

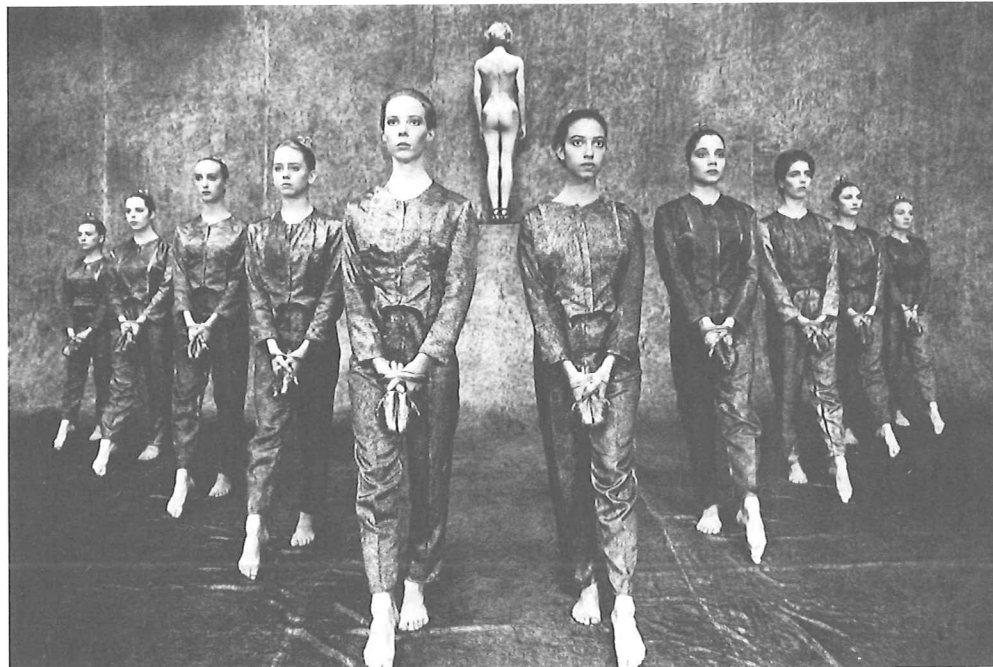
Jan Fabre werkt aan een operatrilogie

“Ik wil iets goddelijks maken”

Theatervernieuwing of het ontwikkelen van een echte theater-avantgarde heeft de jongste decennia meestal te maken met externe factoren, d.w.z. dat elementen, invloeden of kunstenaars uit andere disciplines het theater als kunstmedium nieuwe, bepalende impulsen hebben meegegeven. De multi-mediale aspecten van vele theaterproducties, het vervagen van de grenzen tussen de verschillende media is trouwens een van de meest opvallende evoluties binnen het artistiek klimaat vandaag. Vooral de invloed vanuit de beeldende kunsten is daarbij van doorslaggevend belang geweest, denk maar aan het werk van mensen als Bob Wilson (die zijn 'roots' in de architectuur en de schilderkunst situeert); de producties van de veelzijdige Poolse theatermaker, graficus, plastisch kunstenaar, theatertheoreticus Tadeusz Kantor; of in Vlaanderen het oeuvre van Jan Fabre (qua opleiding een beeldend kunstenaar), die na performances, live-installaties en zijn theatertrilogie (*Theater geschreven met een K is een Kater* (1980–81), *Het is Theater zoals te verwachten en te voorzien was* (1982–83), *De Macht der Theaterlijke Dwaasheden* (1984–85)) nu aan een operatrilogie werkt in samenwerking met de Poolse componist Henryk Mikolaj Górecki. Op Documenta 8 in Kassel (BRD) werd met de presentatie van de danssecties uit het eerste deel *Das Glas im Kopf wird vom Glas* een eerste sluijer opgelicht van dit over 5 jaar geplande operaproject, een internationale co-productie van Troubleyn, Kaaitheater, de Munt en het Holland Festival. Een interview met Jan Fabre als introductie.

