

De dans van het harnas

Jan Fabre als choreograaf I

*Jan Fabre is performer, plastisch kunstenaar, regisseur, theaterauteur.
Maar eigenlijk is hij altijd al bezig geweest met choreografen,
aldus Johan Reyniers. Het eerste deel van een tweeluik.*

Jan Fabre, de grote tekenaar! Weinigen weten dat deze bic-art-kunstenaar ook een zeer verdienstelijk choreograaf is. Een paar maanden geleden overhoorde ik de volgende dialoog. Een danser: Wie is dan voor u de grootste choreograaf? - Een programmator: Jan Fabre. - De danser: Jan Fabre? Dat is toch geen choreograaf!

Wie terugkijkt op de jaren tachtig, ziet dat Jan Fabre van in den beginne met dans bezig is geweest. Tot voor kort werd daar weinig aandacht aan geschonken. Fabre is (of was) performer, beeldend en plastisch kunstenaar, regisseur en theaterauteur. Ik vraag me af of hij zich zelf bewust is van het feit dat hij zo weinig als choreograaf wordt gezien, en hoe hij zichzelf in dat verband eigenlijk ziet. Op mijn voornemen om het over zijn choreografieën te hebben reageerde hij met: "Choreografieën? Meervoud?"

De dans der geharnasten

Op de keper beschouwd heeft Fabre natuurlijk gelijk, en heeft hij slechts één werk op zijn aktief dat voor een zelfstandig dansstuk kan doorgaan: *The Sound of One Hand Clapping* (1990) - en dan nog. We zijn zozeer geneigd om zijn hele werk als één groot opus te zien, als een gooi naar het absolute zodat alles wat hij maakt maar een vingeroefening, een voorstudie, een onderdeelje van wat nog komen zal moet zijn. De recente solotheatervoorstellingen voor Els Deceuckelier en Marc Van Overmeir mogen daar niet erg

onder te lijden hebben, Fabres dans krijgt het des te zwaarder te verduren, meer bepaald omdat hij in de ontzaglijke schaduw van de nog onvoltooid operatrilogie *The Minds of Helena Troubleyn* staan. Fabre werkt nu al zes jaar aan dat totaalkunstwerk, in zijn terminologie eerder een Gesamtkunstwerk waarin zowat alle facetten van zijn kunst, alle motieven en thema's die hij tot dusver met engelen geduld heeft geïntroduceerd, tot een nieuw geheel gesmeed zullen worden.

Het eerste onderdeel van de trilogie dat we te zien kregen, in 1987, was meteen de eerste manifestatie van Fabre als volwaardig choreograaf. De *Danssecties* werden echter manifest als onlosmakelijk behorend tot de eerste opera *Das Glas im Kopf wird vom Glas* beschouwd en daardoor niet echt op hun eigen waarde getaxeerd. Een oordeel, zo heette het, kon maar "voorlopig" zijn, wat je zag was "een horizon vol vraagtekens". Fabre zelf gaat hier niet vrijuit. Hij klaagt niet onterecht over het feit dat journalisten zijn werkwijze niet begrijpen (elke produktie is eigenlijk een voorstudie én tegelijk een autonoom werk), maar langs de andere kant geeft hij breedvoerige antwoorden op puzzelvraagjes van de pers. Daardoor probeerde men het hele stuk in het kader, in het (anekdotische) verhaal van de opera te wringen. Als je al weet dat de geharnasten uiteindelijk maar wachters van Fressia zijn, waarom zou je er dan, choreografisch gezien, veel aandacht aan besteden?

Het enige geluid dat het hele eerste kwartier van de voorstelling te horen valt, is het geluid van blik. Van links en van rechts zijn geharnaste figuren opgekomen, zes in totaal. Gelijktijdig stappen zij langzaam naar voren, strekken daarbij hun benen, en keren vervolgens - even langzaam - op hun stappen terug. Zij draaien naar elkaar toe, als bij wijze van begroeting, steken hun armen omhoog. Soms zijn er snellere bewegingen: hakken worden tegen elkaar geslagen, een been wordt even snel verschoven en weer ingetrokken. Vaak staan de zes met hun rug naar het publiek.

Twee van deze ridders blijven tijdens de volgende scènes - als de danseressen achtereenvolgens in bic-blauwe pakken en in zwarte lingerie op een gelijkaardige manier optreden - op het podium achter, links en rechts achteraan op een stoel gezeten, bewegingloos, de handen op de knieën, uitdrukkingloos voor zich uit starend. Op een verhoogje in het midden staat de vrouw die zij bewaken, Fressia, naakt met haar rug naar het publiek. Het blikken duo is bekend geworden: het treedt op dezelfde wijze op in alle latere werk waarin gedanst wordt, ook in *The Sound*. Fressia kan niet het enige zijn waar deze geharnasten zorg voor dragen. Zij zijn ook de behoeders van een oude wijsheid: doe vandaag niet wat je morgen nog kan. Meer dan wie ook maken zij duidelijk dat Fabre voor alles wat hij doet zijn tijd wil nemen. Duurt een voorstelling drie uur, dan is dat zo. Duurt de stilte een kwartier, dan moet dat maar. De geharnasten zijn Fabres trouwste dramaturgen. Zij bevestigen je komst in een wereld waar de tijd een ander verloop kan hebben. Soms lijkt hij van geen tel te zijn, soms versnelt hij. Hij kan natuurlijk lijken, als de tijd waarin je een sigaret rookt, of je haar wast. En precies dan wordt die zogenaamd natuurlijke tijd, van buiten de theaterzaal, zeer onwezenlijk.

