

De kunst van de accumulatie

Jan Fabre als choreograaf /2

Johan Reyniers zet zijn zoektocht verder naar een ogenschijnlijk minder dominant aspect van Jan Fabres oeuvre: de choreografie.

'Je moet bij het Ballet eens gaan vertellen dat Jan Fabre een choreograaf is, dan word je daar vierkant uitgelachen.' Dat vertelde Michel Uytterhoeven, coördinator podiumkunsten voor Antwerpen 93, onlangs in De Morgen in verband met de strubbelingen die hij bij een geplande samenwerking met het Ballet van Vlaanderen ondervond.

In *Etcetera 41* heb ik aannemelijk proberen te maken dat Jan Fabre eigenlijk altijd al een choreograaf is geweest. Niet enkel omdat hij in (enkele van) zijn werk(en) iets als een min of meer herkenbare danstaal hanteert, maar ook en vooral omdat aan elke theatrale beweging en opstelling jaar na jaar geduldig geslepen wordt. Alles vindt langzaam zijn plaats doorheen de verschillende elkaar opvolgende projecten. Fabre accumuleert en varieert. Zijn dans vertoont geen willekeur, is nooit een gratuite opeenstapeling van vondsten.

Het doel is tot op het bot te gaan en alleen de eigen wereld over te houden, een eiland waar men veilig slaapt. In 1987, na het voltooiën van de *Danssecties* uit het eerste deel van de operatrilogie, zegt Fabre te merken dat hij 'strenger en strenger' wordt. 'In *De Macht der theaterlijke dwaasheden* zaten veel referenties naar onder andere kunstgeschiedenis, terwijl *Das Glas* daarvan ontdaan zal zijn. *Das Glas* komt dieper en sterker uit mijn innerlijke wereld. Het is meer Jan Fabre.'

Communicatie

Tal van samengebrachte, tot de kern van Fabre behorende elementen komen op een wonderlijke, spannende wijze samen in Fabres dansmeesterwerk *The Sound of One Hand Clapping*, dat hij op uitnodiging van William Forsythe met het Ballett Frankfurt maakte. Hoe groot de verschillen tussen beide titanen verder ook mogen zijn, in zekere zin zijn Fabre en Forsythe verwante zielen. Beiden houden van het brede, omvattende gebaar, grootschaligheid in opzet en in uitvoering. Ook Forsythe is typisch iemand die met het ene been in de vernieuwing en met het andere in de traditie staat. Als geen ander hedendaags choreograaf is hij erin geslaagd de klassieke westerse dansvormen met de verworvenheden van de avant-garde te combineren, tot een hecht geheel te smeden, getuige daarvan zijn *Impressing the Czar*, dat nooit in België te zien was, en de choreografieën die onlangs in het kader van Antwerpen 93 te zien waren: *Limb's Theorem*, *The Loss of Small Detail*.

Na de *Danssecties* viel wel te verwachten dat Fabre met het Ballett Frankfurt weinig orthodoxe dingen zou aanvagen. Hij ging nog verder, en in die zin knoopte hij sterk aan bij zijn grote theaterproducties uit de eerste helft van de jaren tachtig. Forsythes dansers, stuk voor stuk schitterende lichamen die over enorm veel technische bagage

beschikken en bij wijze van spreken de hele dag door zouden kunnen dansen, laat hij eenvoudigweg lange tijd stilstaan. Forsythe in zijn nopjes om een experiment dat zonder meer geslaagd mag heten, de dansers naar verluidt minder enthousiast. Een tijdlang gaan er dan ook geruchten als zou het voor altijd bij die kleine reeks voorstellingen in Frankfurt blijven – want de dansers voelden zich in hun hemd gezet, en het Duitse balletpubliek reageerde ook niet meteen onverdeeld positief.

De grondstructuur van het stuk, dat samen met Forsythe naar Antwerpen kwam, is ondertussen bekend genoeg (*): twee uiterst sobere, ordelijke, verstilde blauwe delen omklemmen een inktzwart en chaotisch middendeel. Avond, nacht en dageraad wisselen elkaar op een besliste wijze voortdurend af. Van een strijd tussen de respectievelijke delen kan geen sprake zijn. De cirkelgang valt niet te doorbreken, elk einde ligt in zijn begin besloten.