Je bent qua opleiding een beeldend kunstenaar. Daarnaast is er je evolutie van performances naar de theatertrilogie, nu naar het medium opera. Vanwaar die aantrekkingskracht voor opera?

Het is in principe een evolutie binnen mijn eigen beeldend werk. Het is een voortzetting, een onderzoek voor mezelf naar het onzichtbare, na het meer puur concrete naar het abstracte. In de theaterproducties was de muziek wel gecombineerd met de voorstelling, maar nu zullen de muziek en het libretto een



veel grotere draagkracht hebben. Het libretto heb ik geschreven en Górecki heeft daarbij de muziek gecomponeerd. Hoe ouder ik word, hoe groter mijn voorliefde wordt voor muziek, omdat die zo abstract is. In het operawerk bundel ik muziek, beeld en actie tot één geheel en wordt de muziek autonoom in vergelijking met de theatertrilogie. Daarin werd de muziek hier en daar bijna als citaat gebruikt. In *De Macht...* was er een soort dialoog tussen heden en verleden, zowel op de bühne, in de architectuur van de zaal, in de iconografie die ik gebruikte als in de muziek (de muziek van Wim Mertens tegenover die van Wagner en Strauss). De muziek wordt nu veel meer op zichzelf staand. Ik vind dat muziek – zeker die van Górecki – zo sterk fysiek en intellectueel inwerkt, ook visueel (wanneer je het fluitje hoort van een trein zie je bij manier van spreken een heel station) dat ik de uitdaging van de combinatie wil aangaan.

Specifiek aan je theatertrilogie was het werken met acteurs tijdens heel lange, zeer intensieve repetitieperiodes aan voorstellingen die fysiek zeer veeleisend waren. Wordt die lijn doorgetrokken bij de voorbereidingen van je opera, b.v. nu aan de danssectie?

Ik denk dat het nu nog zwaarder is geweest, om eerlijk te zijn. Toen ik zo'n drie jaar geleden aan een opera begon te denken en te werken had ik het gevoel dat ik een bepaalde evolutie had doorgemaakt met mijn theaterwerk en een stijl had ontwikkeld voor mezelf. Ik wou opnieuw beginnen, opnieuw gaan onderzoeken en niet opnieuw een 'Fabriaanse agressie' gebruiken – zoals ik in mijn theaterdagboek toen schreef. Eén van mijn stelregels is: "De schoonheid als hulde aan het afwezige en het onnoembare". Daar ben ik op zoek naar. Ik wou voor de danssectie van de opera de ruimte laten dansen, niet de dansers. Ik ben ook in mijn beeldend werk geïnteresseerd in 'splitting space'. De moeilijkheidsgraad is daarbij (vooral geestelijk) veel zwaarder, zeker ook voor de mensen op de scène. De danssectie, dat uur en een kwartier, vergt een veel hogere concentratie van geest dan b.v. *De Macht...* Het toont energie veel rustiger, het is een ander soort energie, heel vast, statisch, bijna een soort 'monnikenenergie'. In *De Macht...* was het een veel uitbundiger energie (lopen, vechten, springen, vallen,...) met die heel fysieke actie-reactie die toen voor mij zeer belangrijk was en die zijn oorsprong vond in mijn performancewerk. In

Foto's Flip Gils

Na een steeds stijgend succes met zijn drie theaterproducties heeft Jan Fabre zich een nieuwe uitdaging gesteld: opera. Vijf jaar zal hij werken aan de trilogie *The Minds of Helena Troubleyn*, waarvan het eerste deel *Das Glas im Kopf wird vom Glas* in de herfst van 1988 verwacht wordt. Hieruit werden in het raam van Documenta 8 (Kassel) de 'danssecties' getoond. Alex Mallems en Hildegard De Vuyst gingen kijken.

de danssectie is alles veel meer ingehouden: niemand raakt elkaar nog aan, het is de ruimte die elkaar aanraakt. Het is de hunkering bijna van elkaar aan te raken, maar het toch niet doen. Het is in feite de kracht van wat je allemaal zou kunnen, maar het toch niet tonen of doen. Daar heb ik interesse voor.”

