



Das Glas im Kopf
(Knapik & Fabre)
Foto Carl De Keyzer

consequent alle gevolgen van accepteert, vermits de eerste beslissing zijn eigen beslissing was : de keuze voor het Blauw is het moment van vrijheid, daarna volgt enkel determinisme. Fabre heeft, zoveel jaar geleden, dezelfde keuze gemaakt als Helena Troubleyn, zijn personage : Helena creëert, in haar verbeelding die materie wordt, het meisje Fressia - naar *freccia*, pijl in het Italiaans, de pijl die haar later in het hart raakt. Meteen ziet ze dat ze zich niet meer uit die fantasie kan losmaken : ze kan niet anders dan wachten op de uitkomst van het noodlot.

Er is een tweede keuze die Jan Fabre maakte, toen hij theater begon te maken : hij koos voor de herhaling, voor de uitputtende repetitie, uitputtend voor speler-personage én voor toeschouwer. Met het blauw maakte Fabre zich de ruimte eigen, met de herhaling eigende hij zich de tijd toe. Door deze vorm - die veel meer is dan een regievondst : het is een soort manifest - liet Fabre de lichamelijke van zijn spelers anders beleven. Je ging anders kijken naar een lichaam, een lichaam nl. dat de grens van wat draaglijk is akelig dicht naderde, én hij verlegde de lichamelijke grenzen van zijn eigen acteurs. Het is niet toevallig dat Fabre voorstelling na voorstelling werkt met Els Deceukelier : zij belichaamt het meest Fabres ideaal van 'geëxalteerd lichaam', van pure aanwezigheid. Maar *Das Glas im Kopf* wird vom Glas breekt met deze nieuwe lichamelijke - ook als Els Deceuke-

lier balanceert op de rand van de scène is dat slechts een schaduw van wat de geblinddoekte man in *de macht der theaterlijke dwaasheden* deed en onderwerpt zich aan de beperkingen die vele eeuwen Europese theatertraditie aan het lichaam hebben opgelegd : zowel vanuit de speler als vanuit de toeschouwer bekeken. In de eerste scène duurt het lang voor 'ilragazzo' al zijn scharen naar de hemel heeft gegooid - terwijl hij zijn klus moet klaren binnen de tijd die de partituur hem oplegt - maar het 'realisme' van de authentieke inspanning is verdwenen : ook een klassiek ballerdanser moet zijn bewegingen aftellen, en in Thomas Bernhards *Der Ignorant und der Wahnsinnige* moet een vrouw haar rol afwerken tussen de eerste noten van Mozarts *Die Zauberflöte* en het begin van de aria van de koningin van de Nacht. Wat vroeger een esthetische uitdaging was, is nu herleid tot een technisch probleem. De twijfel, de kwetsbaarheid is verdwenen.

In Theater Heute, dat veel plaats ruimde voor Fabres voorstellingen in Frankfurt, vroeg Eckhard Franke of Fabres theater eigenlijk niet ineenstortte als het zichzelf ironie toeliet - zoals de slotzin van *Der Palast um vier Uhr morgens...* : 'Wo ein Will ist, bin ich weg.' Ik denk dat het niet de ironie is die Fabres esthetiek onderuit haalt, maar precies het ontbreken van een relativering van binnenuit, een relativering die voortkomt uit de eigen (deterministische) logica van zijn verhaal :

het uitgeputte lichaam, het zichtbaar naderen van de grens. In deze opera geloof je geen moment dat er ook maar iemand uit het koor in de orkestbak zal vallen, als ze *en masse* naar voren rennen : vroeger hield je toch even je hart vast, als er iets dergelijks te zien was. Determinisme is zekerheid geworden, voorspelbaarheid, en dat is niet goed. Bovendien dreigt het gevaar dat het meest absurde verwijt dat Fabre ooit kreeg, nl. dat hij een 'fascistisch' theatermaker zou zijn, steeds moeilijker te weerleggen is. Fascisme is, abstract gedefinieerd : het doortrekken, tot in zijn meest gruwelijke consequenties, van een politiek-culturele code en systeem, waarbij elke mogelijkheid tot toetsing, tot kritische feedback, bij voorbaat uitgeschakeld wordt omdat de essentie van de code resp. het systeem daardoor zou bedreigd worden. Fabres theater, zonder de relativering van het 'uitgeputte lichaam', beantwoordt aan deze definitie, alleen is theater niet hetzelfde als politiek : een esthetisch statement, hoe verwerpelijk ook, is geen politieke terreur, is er zelfs niet mee te vergelijken. Hoewel de scheiding bij Jan Fabre, soms moeilijk wordt : waren die stervende vissen, krimpnd van pijn op het zout, een esthetische gebaar, of een maatschappelijk gebaar ? Het verbranden van boeken was een culturele daad, het verbranden van mensen niet meer : maar tussen beiden bestond een aanwijsbaar verband.

Wat ik wil zeggen is het volgende : door zich op een esthetisch eiland terug te trekken, een eiland waarin geen gevaar meer dreigt, sluit Fabre de cirkel om zich heen, wordt hij het slachtoffer van zijn eigen verbeelding, zoals Helena Troubleyn. Maar precies omdat zijn eigen lot zo evenwijdig loopt met dat van 'zijn' Helena, omdat hij de risico's van zijn eigen bestaan als kunstenaar projecteert in die half-mythische vrouw, kan hij ontsnappen aan deze doem : het verhaal van Helena Troubleyn relativeert het verhaal van Jan Fabre, omdat zij toont dat hij weet dat hij kwetsbaar blijft.

5.

Jan Fabre houdt zich bezig met macht : als theatermaker in de elementaire zin van het woord d.w.z. in zijn voorstellingen, maar ook als 'instituut'. Jan Fabre is een apart verschijnsel binnen de internationale kunstwereld : hij maakt met zijn werk geraffineerd gebruik van de meedogenloze machtsstructuren van de kunsthandel - een