Hoeveel gelijkenissen er tussen de aanpak van Fabre en Forsythe ook mogen zijn – ik denk hier ook aan het feit dat beiden de zwarte Stephen Galloway als sterddanser uitspelen –, de verschillen springen evenzeer in het oog: Fabre ontnemt de toeschouwer niet het zicht op de gehele situatie, bij hem is de mogelijkheid tot overzicht zelfs gewild én belangrijk. Technisch is Fabre veel minder geraffineerd, hij moet het eerder hebben van obsessief herhaalde, identieke en eenvoudige patronen. Maar precies daardoor heeft *The Sound* een veel dwingender karakter dan Forsythes choreografieën, die je nooit de indruk geven dat het hen menens is. Frivool dartelende, als verende poppetjes opererende groepjes van dansers vind je bij Fabre niet. Hij mag dan al een zogenaamd absoluut kunstenaar zijn, zijn choreografie is sterk duidelijk. Fabre schept een unieke, onvervangbare wereld die alleen maar de zijne kan zijn, maar tegelijk verhindert dit de communicatie met de toeschouwer niet. Integendeel, zij is zeer sterk in het overbrengen van aanspraken, meningen en boodschappen – en dat is iets waar Forsythe niet eens aan denkt.

Dreiging en terreur

Het middenstuk van *The Sound* toont ons de nachtzijde van het bestaan, de donkere achterkant van de ziel. De opzweepende, uitbundig en bedrieglijk zelfzeker makende muziek van The Doors wordt gekoppeld aan Bernd Alois Zimmermanns *Requiem für einen jungen Dichter*, waarin enkele historische teksten niet tegenover, maar naast elkaar worden geplaatst: grondwetsartikelen van

de Bondsrepubliek, uitspraken van Chamberlain en Mao Tse Toeng, en een fragment uit de toespraak die Hitler hield toen de nazi's in 1939 zonder slag of stoot Tsjechoslowakije inpalmde. Terwijl aan weerskanten van de scène levenloos hangende lichamen zichtbaar worden, fungeert de choreografie als een scenische vermenigvuldiging van de cynische klankband.

Choreografisch gezien is *The Sound* de verwachte synergie én amplificatie van de *Danssecties* en van de drie in Berlijn gecreëerde theaterstukken (waaronder *Das Interview das Stirbt*); het eerste levert de zogenaamde deconstructie van het klassieke ballet; aan de theaterstukken herinneren de opbouw, de ruimtelijke bewegingspatronen en *The Doors*. De in het programmaboek van het Ballet Frankfurt (en hier ook) afgedrukte 'Bewegungsskizze' van Fabre illustreert duidelijk de dwingende opbouw van de choreografie.

Het volgens een doorschuifstelsel aanhoudende op- en afgaan, het naar voren komen en het bewegen van dansers en danseressen voltrekt zich als de ontplooiing van een leger in slagorde: rij na rij gaat van links naar rechts, van rechts naar links, van achter naar voor, ..., en is dus, op zich, een bijzonder ordelijke aangelegenheid. Daar blijft het echter niet bij. Terwijl de klankband razernij en opwindend weergeeft, die zich ook op de rondtrekkende dansers ent, maken individuen zich los uit de groep: om een sigaret te roken, om te blaffen als honden, om te staan schreeuwen dat 'You gotta have structure in your life, or else the Lord...' of om, zoals Els Deceukelier doet, te proberen vluchten; zij wordt ruw teruggehaald als zij het publiek tracht te bereiken. Een zoeklicht passeert en verdwijnt, de dreiging en de terreur zijn compleet.

Het vervolg van Fabres werk ontwikkelt zich gelijktijdig langs verschillende lijnen. Eén ervan leidt naar de opera's, een andere bezorgt met het theaterstuk *Sweet Temptations*, de ultieme choreografie van de waanzin, een uitvergroting van het zwarte middenluik van *The Sound*. Een derde lijn grijpt met enkele solo-voorstellingen voor geliefde acteurs op basis van vroege theaterstukken terug naar de jonge Fabre, en neemt onderweg enige bruikbare verworvenheden mee.

Samson en de schaar

Het is bekend dat veel elementen in Fabres werk aan zijn biografie zijn ontsproten. Helena Troubleyn, de centrale figuur in de operatrilogie die de overkoepelende titel *The Minds of Helena Troubleyn* meekreeg,

verwijst naar een vrouw voor wie hij als jongen boodschappen deed, de overall opduikende tweelingen komen voort uit de herinnering aan Fabres jonggestorven tweelings broer, enzovoorts. Ook het motief van de schaar, die op een bijzonder tastbare manier angst en dreiging verklankt, is een extrapolatie van een – overigens bij kinderen wel meer voorkomende – oude kwelling. In een interview zegt Fabre, met een knipoog naar de bijbelse Samson: 'Als jongetje vond ik het vreselijk als ik naar de kapper moest, het was precies alsof mijn schoonheid en mijn kracht weggesneden werden.' In de *Danssecties* wordt het haar van de geharnasten gewassen, in de operatrilogie wordt het geknipt: Fressia probeert op die manier Helena's macht over te nemen.

