

vocht. Bloed kent geen ongelijkheid, het is overal hetzelfde. Het draagt en is het leven. Aldus moet wellicht ook de laatste scène worden begrepen. We zien vanachter een lange wand een grote hoeveelheid bloed de scène opstromen als een pleidooi voor een toekomst waarin alles deze rode kleur aanneemt en harmonisch wordt. Ondanks de wrede beelden brengt *Je suis sang* op die manier een positieve boodschap. In de geest van Artaud en Grotowski kunnen we dus stellen dat *Je suis sang* erg therapeutisch is en daardoor inwerkt op de toeschouwer als individu.

### Esthetiek

We moeten het dus hebben over hoe de toeschouwer met de beelden van Fabre omgaat. Die beelden refereren aan taferelen van Jeroen Bosch. Daarmee heeft niemand vandaag nog problemen. Waarom vinden sommigen dan dat Fabre te ver gaat en worden anderen gelouterd? Het antwoord ligt niet zozeer in wat er te zien is als wel in de wijze waarop je met een dergelijke productie omgaat. Belangrijk hierbij is het besef dat we niet te maken hebben met een lineair verhaal; de voorstelling laat zich niet vertellen. Het 'maken' van de kunstenaar ligt daardoor soms mijlenver verwijderd van het 'kijken' van het publiek als sociologische entiteit. Het is echter door de confrontatie van dit 'maken' en 'kijken' dat de 'act' ontstaat en het is daarin dat de noodzakelijkheid en de kracht van een theaterstuk vervat zitten. Dit houdt in dat de 'act' tot het actierrein van beiden behoort, wat volgens de meeste onderzoekers door een proces van identificatie geschiedt. Bij *Je suis sang* en bij het 'trajecttheater' in het algemeen is deze identificatie niet gebaseerd op associatie, admiratie, sympathie, catharsis of ironie met het 'gemaakte'. Ze moet worden gezocht in het proces van het 'kijken'. De act als onderwerp van dit 'kijken' bestaat uit het esthetische, dat ook kan worden gezien als de noodzakelijk voorwaarde voor het 'maken'. De mens

heeft nood aan een moraal en omdat hij die niet kan verwerven via het rationele denken, is het de esthetiek die zich inspant om hem te laten luisteren of kijken naar die waarheden waarvoor hij doof en blind is. Het is zij die hem doet voelen. Het 'kijken' wordt aldus gevoed door het 'voelen'. Dit laatste laat zich echter niet beschrijven. De 'spectator in spectaculo', zoals Patrice Pavis dit noemt in overeenstemming met de 'lector in fabula' van Eco, neemt het voortouw. Deze ervaring is per-soonsgebonden. Die persoon wordt echter in zijn 'kijken' ook bepaald door de andere aanwezige personen en de media. Feit is evenwel dat je bij het trajecttheater enkel rationeel kan spreken over het 'maken', waartoe critici zich dan ook doorgaans in hun besprekingen beperken, maar wat eigenlijk aan de kern van de zaak voorbijgaat. Het is echter zaak om over de 'act' te spreken als brandpunt van het theatergebeuren. Het is daarbij wellicht het veiligste om enkele rake scènes uit het geheel te lichten waarvan je redelijkerwijs kunt veronderstellen dat ze door iedereen worden gezien (b.v. de kronkelende vleeshopen van daarnet). In een voorstelling als *Je suis sang* zijn er immers zoveel beelden die je niet ziet: de gigantische scène met de vele toneelspelers vertelt ons geen duidelijke plot, maar toont en beweegt een nog te vormen verhaal. Er worden beelden aangereikt waarmee en waardoor je zelf een traject moet zoeken. Dit traject is voor iedereen anders: lovend of ontgoocheld kun je over *Je suis sang* dus enkel ten persoonlijke titel zijn.

