfde die zich veilig verborg achter de kant en de satijn van het stralende bruidskleed, zit nu in een huiskamer, een stoffige jas om zich heen geslagen, rokend, drinkend, snuivend, snikkend, schreeuwend. Nu eens wanhopig en warm van verdriet, dan weer trots en vitaal. Een nieuwe monoloog van een gespleten iemand - niet geschreven in 1975, zoals de eerste, maar recent, in 1992, speciaal voor Els Deceukelier.

Het model legt een eemalige getuigenis af waarin ze op zoek gaat naar wat haar nog rest aan authenticiteit. Origineel en gesimuleerd object, werkelijkheid en afbeelding ervan, afbeelding van de afbeelding...het model is verstrikt geraakt in het onophoudelijk kopiëren van zichzelf, in de hand gewerkt

door de "leugenaars van de verbeelding", die kunstenaars die haar gebruikt hebben, misbruikt en verbruikt. Daarbij verwijst ze naar Félicien Rops, René Magritte, Marcel Broodthaers en Jan Fabre zelf, kunstenaars met wie dat eindeloze spel van passies - haat, verlangen, extase, destructie - zich steeds opnieuw vollrekt. Kunstenaar en model fungeren onophoudelijk als model voor elkaar; het spelen met de vervalsing spint hen in. Maar er is een mogelijkheid, voorbij de vicieuze cirkel van de vervalsing, die zich aan elke rechtvaardiging en uitleg onttrekt: de zoektocht naar de meest sublieme vorm van communicatie; de liefde. De bruid en het model, en zo elk personage van Jan Fabre, zijn naar datzelfde op zoek, die levende mogelijkheid "die alle schoonheid omvat"; dat sublieme, voorbij aan de verschrikking van motoren en cilinders, simulacra en vervaldata.

Sigrid Bousset

OVER HET THEATER VAN JAN FABRE

Strengheid en waanzin

Na Sweet Temptations ('91) dat de chaos, de menigte, de waanzin van ongedifferentieerde Narcissussen belichtte, heeft Fabre zich aan de creatie van miniatuurstudies gezet, van monodrama's die vooral de psychologie van zowel de personages als van zijn belangrijkste acteurs (Els Deceukelier in 'Zij was en zij is, zelfs' en 'Vervalsing zoals ze is, onvervalst'; Marc Van Overmeir in 'Wie spreekt mijn gedachte'...) behandelen.

De structuur van 'Zij was en zij is, zelfs' is die van een machine, van een schilderij dat een machine voorstelt, van een rechte en tweedimensionele constructie van de machine, van alles wat men doorgaans aan Duchamps object met de titel 'La mariée mise a nue par ses célibataires, même' ('le Grand Verre') toeschrijft. Volgens Duchamp "is de bruid eigenlijk de motor". een motor die in Fabres voorstelling functioneert dankzij seksuele energie: "mijn enige functie is de liefde te bedrijven". In het begin van de jaren zeventig hadden Deleuze en Guattari het over 'de verleidingsmachines' (Anti-Oedipe); de tekst van de voorstelling dateert uit 1975. Op dat moment kon de bruid niet langer "zoiets als de apotheose van de maagdelijkheid" zijn, zoals Duchamp haar nog noemde; ze was eerder een nymfomane geworden. Men zou eraan kunnen toevoegen: een sprekende nymfomane. Het discours van de bruid valt in drie niveaus uiteen: het verhaal van de minnaars-kanten, de allusies op de bruid die was (Duchamp) en de momenten waarop ze haar eigen verlangens uitspreekt. Haar nymfomanie is narcistisch: ze gaat te rade bij Sneeuwvitjes spiegel opdat die haar zou vertellen wie 'de mooiste van het land' is. Welnu, in plaats van de spiegel krijgen we 'Het grote glas' van Duchamp, glas waardoor men alleen maar kan kijken zonder zichzelf te zien. Daarom kan hier het antwoord niet anders luiden dan: "Het is de andere kant / het verleden / ik ken het". Dit is typisch voor Fabre: het object-model 'De andere kant' is interessant omdat het de andere kant is; de titel van het ballet 'Da un'altra

faccia del tempo'; het zich omdraaien van Fressia in 'De danssecties', van de tweelingzus in 'Het interview dat sterft'... - en aan de andere kant is er enkel de blik van de toeschouwer, zijn verlangen om ook de andere kant te zien. De bruid profiteert van haar minnaars om haar eigen verlangen te bevredigen. Zij, de minnaars, raken haar zelfs niet aan. Net zoals bij Duchamp waar de bruid zich bovenaan bevindt en de vrijgezellen onderaan, of zoals bij Shakespeare, waar Romeo smacht onder Julia's balkon, is zij het die de zaken dirigeert.