Zou je dat kunnen omschrijven als “de esthetiek van de beheersing”?

Ja, de esthetiek van de beheersing, maar het gaat verder: het is een op zoek gaan naar de schoonheid van het afwezige en het onnoembare. De beheersing is natuurlijk lichamelijk of de tijdsbeheersing, maar daardoor kom je niet in een volgend stadium, in een soort veel abstracter, veel opener wereld om te kijken en te voelen. Het is een andere dimensie die je er verkrijgt en die ik op dit moment veel interessanter vind. Het is ook de eerste keer dat ik mijn eigen beeldend werk confronteer met mijn bühnewerk. Het blauwe waar ik zo’n acht à negen jaar mee teken werkt heel diep, sterk indringend in op je kijkgedrag, op je geest, fysiek ook, als je er voorstaat: er worden andere deuren opengedaan. Het creëert een groter bewustzijn van ruimte, van gevoel, van ruiken bijna. Het is veel meer op het punt van het mes wandelen.

Ik was ook niet meer geïnteresseerd in het visuele, al zal dat misschien haar klinken. Ik maak nooit op voorhand beelden. Waar ik in feite op zoek naar ben is “Het meten van de wolk” – dat is ook wat ik mijn danseressen steeds zeg: “Je moet de wolk meten die boven de bühne hangt”. De onweerswolk, of de wolk waarachter de zon verschuuld zit. De wolk meten met een latje, daar gaat het in feite over: het plannen van het onmogelijke en constant op je bek vallen en terug weer opstaan om er terug naar toe te gaan ook al weet je dat je dat punt nooit zult bereiken, maar toch heel ingehouden, hoffelijk bijna. Ik wou een soort hoffelijkheid creëren, een soort discretie met respect tegenover elkaar, maar toch zelf het gevoel krijgen bij het bekijken ervan tijdens het repetitieproces, dat als het stopt je naar buiten zou willen lopen en iemand zou willen neerschieten b.v. Die heel ingehouden sfeer, die restrictie feitelijk, die innerlijke vreugde als een restrictie gegeven daar ben ik naar op zoek en ik denk dat ik daar in de danssectie vrij goed in geslaagd ben.

Het “Leitmotiv” van je opera is “een adelaar die getroffen wordt door een pijl gemaakt uit zijn eigen veren”.

Het verhaal is gebaseerd op Helena Troubleyn (een zeer mooie naam

vind ik, een oud-nederlands woord, d.w.z. trouw blijven), een vrouw die zo’n drie jaar geleden overleden is, die ik vanaf mijn jeugd zeer goed kende en vaak bezocht (Ik deed haar ‘komiskes’). In haar living was die vrouw omgeven door schoonheid: een aantal schilderijen, zaken op haar kast, ze speelde zeer veel piano, klassieke- en popmuziek naast elkaar. Die vrouw was een soort weduwe die buitengewoon mooie verhalen kon vertellen. Toen ik jonger was had ik er in principe geen interesse voor, maar was ik er toch geweldig door gefascineerd, gefascineerd door een soort begeerte of genot, een bezetenheid als ze vertelde. Hoe ouder ik werd, hoe meer interesse ik kreeg in de persoonlijkheid van die vrouw en haar verhalen. Maar hoe meer ik te weten kwam over haar, hoe beter ik ook wist dat ze fantaseerde en leugens vertelde. Maar toch hadden al die leugens en die fantasie een schoonheid. Het was de leugen van de verbeelding. Die vrouw is zo’n drie jaar geleden overleden – wat me tamelijk zeer deed – ik heb dan een aantal teksten over haar geschreven en heb dan besloten om een opera over haar te schrijven.