Tot slot resten ons daarom nog enkele impressies van een aanwezige toeschouwer. Het decor wordt gevormd door de koermuren van het Palais des Papes. Ze zijn echter meer dan enkel muren, ze vormen een personage en spreken je aan met hun geschiedkundige grandeur. Meermaals vegen en schrobden de spelers/dansers zich na een bloederig tafereel proper aan deze historisch beladen muren. Ze zijn een materiële

restant van het katholieke geloof dat de westerse mens eeuwenlang heeft bepaald in zijn doen en laten. Het is een wand die vergiffenis schenkt, maar die ook kan veroordelen. Op de bühne bevinden zich aan beide kanten een uitgebreid instrumentarium met o.a. badkuipen, hamers en een reeks steriele tafels. De kleinere objecten worden voor verschillende doeleinden gebruikt. Het zijn muziekinstrumenten die op ritmisch-bezwerende wijze de bezoeker bij het betreden van de Cour d'honneur uitnodigen deel te nemen aan dit visuele bloedritueel. Het zijn ook gebruiksvoorwerpen voor de chirurgen, met een betekenisvolle trechter op hun hoofd, die als hedendaagse goden het volk vermaken met hun kunstjes. De tafels vormen de basis van alle scènes. Ze worden een catwalk of een muur waar bloed vanonder komt en ze zijn de foltertafels waarop men onder andere penissen en ledematen afhakt. Tussen al deze voorwerpen 'beweegt' een grote groep acteurs het verhaal. In een harnas getooid, zoals Fabre zelf tijdens zijn bloedtekening-performance eerder dit jaar, met zwaarden slingerend of naakt uitgeleverd aan de wil van de 'goden', vormen ze de talrijke 'bloedbeelden'. Opmerkelijk zijn echter twee personages: de zwarte priesteres en de kleine dwerg. De eerste wordt blijkbaar niet geraakt door wat er gebeurt, maar manipuleert het ook niet. Ze bevindt zich boven alles en spreekt om dit te onderstrepen Latijn. De kleine man loopt komisch rond op de scène, maar mag af en toe ingrijpen. Hij neemt zwaarden af en geeft teken voor een volgend beeld. Toch is hij ook knecht van iedereen. Hij is noch mens, noch god. Ik weet niet waarom maar voor mij is hij een bloedlichaampje en dus alles en niets tezelfdertijd. Hij is het bindmiddel van de voorstelling, hij linkt de scènes onderling en met het publiek. Hij doet dit niet enkel met de dramatisch geladen scènes, hij interpelleert ook in de meer 'ontspannen' momenten. Zo verbindt hij 'hoog' en

'laag'. Hij rukt je weg uit de lichamelijke betovering van de naaktheid en wijst je erop dat je dieper moet gaan zoeken. Hij verhindert het misbruik van de rekwisieten. Zo zijn de zwaarden van de danser en niet van de zangeres. Bij haar worden ze toch maar gedegradeerd tot seksueel getint objecten, maar door het herhaaldelijk verhinderen van de combinatie zwaard en zangeres ga je natuurlijk juist zoeken naar linken tussen beide. Het zwaard krijgt hierdoor meerdere betekenissen: een fal-lus, vechtwerktuig, injectienaald, wandelstok,...

Vanuit dergelijke objecten bouwt je persoonlijke verhaal zich op. Plots zie je dan bijvoorbeeld een met pijlen doorboorde Sint-Sebastiaan en even later een eigentijdse variant ervan. De chirurgijnen beplakken tijdens een wetenschappelijk experiment twee proefpersonen met glazen kolfjes – door verbranding trekken ze er de zuurstof uit. Het zijn mooie beelden en je wil ze dan ook een betekenis geven. Je probeert alles te linken met elkaar. Je gaat daarin heel ver, maar uiteindelijk weet je niets meer. Dat is het ogenblik waarop de beelden hun eigen taal kunnen spreken. Pas dan besef je dat je deze productie niet moet proberen te begrijpen met woorden. Je komt terecht in een situatie die de tweede heks aan het begin van *Macbeth* beschrijft: 'When the hurly-burly's done, when the battle's lost and won.' De uitkomst van je rationele gevecht met de productie doet er niet toe.

In die situatie ervaar je de onbeschrijfbaarheid van de esthetiek. Verward verlaat je de voorstelling en betrap je jezelf erop dat je zoekt naar woorden. Je vindt ze niet en dat is niet fijn voor een rationeel iemand. Ten slotte kwam ik tot de conclusie dat ik misschien 'bloed' had geleefd. 'Bloed' als metafoor voor de overal aanwezige kiemen van de esthetische ervaring. Bloed dat echter zinloos is zonder levend wezen. Dus ergens zit in een klein bloedlichaampje de kern van alle