Het gebruik van al die persoonlijke elementen maakt Fabre ongetwijfeld ergens kwetsbaar, een gemakkelijke prooi voor kritiek, maar tegelijk vormen ze samen met andere, al even door(ge)dachte, gerijpte gegevens een ijzeren structuur, een vertrek- en terugplooiingsbasis, een steun die hem ervoor behoedt op zijn bek te gaan.

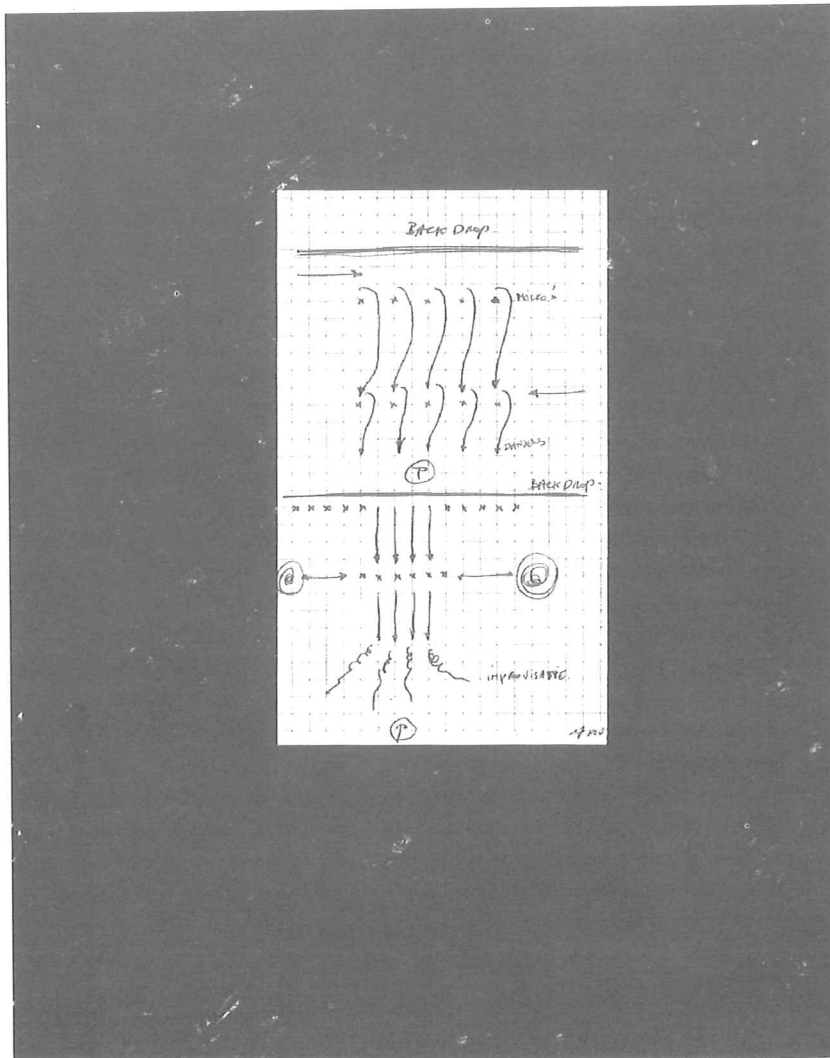
Onbelangrijk is dat niet, want velen wensen hem dat in verband met de operatrilogie nog altijd daadwerkelijk toe. Heel wat commentatoren onthaalden *Das Glas im Kopf*

wird vom Glas in 1990 op scepsis. Fabre zou er niet in geslaagd zijn het grote werk te maken dat hem voor ogen stond. Zijn ingreep op de opera zou mislukt zijn. Niet hij, die graag alles naar zijn hand zet, maar de machines de l'opéra hadden het pleit gewonnen. Fabres eigen inbreng, hoe inventief en rijk ook, kon niet opboksen tegen een machtige, op recuperatie afgestemde traditie.