Helena Troubleyn leed aan een ongelooflijke zin voor zelfdestructie: ze weigerde om buiten te komen, om zich te wassen. Ook in haar geest leed ze aan zelfdestructie – iets wat ik ook bij mezelf een stuk terugvind, denk ik – en het rare was dat die vrouw voor mij een soort macht van de schoonheid vertegenwoordigde. Het was een heel mooie vrouw, ze had heel mooi blond haar. Ze leek op een adelaar. Daar is feitelijk het idee gestart van het skily: “De adelaar die getroffen wordt door een pijl gemaakt uit zijn eigen veren”. In principe komt het er dus op neer dat de mens – hoe goed hij ook iets wil doen – zichzelf altijd in zijn eigen ongeluk stort. Die vrouw was heel begaan met leven, met de poëzie der dingen en toch had ze die ongelooflijke zelfdestructie waaraan ze dan ook geestelijk en fysiek ten onder is gegaan. Daar gaat in principe de opera over. Een tweede karakter is Fressia. Helena Troubleyn fantaseerde altijd dat ze zichzelf als kind zou ontmoeten. Ze had nooit kinderen gehad maar praatte af en toe luidop tegen haar kind. Er werd natuurlijk nooit geantwoord en de stilte van die afwezigheid imponeerde mij: dat geloof in het onbekende, in het afwezige waar ik in mijn werk ook mee bezig ben en waar ik altijd al interesse heb voor gehad. Iets dat boven ons staat, iets wat onmogelijk in woorden, in zinnen, zelfs niet in materiële middelen kan omgezet worden, maar dat een enorme spanning in zich draagt. Fressia (geba-

seerd op actrice Els Deceukelier, een actrice met wie Jan Fabre al jaren werkt) vertegenwoordigt in de opera de stilte. Zij verschijnt in het eerste deel *Das Glas im Kopf wird vom Glas*, wat wil zeggen dat als je wil dat b.v. iets vierkant wordt, dan wordt het ook vierkant. Het is een soort manier van kijken. Op het moment van die verschijning beleeft Helena Troubleyn (die eerst bespot wordt) een opgang. Het tweede deel toont dan de macht van Helena Troubleyn en het derde deel gaat ten slotte over haar ondergang, waarbij het laatste half uur de stilte zal overblijven. Op het moment dat Fressia verschijnt tekent Helena feitelijk haar ondergang. Fressia betekent in het Italiaans trouwens pijn.

De enige mannelijke figuur in de opera is “Il ragazzo con la luna e la stella sulla testa”, The Boy (“De jongen met de maan en de sterren op zijn hoofd”) die de schoonheid der dingen vertegenwoordigt: de natuur, de maan, de sterren, het overkoepelende. Hij is een toeschouwer die alles laat gebeuren, maar tegelijkertijd ook een supermacht. The Boy is de jongen met de uil uit de danssectie. Met hem opent en eindigt de opera, want ook de stilte (Fressia) zal op een bepaald moment afsterven, want zij is een spiegelbeeld van Helena en bestaat dus bij haar gratie.

Hoe verloopt de samenwerking met de componist Górecki en waarom die keuze?

Volgens mij is Górecki één van de laatste grote levende componisten. Als je zijn oeuvre nagaat dan constateer je dat hij in 1957 al stukken componeerde zoals Philip Glass in de 70’er en 80’er jaren. De man is bovendien een zeer integer artiest. Hij heeft maar weinig platen uitgegeven en heeft daar ook geen interesse voor. Hij leeft alleen in Katowice in Polen en er klikte onmiddellijk iets tussen ons, ook door zijn background als Pool, denk ik, en mijn background als Vlaming. De man is ook super-katholiek en hoewel ik absoluut niet katholiek ben (ik geloof wel in iets sterkers dan mezelf maar niet in de kerk) zal ik in mijn *roots* toch wel het katholicisme dragen (mijn moeder werd b.v. katholiek opgevoed). Die dialectiek van die superkatholieke man en mezelf dan als tegenpool levert toch iets heel boeiends op. Górecki is een oudere man (55), heeft een heel ander leven achter de rug dan ik, wat een confrontatie, een interactie te weebrenkt tussen zijn levenservaring en mijn ideeën, mijn leeftijd. Ook in zijn muziek is er een sterke zoektocht naar het onbekende, naar het onzichtbare – bijna een zonnestraal die ergens doorstraalt. Enerzijds is het zeer emotionele muziek,