De minnaars-kanten proberen haar op dezelfde manier als Duchamps vrijgezellen te verleiden: "Ze bekijken me met een oog, van dichtbij, bijna één uur lang" (naar Duchamps werk 'Aan het kijken / de andere kant van het glas / met één oog, van dichtbij, gedurende bijna een uur'. 1918). De bruid wordt door de blik van haar vrijgezellen uitgekleed. Dit voyeurisme doet de verleidingsmachine draaien die ze incarneert. De verleidingsmachine moet voortdurend vernieuwd worden. In het 'tijdperk van de leegte' (Lipovetsky) moet alles herhaald en gecopieerd worden: 'nog eens en nog eens'. Deze solo besluiten met de naam ANDY (Warhol) betekent: herhalen en kopiëren, nog eens en nog eens.

De status van origineel en kopie is het thema van de tweede solo 'Vervalsing zoals ze is, onvervalst', die voor Els Deceukelier geschreven is en waarin ze rol van het model vertolkt. Fabre verschuift de iconische relatie in de richting van het subject dat hier niet langer koel en afstandelijk is, zoals dat nog het geval was in 'Zij was en zij is, zelfs'. Het beleeft nu intens zijn eigen verscheurdheid: enerzijds is het op een absolute manier aan het externe beeld onderworpen, anderzijds verlangt het naar een toestand van authenticiteit (de liefde). Met dit stuk werpt Fabre eveneens de vraag op naar de iconische status van Els Deceukelier, een actrice waar hij al tien jaar mee samenwerkt. Wanneer ze als model praat, dan doet ze dat tegelijk als het model dat binnen het theater van Fabre gecreëerd werd, als iemand die op dat theater haar

stempel heeft gedrukt, maar meer nog, als iemand waarop dat theater zijn stempel heeft gedrukt: "Er is een mogelijkheid dat het portret / op zijn model probeert te gelijken / Een betere mogelijkheid is dat het model op zijn portret probeert te gelijken". Het model is voor altijd gelieerd met het oeuvre dat het gediend heeft. Het oeuvre bepaalt het model, en niet omgekeerd. Het model is de kopie, maar de kopie moet begrepen worden als een identitair referentiepunt: de kopie is het origineel van het model. Alleen al de titel onderstreept de paradoxale authenticiteit van de inauthenticiteit (de 'onvervalste vervalsing'). Het model leeft bij gratie van haar buitenkant, het zou nooit een zuivere entiteit kunnen zijn. Het model voedt fantasma's en brengt ze over. Niet haar lichaam behoort tot het werk, maar veeleer de fantasma's waarvoor het als catalysator dient. Juist die fantasma's constitueren het lichaam van het model als dusdanig. Als scharnier van de overdracht van het fantasma fungeert het model op een dubbel niveau: enerzijds kan het fantasma zich door het model in een werk ontwikkelen (het model als mediator), anderzijds brengt het, geïntegreerd en geconstitueerd als het is in en door het werk, dit fantasma over op de toeschouwer (het model als prototype). Die paradoxale (in)authenticiteit betekent dus verbondenheid met zichzelf via de verbondenheid met anderen: identiteit komt dankzij radicale vervreemding tot stand. Om authentiek te worden, moet men aan originaliteit verzaken.

De monoloog van de actrice is destructief, obscene, nihilistisch (tegenover zichzelf en de anderen). Ze verwerpt al diegenen die haar misbruikt hebben, maar ze aanvaardt zichzelf ook niet. Ze zegt alles wat ze als model niet kon mocht zeggen (een model zwijgt altijd, net zoals de ballerina die overigens een bijzonder soort model is). Ze omschrijft zichzelf als volgt: "Verbruikt / Gebruikt / Misbruikt / Hier ben ik / Een vervalsing zoals ze is / onvervalst echt ben ik / Ik ben niet dood / Ik ben een model / Ik ben een kopie / van het leven en van de dood / Ik ben te oud / Ik ben te jong / Ik praat te veel / Ik drink te veel / Ik rook te veel / en ik snuif te veel / Mode en / pose na pose hebben mijn lijf en mijn ziel gereclameerd". Het enige wat het model over zichzelf kan

zeggen, is dat het innerlijk verscheurd is door een prisma van uitersten. Die verscheurdheid heeft niets te maken met twijfels of met welk gevoel van instabiliteit dan ook, het gaat om het bestaan zelf van het model. Wil het model model zijn, dan behoort het tot de buitenwereld, omdat 'zij' waarmee het zich identificeert, zich 'daar' bevindt.

Maar hoe zou het model die verscheurdheid kunnen overstijgen? Van begin tot einde spreekt het over een 'mogelijkheid' die zich voortdurend onttrekt aan en weerstand biedt tegen dat door het model beleefde theater. De verwerkelijking van die mogelijkheid wordt naar een erg verre toekomst verschoven en wordt pas helemaal aan het eind bij naam genoemd: "Die mogelijkheid is de liefde / En de liefde onttrekt zich / aan rechtvaardiging en uitleg / (Anders is het een parodie of theater)". (...)