Klassiek ballet

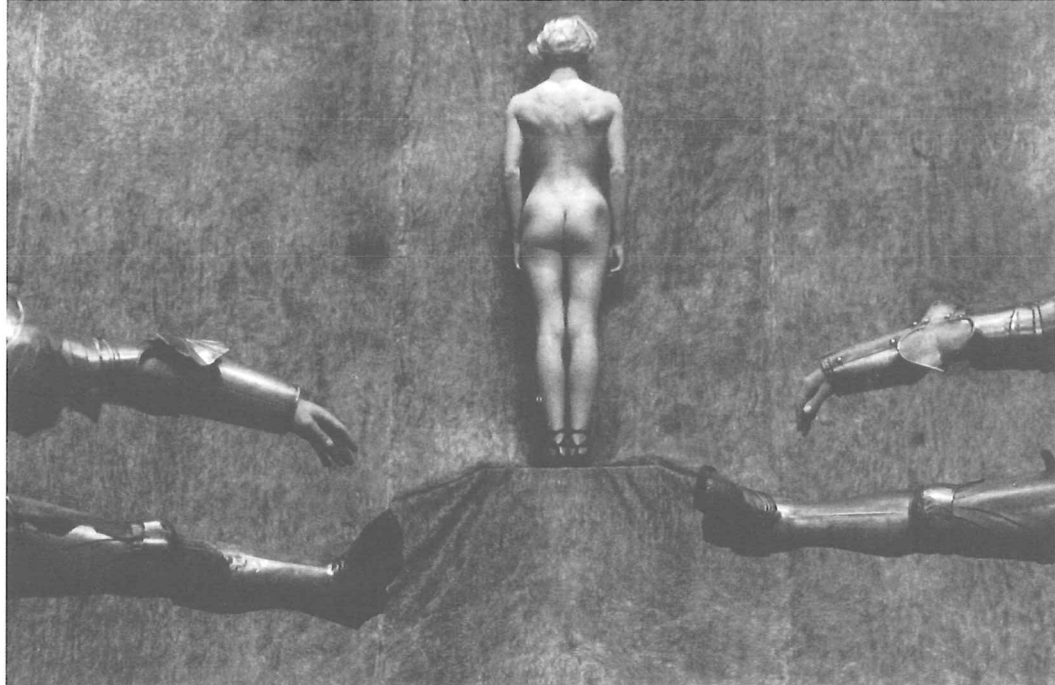
Fabre is een man van contrasten en contradicties. Van zijn werk wordt vaak gezegd dat het in het teken van de vrijheid staat. Wars van allerlei conventies wil de kunstenaar zijn eigen weg gaan. (Zoiets is natuurlijk relatief, zeker bij iemand als Fabre die zijn eigen opties consequent door blijft denken: "de keuze voor het Blauw is het moment van vrijheid," schrijft Klaas Tindemans in *Etcetera* 30, "daarna volgt enkel determinisme.")

Het lijkt daarom des te verwonderlijker dat Fabre, die toch de grootste schreeuwer en beeldenstormer in het Vlaamse landschap is, als choreograaf voor het klassieke kiest. In de jaren tachtig - de hedendaagse dans in Vlaanderen kent dan een enorme expansie -

juicht iedereen omdat het loodzware monopolie van Maurice Béjart eindelijk doorbroken is. Klassiek of modern, jazz of wat dan ook, alle ballet wordt op een hoopje geveegd en naar het knieluis van de geschiedenis verwezen. Fabre blijkt daar in 1985 al heel wat kritiek bij te hebben. In een interview met Veto zegt hij dat "de dansrage in alle vormen gepusht wordt. Dit houdt ook in dat iedereen zagezegd vrij is met zijn lichaam. Dat wordt van bovenuit zomaar gezegd, en op den duur krijg je dansgroepen en mensen die gaan dansen, die denken dat ze vrij zijn. Er wordt alleen op de emotie gesteund, het intellect wordt uitgeschakeld. Dat is op zich al heel gevaarlijk. In slechte economische perioden heb je een teruggaan naar emoties en dat wijst sowieso altijd op een verrechtsing. (...) Iedereen begint nu te dansen en iedereen gaat naar dansfestivalletjes -en festivals. Het ergste is als je als kunstenaar aan zoiets meewerkt, want ik denk dat een kunstenaar toch nog altijd roet in het eten moet gooien, moet zorgen voor die subversieve kracht om dat aan te tasten..." Misschien kan een bekende scène uit *De Macht de Theaterlijke Dwaasheden* (1984) in die zin worden geïnterpreteerd. Twee naakte mannen, met een kroon op het hoofd, dansen gearmd op de muziek die John Boorman in zijn *Excalibur*-verfilming bij de dood van Arthur gebruikt. Niet enkel de grote gevoelens die met het sterven gepaard gaan worden hier geparodieerd. De manier waarop het gebeurt, door middel van dans, is evenzeer een indicatie van Fabres visie op de manier waarop met dans wordt omgegaan.