anderzijds ook weer niet. De muziek heeft een onderliggende toon die mij bij een eerste beluisteren doet denken aan mensen die de Marseillaise zingen terwijl ze worden gefusilleerd door Duitse soldaten. Dat gevoel dat ze je geest niet klein krijgen, dat ze je daar niet kunnen raken ligt in die muziek. Dat verzet, dat onderhuids verzet heb ik ook proberen te leggen in de danssectie: toch blijven staan, niet gaan springen, niet gaan lopen. Heel die sterke individuele persoonlijkheid van "ze krijgen me niet klein" die ook al in de muziek opgeslagen ligt."

Alex Mallems

The Dance Sections

Precies in het midden van de scène is het doek even opengeschoven. Door de vrijgekomen opening kan de toeschouwer die zich naar het midden van de zaal begeeft, de naakte rugzijde van een vrouw zien tegen een paarsblauwe achterwand. Op haar hoge sokkel zal Fressia als spil van de voorstelling fungeren. Ook al verroert de blonde Els Deceukelier zich nauwelijks. Af en toe strijkt ze discreet door haar haren,

of borstelt ze, daarmee de choreografie verknippend. Op haar verticale as wordt een volledig in spiegelbeeld gechoreografeerde compositie neergezet. Ook horizontaal laat ze de voorstelling scharnieren. Wanneer de danseressen zich ongeveer halfweg van hun kostuums ontdoen om in slip en beha verder te dansen, draait Fressia zich boven hun hoofden om en blijkt van voren een kostuum te dragen. Het oranje van haar lichaam wordt overgenomen door de danseressen en hun reflectie op de dansvloer.

Als het doek helemaal opgehaald is, stapt aan beide zijden van de immense scène een geharnaste danser de leegte binnen. In een hoekige pas de deux verschuiven beiden minutieus en zonder muziek tegenover elkaar. Wanneer deze figuren zich aan weerskanten van Fressia op een stoel neerzetten, verliezen we even hun monumentaliteit en worden ze door deze alledaagse beweging in een flits herleid tot "weirdoes". Vanuit de coulissen klinkt gezang. Met een uil op zijn schouder overschrijdt The Boy, als enige, de in twee gedeelde ruimte.