Verleiding

(...)

De acteur probeert te verleiden zodra hij zelf het theater belichaamt, zodra de aura van de voorstelling staat of valt met zijn beeld. Als verleider bevindt de acteur zich in een paradoxale situatie: zijn verleiding moet afstand bewaren. De acteur verleidt zonder de ervaring van het vleeselijke genot. Elke geslaagde ontmoeting is voor hem een mislukking, omdat de verleide toeschouwer zowel de aantrekkingskracht van de acteur (de verleiding) bevestigt als het verbod dat de acteur moet respecteren (lichamelijke afstand).

Net zoals de bruid in 'La mariée mise à nu par ses célibataires, même' ervaart de actrice Els Deceukelier het paradoxale karakter van die afstand in 'Zij was en zij is, zelfs'. Tussen haar en het publiek gaapt een eindeloze leegte die elk onmiddellijk contact onmogelijk maakt. Men hoort haar ademhaling niet, men voelt haar huid niet, vanaf die afstand is haar gezicht zo klein dat men nauwelijks kan raden wat haar blik wil zeggen. Ze lijkt wel een icoon die men niet kan benaderen en vooral niet kan aanraken. In het theaterlichaam huist nog een ander lichaam, dat van de actrice; om haar te kunnen

zien, moet men zich van het theaterlichaam verwijderen, maar om haar te beleven, moet men in haar buurt kunnen komen. Het oog wordt een lens die de verschillende niveaus dichterbij brengt en verwijdert, en die zowel op de details inzoomt als het geheel probeert te overschouwen. Op dat niveau slaagt de actrice erin te verleiden, omdat ze de toeschouwer in het publiek terugdringt en ze van het publiek een absolute voyeur maakt: "Verleiden is als werkelijkheid sterven en zichzelf als illusie constitueren" (Baudrillard, *De la séduction*, p. 98).

Het publiek is op zoek naar 'warmere contacten', naar een 'relatie' met de actrice, en toch mag het de positie van voyeur niet overschrijden, net zo min als de actrice de ogen die haar observeren niet mag individualiseren. Het verbod is geradicaliseerd: het is én de kracht van het theater én de frustratie van het publiek geworden. In 'Zij was en zij is, zelfs' is er geen toeschouwer meer, er rest alleen nog een publiek dat verscheurd wordt door het verlangen om één te worden (de actrice met het publiek en het publiek met de actrice), en door het verbod van dat verlangen.

Uit: Emil Hvratin, *Herhaling, waanzin, discipline*. Het theaterwerk van Jan Fabre, uitg. door International Theatre & Film Books (Amsterdam) en Galerie Ronny Van De Velde (Antwerpen), ism. Kritak (Leuven), 1994 p. 157 ev.

Conceptueel denken en middeleeuwse allegorie

(...)

Het denken in concepten, deductief, afgeleid van een centrale en onvatbare instantie die zich in ons bewustzijn heeft genesteld - dat is de ware aard van het middeleeuws 'spel van sinne', en het is de ware aard van Fabres theaterwerk. Het is ook de ware identiteit van zijn personages: 'sinnepoppen' te zijn, fysieke verpersoonlijkingen van dromen en ideeën die als een afschaduwing voor ons verschijnen, of het nu gaat om de rare verbeelding van Helena Troubleyn, om het gekwetst konijn in 'Wie spreekt mijn gedachte...' of om de poppenkast-erotiek van 'Zij was en zij is, zelfs': hier spreekt het concept zich uit zonder dat we er iets wijzer van worden. Daarom ook blijft het zuiver als raadsel bestaan - een werkwijze die Fabre ongetwijfeld heeft overgehouden van zijn conceptuele arbeid. Op een Beuys-achtige manier daagt zijn theater de toeschouwer uit om de betekenissen zelf te lezen, die meerduidelijk te interpreteren, en ze vooral niet restloos te willen verklaren. Materie in 'état brut' - dat heeft Fabre naar het theater vertaald, en daarin vind ik hem als theatermaker vooral verwant aan Beuys, en niet zozeer aan andere theatermakers. Hier staat een twintigste-eeuwse ontwerper van homunculi op het marktplein en hij tovert ons de clausules van zijn verdrag met de duivel voor: namelijk dat hij heeft besloten ons op te zadelen met wakker geroepen spoken, zinnebeelden in een labyrint, tekens die betekenis verwerven gewoon omdat ze daar zijn en toenemen met elke productie: de schaar, de kreet, de vertraging, het blauw, de droom, de travestie, de geperverteerde zuiverheid. Er is geen grotere tegenstelling te bedenken met het Tsjechoviaans theater dan deze statische dromen; geen actuelere toepassing van wat we in Plato's grot konden bekijken, geen pregnantere uitspraak over de verwantschap tussen conceptueel denken en middeleeuwse allegorie.