Men verliest daarbij al te gemakkelijk uit het oog dat Fabre meer dan wie ook heel goed weet waar hij naar toe wil. Opera kan voor hem geen bevestiging of een hartewens zijn, niet iets dat hij even wil doen omdat het bijvoorbeeld (al dan niet toevallig) weer sterk in de lift zit. Uiteindelijk is immers opera dé kunstvorm bij uitstek die Fabre nog restte om de steeds verderschrijdende accumulatie van zijn beeldentaal adequaat op te kunnen vangen. Van in den beginne leidde de weg die hij volgde naar een dergelijk Gesamtkunstwerk, waarin de hele Fabre zal kunnen worden ondergebracht.

Daarvoor maakt hij niet zomaar opera; hij gebruikt hem, neemt wat hem zint en blijft in de eerste plaats, precies zoals in zijn vroegere werk, sterk beeldend werken. Natuurlijk heeft ook hij met beperkingen moeten leren leven – zo was hij teleurgesteld toen bij de eerste opera bleek dat de zangeressen, die

Jan Fabre, Bewegungsskizze, 1990



hij graag meer had zien bewegen, niet echt 'mobiel' waren: je kunt niet even lopen en dan meteen gaan zingen.

Buiten de tijd

De dansfragmenten in *Silent Screams*, *Difficult Dreams* zijn, veel meer nog dan de *Danssecties* van *Das Glas*, een onderdeel dat niet op zich wil staan. Terwijl er gedanst wordt, gebeurt er op die gigantische scène, waar anders voor allerlei dingen méér dan tijd wordt uitgetrokken, altijd nog wel iets anders.

Verwonderlijk is dat niet: de gehele operatrilogie is van aard sterk choreografisch, en sluit daarmee perfect aan bij de al genoemde Berlijnse theatertrilogie. Het onderscheid tussen 'de dans' en 'de rest' is in *Silent Screams* sterk vervaagd. Net als in *The Sound* is op –en afgaan en op de scène van plaats wisselen een belangrijke bezigheid, die heel veel tijd in beslag neemt. Fabre laat zich ook hier niet opjagen: alles moet, dwingend en noodzakelijk, op het juiste moment op de juiste plaats kunnen staan. Veel van het getoonde kun je zien als een zoektocht naar dat moment en die plaats.

De vele figuren in de weelderige gewaden bewegen zich voort als schimmen, in een vaak nachtelijk duister. Nadat enkele gebindoekte vrouwen een tijdje stil op hun knieën hebben gezeten, beginnen zij spaarzame armbewegingen te maken, vooraleer zij, iets later, weer opstaan. Fabre brengt zijn materiaal met mondjesmaat aan. Pas later, door de opbouw en de combinaties, kan een duizelingwekkende veelheid ontstaan, een samensmelting van dingen die je afzonderlijk al kent.

Het gebruik van het in traditionele zin 'dansante', aan het klassieke ballet ontleende vocabularium is daar een mooi voorbeeld van. In de *Danssecties* beperkt het zich nog tot het traag manipuleren en uitsteken van armen en benen. In *The Sound* komt daar, als meest opvallende element in Fabres dans totnogtoe, de met de armen nu eens trager, dan weer sneller, maar altijd veelvuldig gemaakte 'schaarbeweging' bij. Samen met alweer enkele nieuwigheden – zoals het huppelend beschrijven van cirkels – worden al die elementen in de tweede opera op een vernuftige wijze gecombineerd tot iets wat echt een heel eigen danstaal mag gaan heten.

Ook de opvattingen over het groepswerk zijn veranderd. In vroege choreografieën voeren zes tot tien mensen, die samen op- en afgaan, tegelijk dezelfde bewegingen uit. In de tweede opera kan daar nauwelijks nog sprake van zijn. Eén danseres komt op, ge-

volgd door een tweede vanuit een andere hoek, gevolgd door een derde, ... Er worden verschillende groepjes gevormd die elk hun bewegingspatroon hebben, tot op een bepaald moment, voor korte tijd, allen op dezelfde wijze bewegen.

Bepalend voor het geheel is ook dat het gebruik van het licht sinds *The Sound* veel geraffineerder is geworden. Hardere en zachtere momenten, met veel schakeringen daartussenin, wisselen elkaar snel af. Fabre laat het gebeuren ook graag eens een keer stilvallen, en op die manier ontstaat in één bepaalde scène een lange aaneenschakeling van freezes (bevroren momenten), die op verbluffende wijze een soort van uitgerekt sterven aanbrenge. De beweging lijkt al gedaan te zijn, hoewel je de dansers nog aan het werk ziet. Het is een treffend voorbeeld van hoe Fabre de overgang naar een soort van andere dimensie visualiseert, hoe hij erin slaagt als het ware 'buiten de tijd' te treden.