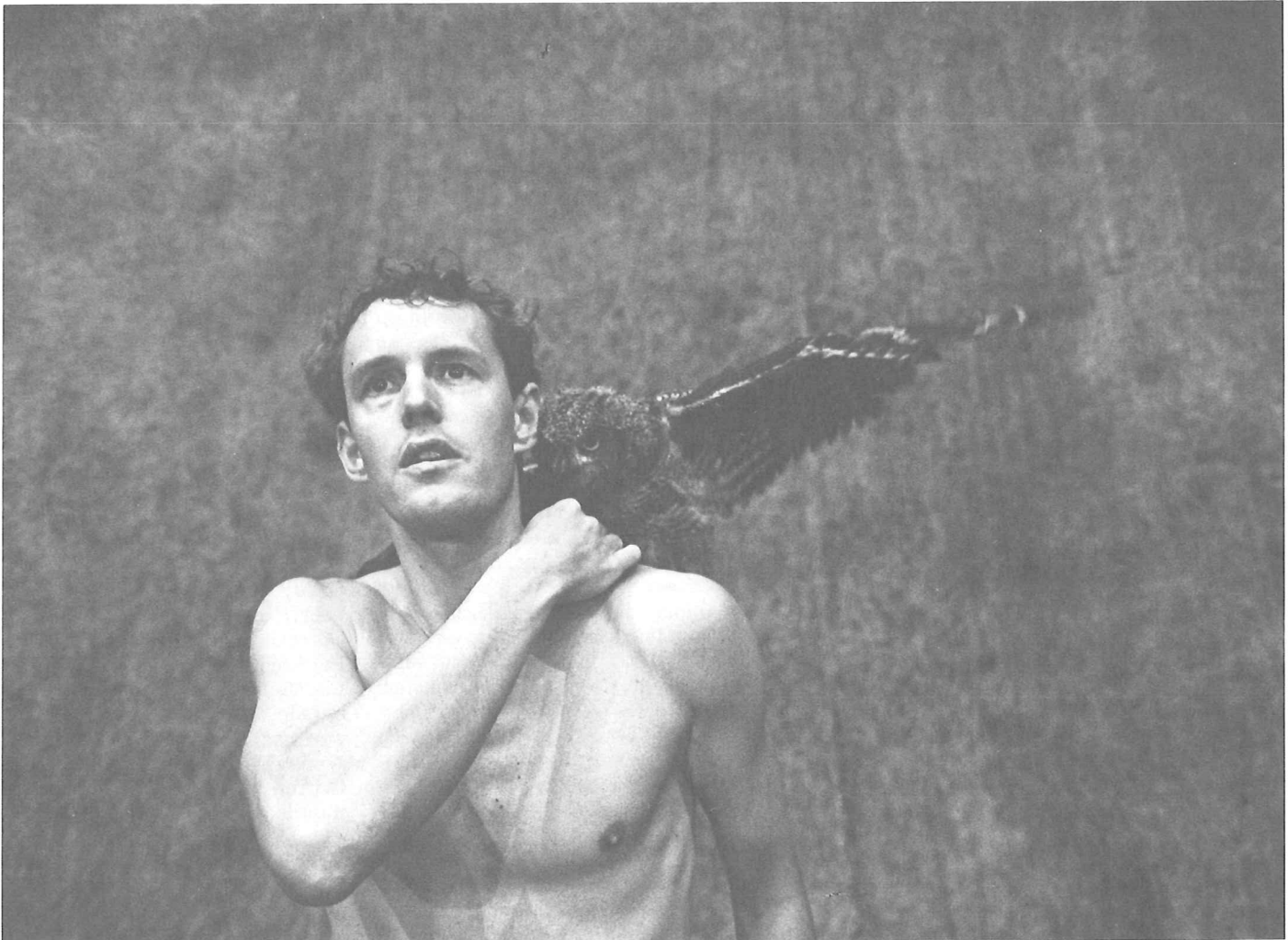
Acht danseressen in vest en broek treden aan, de handen gebonden met de linten van hun pointes die ze voor zich uit dragen. Gevangen in het harnas van de dansstijl waarvan

ze zich zullen bedienen? De aaneenschakeling van streng klassieke poses en passen wordt eerst opgenomen door de twee middelste danseressen en verspreidt zich dan als de rimpeling van water over de hele groep. Door het steeds weer herhalen van hetzelfde bewegingspatroon en ondanks, of precies dank zij, de perfecte synchronisatie, valt de individuele fysieke presence van de danseressen sterk op: het bleke Balanchinevrouwtje Maria, de kortgeblokte Jemina, de frêle Erika of de donkere stevige Tamara.

De eenvoud is bedrieglijk, temeer omdat de bewegingen geen steunpunt vinden in de muziek van Górecki, maar op een geheel eigen innerlijk ritme lijken te drijven. Hun synchrone uitvoering vergt een enorme concentratie, die de danseressen niet allemaal in gelijke mate kunnen opbrengen. De Indonesischogende Renée wankelt een paar keer in de halve draai. Het weze haar vergeven want net deze voortdurende spanning tussen het streven naar perfectie, naar absolute schoonheid en menselijke beperktheid verleent de voorstelling haar grote emotionele kracht.