Deze god die kastelen blauw kleurt, heeft uiteindelijk wel een gezicht; het gezicht van een melancholisch kind ondanks alle erotische spelletjes ergens asexueel en onvatbaar, vrij van onze door de macht van de seksualiteit bestemde intriges. Ik

ken geen enkele scène in Fabres theaterwerk, hoe erotisch ook, die me niet toelaat dit alles te bekijken met de ogen van een kind - een zeer gesofisticeerd kind, dat zeker, een geslepen kind dat beter weet dan eender wie in de zaal, in de grot, in zijn eigen dromen, dat hij ons in een wereld heeft binnengebracht waar uitsluitend zijn eigen wetten gelden; een kind als scheppende god, maar ook als 'deus ex machina', een kind dat zelf een theatermachine wordt, dat acteurs en actrices manipuleert, hen over de scène blaast of aan een draadje hangt, hen inpakt of gevangen zet tot ze huilen of hysterisch worden, een kind-god die blauwe doeken ontrolt, intieme hoekjes schept en ons daar in het donker gevangen zet; dat orgieën aanricht en er toch in slaagt innerlijk roerloos te blijven, meer nog: ook ons innerlijk onbewogen te houden, gevangen als konijnen voor een lichtbak, of in elk geval vervreemd - als keken we door dik glas dat elke werkelijke ervaring onmogelijk maakt, en zagen we daarbuiten hoe het daarbinnen in een hoofd kan spoken. Fabre als een melancholische god, die zich kinderlijk, als in de moraliteiten, laat verleiden om aan de touwtjes te trekken, te bestemmen, en weer vrij te laten in hetzelfde, nogal soevereine gebaar - een instantie die zich achter de rug van zijn acteur of actrice verbergt en daar in onze ogen probeert te zien hoe wij kijken, om des te beter te weten hoe hij zijn acteurs naar ons moet laten terugkijken.

Er zou een hele kluit aan zijn om die andere verwantschap werkelijk uit te spitten, die aldus tot stand is gekomen: die van werelden onder de gewone wereld, die van de wereldorde van 'Alice in Wonderland' - een rol die Els Decucelier eigenlijk al altijd heeft vertolkt. Helena Troubleyn, onvoorwaardelijk trouw aan de onlogische logica van haar eigen wereld, schepper van een eigen kosmos, god en Alice tegelijk, en tenslotte levend uit de hand van wat Gottfried Benn ooit noemde de "blauwe god van de uren": dat is de hiërarchie, dat zijn de regels, volgens deze wetten werd er totnogtoe steevast gespeeld. In dit universum zijn de gangbare wetten van tijd en tijdsverloop onnuttig en zinloos; vandaar de bijna pathetisch aandoende discrepantie in speeltijd tus-

sen de verschillende stukken onderling, het eindeloos rekken of het droomachtig comprimeren. Het enige stuk dat Fabre ooit geschreven heeft en zal schrijven voltrekt zich door het feit dat hij zich met zijn obsessies en dromen meedeelt aan het publiek, zich onvoorwaardelijk geeft en toch ergens, vreemd en boeiend genoeg, volstrekt autistisch blijft, verzonken in zijn eigen beelden, buiten de tijd om, buiten de kalender en de seizoenen, buiten de orde van de dag om. Dat is de zeer rechtstreekse manier waarop hij iets over de wereld zegt: door hem voorbij te laten paraderen vanuit een innerlijke wereld. Fabre is in de volle zin van het woord geëngageerd door het feit dat hij luidop droomt.

Wie de teksten van Jan Fabre onder ogen krijgt, voelt zich meestal onwennig - men voelt meteen aan dat er iets onder de oppervlakte van deze raadsels schuilt, dat er iets in beloofd wordt dat ons slechts via de expressie van de acteurs kan duidelijk worden, iets dat de tekst zelf verborgen houdt en dat we alleen te zien krijgen als we ons overgeven aan de ombeelding die hij voor ons heeft bedacht. Wie een tekst van Fabre in handen houdt, heeft zoiets als de plattegrond van een stad in handen. Alleen het werkelijke handelen, het afdalen in de concrete werkelijkheid van wat daar in geheimtaal staat aangeduid, kan ons eigenlijk laten begrijpen waar het om gaat, hoe het licht in deze dromen schijnt of hoe het er afwezig blijft; hoe vermoeiend het lopen is, zeer vaak, van de ene zin naar de volgende regel. Teksten van Fabre zijn een soort uitplooisystemen; steeds meer komt boven, eruptief, schokkend of schokkerig, dromerig of glijdend, naarmate we de woorden langer laten duren in onze meditatie; de acteurs lijken ze als het ware achter onze hoofden geschreven te zien staan, ze staren naar de levensgrote kopie van deze dromen die hen in het leven en op de scène wakker hebben geroepen. Als deze teksten voor theater dan al plattegronden van een verbeelding zijn, dan wordt de scène, onvermijdelijk, meer dan eens een denkbeeldig labyrint waaruit we niet ontkomen zo lang de dromende god ons niet de uitgang wijst. We kunnen hopen dat er strepen, pijlen, aanwijzingen staan die de personages in hun radeloos heen en weer

rennen zouden kunnen helpen om tot bij ons te raken; maar die hoop is ijdel. Er is slechts richtingloosheid, de scène is een ruimte zonder gangen, een open, onoverkomelijk vlak en leeg labyrint, een doolhof met niets anders dan innerlijke, onzichtbare hindernissen. En daarbinnen gebeurt alles en niets tegelijk.