Die tijd komt dan terug als de dansers het begin van de choreografie lijken te herkennen: één blijft vooraan bezig, de anderen gaan af, maar komen snel weer op. Dit stoppen en niet willen/kunnen stoppen, deze beweging die van geen ophouden weet roept sterk herinneringen op aan het mid-denluik van *The Sound*. Binnen enkele minuten kan een welhaast lege scène weer helemaal vol staan. Er wordt voortdurend gevarieerd, gezocht naar de ultieme constellatie door een toneelmeester die zijn poppetjes naar believen kan doen op- en afgaan. Het werk van Fabre, dat vroeger de macht thematiseerde, is hier letterlijk macht geworden.

Mysterie van het kijken

De sterk beeldende inslag van de beide opera's maakt dat de tekst naar de achtergrond geschoven wordt. Dat is niet nieuw: Arnd Wesemann schreef eerder al dat de tekst bij Fabre 'heimelijk op de scène binnendringt', als de titel van een beeld, die zich aan het beeld toevoegt. 'De tekst is een nauwelijks nog meegesproken regie-aanduiding geworden.'

De opera's vertellen het verhaal van de opkomst, de ultieme macht en tenslotte de ondergang van Helena Troubleyn, weliswaar door middel van tekst, maar van doorslaggevend belang is Fabres libretto niet in het licht van de hele opera en de manier waarop hij die gestalte geeft. Fabre legt zijn eigen tekst het zwijgen op. Voor een goed begrip van het geheel is hij zelfs misbaar. In plaats van voortdurend in een sjeik programmaboek annex libretto te zitten blade-ren is het beter om je te concentreren op

hetgeen er op scène gebeurt. Er zijn daar zoveel verbanden te leggen tussen al die vernuftig bij elkaar gebrachte elementen dat je – ondanks het feit dat je vaak de tijd krijgt, gelet op de traagheid van vele fragmenten – nog ogen te kort komt om alles op te nemen.

(Eenzelfde probleem stelde zich inder-tijd bij Anne Teresa De Keersmaekers *Ottone, Ottone* een choreografie gebaseerd op een opera van Claudio Monteverdi. Rosas brak er zich het hoofd over of het de toeschouwers een synopsis en een rolverdeling zou aanbieden. Toen dat uiteindelijk toch werd gedaan, bleek voor sommige toeschouwers het kijkplezier danig vergald te zijn. Aangemoedigd door het tekstblaadje ga je op zoek naar wie wie is en probeer je het verhaal te volgen, terwijl dat eigenlijk niet eens nodig is. Daarmee wordt veel tijd verloren en dat is jammer, want *Ottone, Ottone* is zo sterk dat de goede kijker altijd wel moet begrijpen welk drama, en tussen wat voor mensen, zich op het toneel afspeelt.)

Een sterke choreografie vertelt haar verhaal zelf, zonder woorden vuil te maken. Men schetst verhoudingen met beelden, blikken, motieven, symbolen. Zogenaamd moeilijke werken worden op die manier plots erg toegankelijk. Het vergt enkel een afwerpen van vastgeroeste kijkgewoonten, in de plaats komt een creatief omgaan met het aangereikte materiaal. Precies bij een kunstvorm als opera, de who's who bij uitstek van de podiumkunsten, is zo'n houding geen overbodige luxe.

Er is bij Fabre dan ook veel minder mysterie dan men wel geneigd is te denken. De kunstenaar zelf komt daar, al de zogenaamde 'mythologisering' ten spijt, zelf openlijk voor uit, door te zeggen dat je alleen maar moeten blijven 'kijken, kijken, kijken' (1987). Traag en geduldig de lijnen volgen dus, zoals Fabre zelf doet. Geheel terecht luidt het in de televisiedocumentaire *Dames en heren*, Jan Fabre dan ook: 'Er is geen mysterie maar een raadsel dat duurt, zolang men niet naar de betekenis ervan vraagt.'

Johan Reyniers

(*) *Descriptieve stukken schreven Marijn van der Jagt, 'Fabre goes Forsythe: The Sound of One Hand Clapping', in Etcetera 33 (1991) en Pieter T'Jonck, 'Jan Fabre vat zichzelf samen in jongste choreografie', in De Standaard, 26 april 1993.*