The Dance Sections maken nogmaals Fabres achtergrond als beeldend kunstenaar duidelijk en dat zeker niet alleen door de expliciete

Foto: Flip Gils



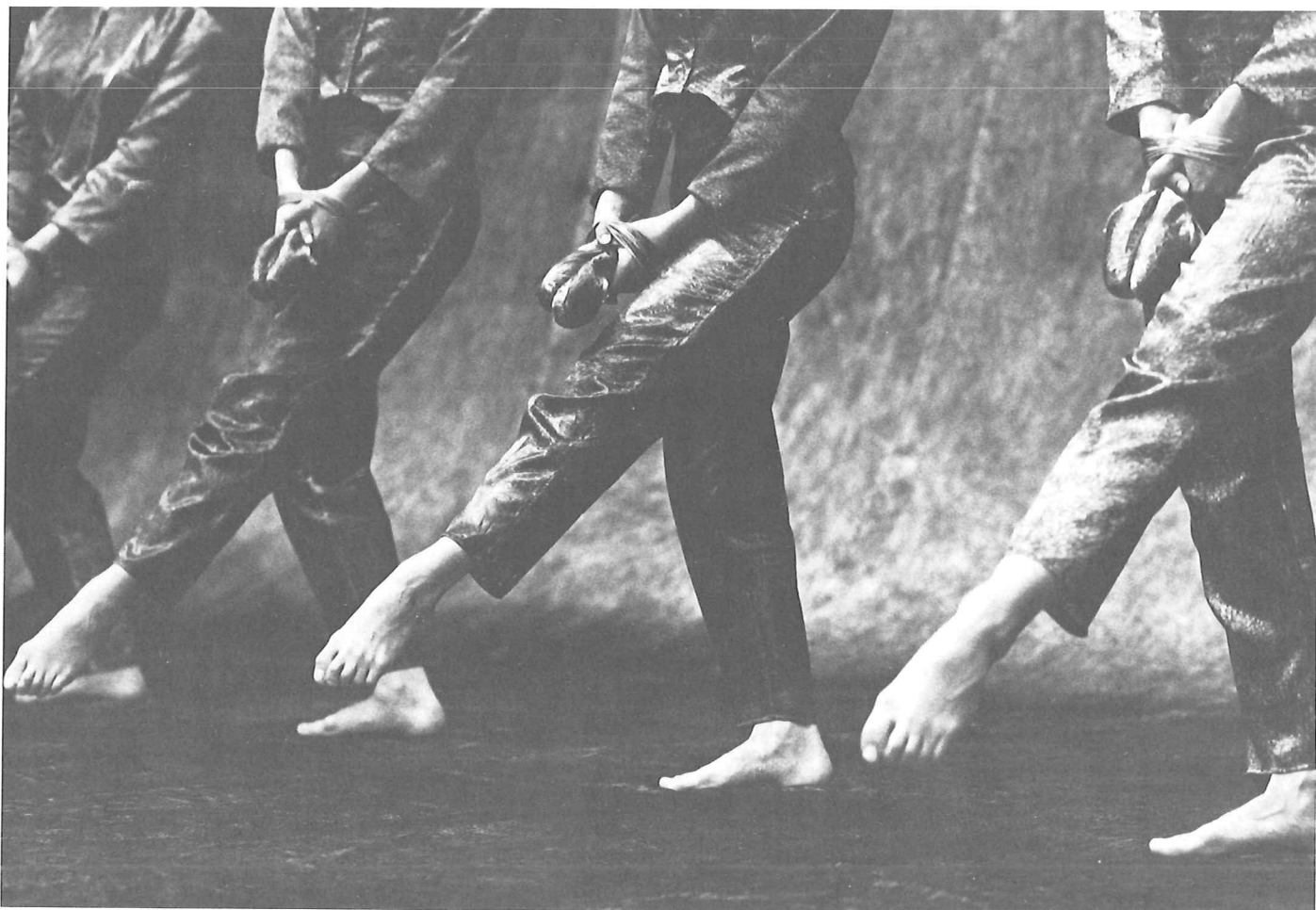


Foto: Flip Gils

verwijzing naar zijn tekeningen in het achterdoek en de kostuums die door de dansers eigenhandig "ingebic" werden. Het betekent ook niet dat hij levende sculpturen maakt of plaatjes uit de ruimte snijdt. Hij laat de lichamen op de ruimte ageren, zodat deze zelf, en bij momenten op spectaculaire wijze, vergroot, verkleint, trilt, kantelt.