De theatermaker Fabre is dan ook, niet toevallig, een Daedalus-figuur, en veel van zijn figuren zouden makkelijk de piloten kunnen zijn van de machines die Panamarenko ontwerpt. Want ook hij is een maker van vernuftige reddingsoperaties die niet zullen werken, maar ons wel een ogenblik dichterbij de zon hengen en de acteur voorbestemmen als een Icarus weer neer te storten waar hij was begonnen: in en buiten het labyrint, overal en nergens, hier en nu, nooit en altijd.

Elk stuk van Fabre, elk labyrint heeft het karakter van een monade: het bestaat in en buiten de tijd om, het ligt ingebed in een eigen structuur, het laat zich niet vermengen met de structuur van wat er omheen is gedacht. Het staat midden in onze actualiteit en laat er zich toch niet door aantasten. Droom, monade, labyrint, Bühne, grot: al deze metaforen, die we in en door een theatercultuur zo zorgvuldig van elkaar gescheiden hadden leren houden, - het loopt hier, maar dan strikt binnen zijn eigen voorstellingen. alles weer in elkaar over tot er een onbegrijpelijke allegorie ontstaat, een verknooping van elementen die slechts leefbaar is in de droom, maar die daarom niet minder tot onze wereld behoort. Het mistroostig en filosofisch ogend konijn uit 'Wie spreekt mijn gedachte...', gevangen tussen enkele tropisch zoemende kevers, zo weggelopen uit Alice in Wonderland, heeft ons iets te leren dat het pas kan uitspreken als het zijn hoofd kwijt is geraakt. Onthoofd spreekt het ons toe als een mens, maar die is het eigenlijk ook niet, het is een dier met een mensenh hoofd, of is het een mens met een dierenlijf? In elk geval - wat of wie ons toespreekt, het wezen is niet uit de droom te helpen, maar het droomt ons, en we bestaan vijftig minuten lang bij gratie van zijn droom. Eens hij ophoudt met praten

heeft hij ons bestaan in deze droom ook op. Het personage lijkt op die gek bij Bosch, die op zijn rug het lantarentje draagt waarin het licht van de wijsheid brandt. Fabre, dat is in elk geval wel duidelijk, heeft ons als toeschouwers gedroomd doordat zijn acteur ons in de ogen kijkt zonder ons te zien. Eens hij die blik sluit, rest ons slechts dat andere labyrint: de werkelijkheid buiten de zaal. Maar die blijkt aangetast door onwezenlijke tekensystemen, de pijlen zijn verplaatst, het spel kan beginnen. De inzet, dat zijn we zelf geworden.

Uit: Stefan Hertmans, De moraliteit en het anonieme: emblematische aspecten in het werk van Jan Fabre; In: Jan Fabre, Texts on his theatre work, uitgegeven door Kaaaitheater (Brussel) en Theater Am Turm (Frankfurt), 1993, p. 74 ev.

DE MUZE SPREEKT

Een interview met Els Deceukelier

(...) Eerst hoorde ik haar stem. Els, de 'vrijgezellenmachine' in haar bruidscarrosserie, lokte met een warm melodisch Vlaams dat mij aan Bern-Duits deed denken: "Mijn enige functie is de liefde te bedrijven, nog eens en nog eens en nog eens".

Daarna, in oktober 93, zag ik ze voor de eerste maal 'echt', niet als afbeelding, maar als kopie. En meteen bevond ik mij bij Fabres thema. De titel 'Vervalsing zoals ze is, onvervalst' had onmiddellijk een onveranderlijk persoonlijke, ironische noot.

Het begon met een donkere scène. Contouren werden zichtbaar: een laag bed, daaronder een lichaam, al in een kist. Langzaam, zwaarmoedig kwam het recht: een slons in ochtendjas, in keurig Frans: "Il y avait une fois / ou il y a toujours / une possibilité / Laquelle?" Van de onaantastbare bruid en de andere belichamingen van Fabres ideeën was een uitgeblust wrak overgebleven. Ze had iets conciergeachtigs, zoals de oudere Simone Signoret, de manier waarop ze sigaretten aanstak, een fles witte wijn leegdrank en daarbij haar frustraties over mannen, kunstenaars uitbraakte. Zij die zo vaak een kopie van haar hadden gemaakt dat ze zich nu zelf een kopie voelde. (...)