Abstract en concreet

Fabre gaat zijn eigen gang. Terwijl Anne Teresa De Keersmaecker over het klassieke ballet niet veel meer kwijt wil dan dat het een dode vorm is die ons niets meer kan vertellen over de tijd waarin wij leven, zegt Fabre: "Klassiek ballet vind ik gewoon het mooiste dansgenre. Met dat materiaal wou ik beslist werken." Hij neemt de oude vormen wel niet klakkeloos over, want zijn stuk is een tasten naar van alles en nog wat, en niet een klassiek ballet op zich. Men heeft deze danssecties een deconstructie van het ballet genoemd. Dat klopt in die zin dat Fabre het oude systeem als het ware ontleedt in zijn samenstellende delen, het als een plastic lichaam uit elkaar haalt, en het naar zijn eigen hand zet. Het klopt echter niet in die zin dat Fabre het ballet daardoor ook werkelijk zou perverteren of ondergraven. Uiteindelijk is het aantal vormen dat hij gebruikt vrij beperkt. Ze worden vertraagd, herhaald en op een afwijkende manier gecombineerd. "De taal



Das Glas im Kopf wird vom Glas, The dance sections / Flip Gils

van het klassieke ballet is er wel, maar de toon is weinig klassiek." Zo ontstaat iets anders, niet *in* of *over* het ballet, maar iets *tussen* ballet en hedendaagse dans, in een soortement twilight-zone waar, superieur en onbewogen als de geharnasten, een eenzame Jan Fabre troont.

Je kunt er hem op de zijlijn zien staan, vanwaar hij commentaar levert op het dansbedrijf. Heel wat hedendaagse choreografen - en dat is helaas niet hun sterkte, maar vaak hun zwakte - hebben het in hun werk op een te voorspelbare wijze over hun lief, over zichzelf ten opzichte van de anderen. Fabre gaat veel abstracter te werk, en wellicht daardoor oogt hij zo concreet. Hij onderzoekt in de eerste plaats wat het is om lichamen gedurende een bepaalde tijd in een ruimte aanwezig te laten zijn. Hij maakt een choreografie van de stilte en van het geluid, van de traagheid en van de herhaling. Vooral vanaf het in 1989 in Frankfurt gecreëerde theaterdrieluik, beginnend met *Das Interview das Stirbt*, vertonen opeenvolgende scenografieën een uiterst consequent, progressief verloop. De opstelling van figuren, het gebruik van dieren, het vormgeven van de achter- en zijpanelen op de scène; alles heeft langzaam zijn plaats gevonden, doorheen de verschillende projecten die achtereenvolgens werden opgezet. "Ik heb zeer veel ideeën," zegt Fabre, "ik moet enorm veel weggoeien." Zoals een nieuwe tekening een tijdlang aan de muur wordt opgehangen om te zien of zij de tand des tijds kan doorstaan, zo moet aan elke beweging lang en geduldig geslepen worden. In die zin is Fabre altijd al een choreograaf geweest; in zijn theaterregies, zijn performances, zijn installaties.

De dansfragmenten in zijn oeuvre willen, zoals elk nieuw werk laat zien, nadrukkelijk naar elkaar verwijzen. Wellicht moet het

verhaal van de choreograaf Jan Fabre op die manier gelezen worden; nooit als een losse verzameling van vormen die min of meer toevallig aan elkaar verwant zijn, maar wel als een aanhoudende poging het ultieme moment te bereiken. Het verblindende, nauwelijks vijf minuten durende dansfragment op Iggy Pops *Lust for Life* in *Sweet Temptations* (1991) vindt een aanzet in *Der Palast um vier Uhr morgens...A.G.* (1989). Drie danseressen bewegen er met eenvoudig en consequent vertikaal arm- en benenwerk op *City at Night* van The Doors. Twee jaar later is er één danseres minder. Vorm en kledij zijn gelijkend, de bewegingstaal is er een stuk geraffineerder, complexer op geworden. Fabre heeft over zijn eerdere versie heen geschreven. Hij accumuleert en varieert, en is daarmee typisch iemand op wie het door kunstenaars vaak graag gebezigde 'and now for something completely different' absoluut niet van toepassing is. De dans vertoont bij hem geen enkel moment van willekeur, er is nooit een gratuite opeenstapeling van vondsten. In die zin is Fabre, hoezeer hij het in andere opzichten ook mag zijn, nergens behaagziek. Omdat zijn zoektocht veel tijd vraagt, moet de kijker het geduld van Fabre tot het zijne maken. Wie kijkt, moet zelf willen blijven kijken, Fabre helpt je niet.

(wordt vervolgd)

Johan Reyniers