Tijdens de voorstelling was dit duidelijker aanwezig dan tijdens de repititie die ik mocht bijwonen. Toen lag de nadruk meer op het doorbréken van de klassieke dans met felle fysieke uithalen, als scheuren van heftig leven in een classicistisch gebouw. Zo moesten de dansers vanuit geknielde positie in een flits van een seconde ruggelings op de rand van de scène balanceren. Of zakten ze open in *grand écart* om met een klap een schaar in de dansvloer te planten. Deze ritmische opstootjes zijn uit de voorstelling verdwenen zodat ze ruimtelijk zuiverder werkt.

De fysieke oprispingen hebben plaats gemaakt voor een reeks beelden die – bevreemdend genoeg – thuishoren in de kappers sfeer: wat eerst diademen in de haren van de danseressen lijken, zijn scharen waarmee hun haren opgebonden zijn; de haren van de geharnaste figuren worden gewassen; honderden scharen zakken over het gebeuren; haarelvlokes dwarrelen naar bene-

den. De sublimatie van de realiteit tegenover de banaliteit van het alledaagse. Maar zo simpel laat de voorstelling zich niet in tegenstellingen vangen. Daarvoor krijgt het alledaagse, b.v. het wassen van de haren, een te sterk ritueel karakter en krijgt ook het klassieke ballet na verloop van tijd een te sterk fysiek aspect; het eindeloos op pointes lopen wordt afzien. De danseressen glimlachen niet. Het willen overstijgen van de zwaartekracht wordt op de duur alleen een onoverkomelijke bevestiging van de zwaartekracht. (Ik word er mij van bewust hoe pervers de schoonheid van klassiek ballet is. Ze berust op een vermindering van de mens.)

Het publiek reageerde zeer verdeeld. Het gejuich van de ene helft van de zaal groeide naarmate het boegeroep van de andere helft sterker werd. Een lid van de Vlaamse kolonie die voor de gelegenheid in Kassel neergestreken was, verklaarde achteraf op de receptie dat zulks begrijpelijk was: het Duitse publiek kent het werk van Fabre niet, verwacht een dansvoorstelling en wordt dan met "zoiets" geconfronteerd. Nog afgezien van het feit dat er waarschijnlijk meer Nederlanders in het Opernhaus zaten dan Duitsers, vind ik het pedante paternalisme achter zo'n uitspraak choquant. Waarom zou een onbevooroordeeld toeschouwer niet op elk ogenblik in

de evolutie van een theatermaker kunnen inpikken, waarvan het product sowieso vluchtig, eenmalig en weinig tegen de tijd bestand is? Fabre zelf benadrukt erg zijn plaats in de geschiedenis – tegen de tijd wappend hij zich met video-opnames – en de geschiedenis in zijn werk. Gelukkig belet hem dat niet om voor ons, arme zondaars, een voorstelling te maken die zich qua opbouw in alle eenvoud laat ontdekken maar koppig ontsnapt aan parafraseerbaarheid of eenduidigheid. En die, bovenal, een monumentale schoonheid uitstraalt.

Hildegard De Vuyst

THE DANCE SECTIONS (uit *Das Glas im Kopf wird vom Glas*)
decor, regie en choreografie: Jan Fabre; muziek: Henryk Mikolaj Górecki; kostuums: Jan Fabre en Pol Engels; belichting: Jan Fabre en Lex Vloemans; dansers: Erika Barbagallo, Tamara Beudeker, Hadevych van Bommel, Renée Copraij, Jemina Dury, Susanna Gozetti, Phil Griffin, Claudia Hartman, Marina Kaptijn, Annamirl van de Pluijm, Angélique Scheppers, Maria Voortman, Els Deceukelier en Maarten Koningsberger.
Gezien op 18 juni in het Opernhaus in Kassel.