Omdat Jan Fabre uit de beeldende kunsten komt, lijkt het evident dat u zijn model bent. Maar u bent ook actrice.

Ja, zeker, ik ben beide.

Wat is voor u het onderscheid?

Dat is een goede vraag (pauze). Het ligt zeer dicht bij elkaar, denk ik. Je zou kunnen zeggen: een actrice is ook altijd een model, maar een model is niet altijd een actrice.

U bent in ieder geval geen actrice die rollen uit het klassieke repertoire speelt, Shakespeare bijvoorbeeld.

Dat is iets wat ik ooit zeer graag zou doen.

Vervalsing zoals ze is, onvervalst / Els Deceukelier, foto J.P. Stroop



Maar tot dusver bent u uitsluitend te zien in Fabres theater. U bent een soort levende sculptuur, die door zijn stukken wandelt. Uw figuren kan men niet los van uw persoon zien. Of zou u zich in 'Das Glas im Kopf wird vom Glas' een ander kunnen voorstellen?

Nee, eigenlijk niet.

Maar uw beide solo's, 'Zij was en zij is, zelfs' en 'Vervalsing zoals ze is, onvervalst' worden door de Duitse uitgave bij Fisher Theaterverlag aan andere actrices aangeboden.

Ik weet het, ik heb met Jan daarover een discussie gehad. Als een Duitse actrice de eerste solo speelt, de bruid, dat begrijp ik. Daar gaat het immers over afstand nemen, ze is onaantastbaar, ze spreekt over haar mannen als door een venster.

Maar de tweede solo, 'Vervalsing zoals ze is, onvervalst' die heeft Jan helemaal op mijn maat geschreven. Het is zoiets als het condensaat van ons gezamenlijk werk, gedurende 12 jaar.

De monoloog van een ouderwordend, opgebruikt kunstenaarsmodel, waarvan je zoveel kopieën vindt dat ze zich zelf een kopie van het origineel voelt.

Ja, dat is de ironie. Ik bedoel, het model is nog altijd mooi, innerlijk en uiterlijk. Ze hoopt nog steeds de liefde tegen te komen. Ja, ze heeft nog steeds hoop, maar ze is ook ... kapot. Het zou moeilijk zijn voor mij als iemand anders dat speelt. Ik spreek in het stuk wel voor alle modellen, maar toch, het ligt nog te dicht bij mij, er is niet genoeg afstand. Misschien is het egoïstisch.

Op het eerste gezicht zou je het stuk als naturalistisch theater kunnen beschouwen. Of juist: de naturalistische illusie schijnt zich op te heffen. Je zou kunnen geloven: dat is Els Deceukelier zoals ze werkelijk is.

Ja, dat gelooft men misschien.

Men vraagt zich zelfs af, of u echt cocaïne snuift?

Nee, natuurlijk niet. We hebben aan een arts iets gevraagd wat er net zo uitziet. Het is een poeder voor astma-patiënten (lacht).

En heeft u à la Robert de Niro bestudeerd hoe een echte cocaïne-gebruiker het doet?

Ik heb het een keertje geprobeerd, om te zien wat voor effect het op me zou hebben. Als het dat is wat u bedoelt. Als het kon zou de Niro ook op de scène cocaïne nemen (lacht). In het begin wilden we dat ook, maar ik heb het niet gedaan, anders hadden we problemen gekregen (lacht).

Hoe hebben jullie gewerkt? Was de volledige tekst er vanaf het begin?

Ja, dat is het verschil met de andere stukken. Anders beginnen we met improvisaties, gedurende 2 weken. Bij een solo gaat het sneller, de tekst is er al.

Het is een gecompliceerde lyrische monoloog, waarin surrealistische visioenen en interviewpassages met de Belgische kunstenaars René Magritte, Félicien Rops en Marcel Broodthaers gemonteerd zijn. Hoe gaat u om met zoiets? Analyseert u het of neemt u het als een muzikale partituur?

Het is een mengeling. Natuurlijk bekijk ik alle foto's en boeken van deze kunstenaars, ik kende ze ook al voorheen. Maar ik wil het niet te zeer analyseren, ik wil het altijd meer ervaren. Ik ben iemand die meer voelt dan analyseert.

Zitten er zinnen van uzelf in?

Nee.

Geen enkele zin van uzelf?

Nee, maar toch zit het vol met persoonlijke elementen.

Men denkt af en toe dat u tot aan uw pijngrens gaat in de zelfontbloting? Is dat een voorbeeld van persoonlijke wreedheid die Fabre - zoals Artaud - een tendens in zijn werk noemt?

Ja, je gaat als actrice zover van jezelf weg dat je jezelf echt pijn doet.

In dit geval gaat u ook in uzelf terug.

Ook, ja. Doordat je zover in je herinneringen teruggaat, in het verleden tot het pijn doet.

Dat klinkt bijna zoals Stanislowski of Strassberg.

Ja, dikwijls denk ik aan zoiets, als ik bijvoorbeeld iets zoek om op de scène te kunnen huilen. Maar dat voor elk stuk verschillend. Waar ik vandaag aan denk om te kunnen huilen, haalt morgen misschien niets uit. Dus moet ik morgen iets anders vinden, wat in mijn leven gebeurt of misschien alleen maar in mijn fantasie.

Maar dat is niet het terrein waar u met Fabre op werkt, dat is waarschijnlijk een privé-techniek.

Ja, dat klopt. Vroeger wou Jan altijd dat alles wat de acteurs en de dansers op het podium deden, echt was. Daarom wou hij nooit met een beroepsactrice werken. Hij dacht dat ze truuks hadden om te wenen, om pijn te tonen.

En die trucs, die beheerst u nu?

Ik zou niet zeggen dat het trucs zijn. De gevoelens zijn echt. Maar het is steeds balanceren op de grens.

Toen u 13 jaar geleden met Fabre begon te werken was u 17 en net van de schoolbanken. U had dus geen theateropleiding gekregen.

Nee, maar ik heb, toen ik school liep in Brugge, bij een amateurtheater gespeeld. Ik was zeer schuchter en als ik speelde hielp me dat.

Wat waren dat voor stukken?

Komedies, bijvoorbeeld een komedie van Terenz 'Het meisje van Andros'. Het schiet me net te binnen dat ik als kind kleine stukjes heb geschreven.

Heeft u die bevaard?

Ik geloof dat die nog bij mijn ouders in Brugge zijn.

In uw kinderkamer?

Ja, waarschijnlijk. Ik zou ze graag terug lezen. Ik slaap ook nog in die kamer als ik thuis ben. Eigenaardig genoeg is die nog in dezelfde staat, zelfs mijn poppen zijn er nog (lacht). Als kind heb ik ook een paar jaar klassiek ballet gedaan. Mijn moeder wilde dat, ik had er niet zoveel zin in.

Het is te merken op het podium.

Ja ? Ik heb coördinatieproblemen, het is alsof mijn armen en benen niet van mezelf zijn (lacht). Hetzelfde met mijn gehoor. In 'The Sound of One Hand Clapping' met het Ballet Frankfurt bijvoorbeeld, heb ik gedanst en de dansers moesten me volgen. Ze hadden het moeilijk omdat ik steeds naast de maat zat (lacht).

Hoe bent u destijds bij Fabre beland? Was hij in 1980 in België al bekend?

Nee, helemaal niet. Tijdens het laatste schooljaar wist ik dat ik absoluut moest spelen en toevallig las ik in een tijdschrift een advertentie dat er voor een film, die een regisseur in Antwerpen draaide, figuranten werden gezocht. Ik stuurde hen een briefje met foto. Ze lieten me komen en hebben gekozen.

Die regisseur, was dat Fabre?

Nee, maar de producent kende Jan, hij wou toen het eerste stuk van Jan produceren. En Jan zocht tussen de figuranten en koos er enkele uit, waaronder ik. En zo heb ik bij Jan audities gedaan.

Hoe ging dat?

Dat was bij hem thuis, in de woonkamer met zeer veel mensen. Eerst zei Jan : "Wie van jullie nog naar school gaat, kan gaan, ik wil morgen beginnen". Ik ben gebleven, heb niets gezegd, en ik moest nog de laatste examens afleggen. De volgende dag begonnen de audities en Jan heeft me gekozen. Toen heb ik het hem pas gezegd. (lacht).

Wat voor opdrachten heeft hij u bij de audities gegeven?

Ik moest zelf een tekst schrijven en die vervolgens op verschillende manieren zeggen. Schreeuwend, huilend, fluisterend.

Wat was dat voor een tekst?

Ik herinner me enkel nog dat het een droom was. Daarna moest ik dansen. En toen kwamen de eigenlijke audities. Jan

zei: "Stel je voor, je zit in een kleine kamer, misschien een gevangenis. Je voelt je verdrietig, je bent alleen en misschien begin je net door te draaien". Ik herinner me dat ik op het podium in de verste hoek ging staan en zonder iets te doen in de zaal keek waar Jan en een paar anderen zaten; een kwartier lang. En dan ben ik geëxplodeerd! (lacht) Toen is Jan op het podium gekomen om me te kalmeren. "Het is al goed", zei hij, "ik neem je".

En na de laatste examens bent u bij het gezelschap begonnen. Hoe leefden jullie toen?

Een van de leden van het gezelschap - wiens ouders gestorven waren - had een huis en daar trokken we allemaal in.

Dat was voor u toch een persoonlijke revolutie. Tot dan had u bij uw ouders gewoond.

Jazeker: Sindsdien heeft Jan mijn opvoeding op zich genomen. Ik was zeer naïef toen ik bij hem begon. Het was alsof alle deuren voor mij open gingen. Mijn ouders hadden me in een glazen kooi gehouden.

Uit welk milieu komt u?

Burgerlijk. Mijn vader is leraar Frans en mijn moeder werkt in een atelier van een schilderes, ze maakt inlijstingen.

Waren beiden er tegen gekant dat u actrice wilde worden?

Ze dachten dat het geen toekomst had.

En u wilde niet terugkeren?

Eerst wel, ze gaven me zelfs geld. Jan had immers in het begin niets.

Probeert u zich dikwijls een leven zonder theater voor te stellen?

Af en toe. Ik geloof wel dat ik het theater nodig heb omdat ik dikwijls moeite heb om met woorden uit te drukken wat ik voel. Ik merk het wanneer ik een tijd niet werk, dan mis ik het podium op een lichamelijke manier. Ik leer veel over mezelf op het podium, dingen die ik vroeger niet wist.

Is Fabre iemand die zichzelf goed kent of minder goed?

Hij kent zichzelf heel goed, maar wanneer iemand tegen hem zegt: "Ik ken jou", dan zegt hij: "Zeg dat niet, ik ken mezelf nog niet".

Waren jij en Fabre gedurende een tijd ook een paar?

Nee.

Dat denkt men natuurlijk.

Natuurlijk, ik weet het. Het is niet zo.

Velen noemen u Fabres 'muze', zelf noemt hij u zijn 'medium dat zijn theaterideeën moet uitdrukken'. Houdt u van zulke omschrijvingen?

Ik heb er geen probleem mee.

U zegt dat u niet voor uzelf staat, maar altijd werkt in functie van de man, het mannelijke genie.

Daar hebben we het! (lacht) Maar in alle ernst, ik geloof dat echte genieën altijd mannen zijn. Misschien klinkt dat arrogant, maar ik denk dat ik mannen begrijp. Ik kan me dikwijls voorstellen, dat ik zelf een man ben en op dat moment denk ik het tegenovergestelde van wat ik als vrouw denk (lacht). Ik werk gewoon heel gemakkelijk met Jan, we hebben heel weinig woorden nodig. Op een bepaalde manier merk ik welke richting hij uit wil. Dat was al gauw zo, vanaf het eerste stuk. Ik weet niet, misschien omdat we beiden boogschutter zijn.

Kan Fabre alles van u verkrijgen, of is er al een punt geweest waar u zei: "Hier ligt de grens, dat doe ik niet"?

Dat heeft zich voorgedaan, maar later deed ik het dan toch. Niet omdat Jan het wou, maar omdat ik het wou. Als je bij Jan iets niet wil doen, word je niet gedwongen. Hij is geen tiran. In het eerste stuk, 'Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was', dat 8 uur duurde, hebben we yoghurt van het podium opgelikt. Velen dachten toen dat hij ons gedwongen had. Jan had dat echter niet van ons gevraagd. Op de repetitie zei hij enkel: "Er ligt yoghurt op het podium, dat

moet voor de volgende scène weg". En toen zeiden wij : "We likken het op". (lacht)

En dat heeft hij in het stuk overgenomen?

Ja, natuurlijk was iedereen geschokt, hoe hij van acteurs zoiets kon verlangen. Een ander voorbeeld: ik moest gedurende een lange tijd - hoog op de scène - op een smal balkon staan en zei tegen Jan dat ik hoogtevrees had en dat ik dat niet kon. "Spijtig", zei hij, "dan zoeken we gewoon iets anders". Ik ging naar huis, dacht er over na en zei tenslotte tegen mezelf : "Als ik val, dan val ik maar". De volgende dag heb ik het met deze instelling gedaan en ik had plots geen angst meer. (pauze) Dat zou best mijn motto kunnen zijn: "Als ik val, dan val ik".

Heeft u naast hoogtevrees, nog andere angsten?

Ik heb angst om oud te worden. Ik word nu 30. Voor een man is dat goed, maar bij een vrouw veroudert ook het lichaam, en daar hou ik niet van.

In 'Vervalsing zoals ze is, onvervalst' wisselt het van seconde tot seconde, dan bent u zeer jong en dan weer zeer oud.

Dat hebben velen me gezegd en op video heb ik het zelf ook vastgesteld. Ongelooflijk, ik ben ervan geschrokken.

Misschien is dat het onderscheid. Als actrice kan u oud worden, als model niet.

Ja, dat is het.

Uit: Theater Heute, 2, februari 1994, p.13 ev. Interview afgenomen door Andres Müry



deSingel

bespreekbureau Desguinlei 25 . B-2018 Antwerpen . tel. 03/248 38 00
administratie Jan Van Rijswijcklaan 155 . B-2018 Antwerpen
tel. 03/248 28 00 . fax 03/248 28 28

Met steun van de Vlaamse Gemeenschap, de Provincie Antwerpen,
Agfa-Gevaert, Gemeentekrediet, Knack, De Morgen, Nationale Loterij, Tractebel