

# Jan Fabres zoete verlokkingen

## Theater tussen schizofrenie en verleiding

Met *Sweet Temptations* maakt Fabre een synthese tussen de agressiviteit en de energie van zijn theatertrilogie uit de eerste helft van de jaren tachtig en de stilering van zijn recente producties. Emil Hravtin, Fabrekenner uit Ljubljana, zag *Sweet Temptations* en de monoloog *Zij was en zij is, zelfs* en schreef er een essay over, een eerste versie van wat een hoofdstuk zal worden uit zijn volgend jaar te verschijnen studie over het werk van Fabre.

Het universum van *Sweet Temptations* bestaat uit twee werelden: enerzijds een wereld van rustige contemplatie, geïncarneerd door een zeventigjarige tweeling, en anderzijds een menigte fragmentarische verschijningen. Dergelijke dualistische structuur treffen we ook aan in Fabres vroegere teksceneringen *Het Interview dat sterft* en de *Reïncarnatie van God*, maar daar waren de tegenpolen nog in evenwicht en vielen de rollen samen met de persoonlijkheden. In *Sweet Temptations* staat een wereld van fragmentarische wezens tegenover een absurde en seniele contemplatie. Formeel bekeken is het grootste verschil tussen *Sweet Temptations* en de andere twee voorstellingen dat in *Het Interview dat Sterft* en de *Reïncarnatie van God* de vorm van de voorstelling buiten de tekst om tot stand komt. Ze volgt de structurele principes die aangezet waren in de *Dance Sections*, en die van een bewegingsmedium naar een tekstueel medium werden overgezet. In de *Dance Sections* werd een dans opgesplitst in specifieke bewegingen die telkens werden onderbroken door lange momenten van bewegingsloosheid; in *Het Interview dat sterft* wordt een stem het spreken belet - de stem mag geen gesproken tekst worden. In *Het Interview dat sterft* lasten de acteurs na elk woord een pauze in. De zin van de tekst ging verloren in die pauzes, en in de plaats daarvan verscheen ons de zin van de tijd. Omdat we niet in staat waren zinnen te vormen door de woorden ervan bijeen te brengen, werden we geconfronteerd met het ondraaglijk besef van de alomvattendheid van de tijd die moest verlopen voor de tekst-in-wording voltooid kon worden.

Een tekst werd behandeld als materiaal dat in de tijd moest worden uitgesmeerd. In een volstrekt bewegingsloze mise-en-scène verdween de ruimte om vervangen te worden door een

tekst-in-wording, die, door zijn verbrokkeldheid, deelgenoot werd van de tijd. In plaats van een tijd-ruimte-continuum als vierde dimensie van de ruimte, onthulde zich een tekst-tijd-continuum. Buiten de tijd en zonder tijd is er geen (gesproken) tekst, maar hier belanden we op een punt waarop de tijd wordt getoond, niet enkel in zijn voortschrijden, maar als een ervaring. De dimensies van de tekst (dictie, klemtoon, pauzes) en de grammatica werden weggedrukt door een tijdsdimensie. De acteur moest alleen de rechtlijnigheid van de tekst aanhouden, de dictie van een tekst-tijd-continuum. Elk afzonderlijk atoom van de energie van de voorstelling werd langzamerhand geïnvesteerd in de tekst, uitgedrukt in de perfecte geometrische tijdpatronen (in de *Reïncarnatie van God* was dat een lijn, een tekst gesproken op éénzelfde toon, in het *Interview dat Sterft* was het een gebroken lijn, woorden onderbroken door pauzes). De vorm wordt de eerste inhoud van de voorstelling en betekent de receptie van de tekst. Het acteergenot wordt gesublimeerd om het kijkgenot te dienen.

### Ironie

Op het eind van de verbrokkelde tekst in *Het Interview dat sterft* herhaalden de acteurs de tekst in een 'verstaanbaar' tempo, een tv-proces op zijn kop gezet: eerst de slow-motion, dan de natuurlijke snelheid. Dat is Fabres eigenzinnig gevoel voor ironie dat zelfs doordringt in theatraal zo pure vormen als de *Dance Sections* en de daarvan afgeleide tekstvarianten *Interview dat Sterft* en *Reïncarnatie van God* (haar wassen, snoep eten, roken, water drinken... al de handelingen die afweken van de vorm waarin zij gebeurden en zelfs in een ironische relatie tot die vorm stonden), of, beter gezegd: zijn ironie drong erin door net omwille van

die pure vorm. De ironische onderbrekingen zijn altijd echte, niet gespeelde handelingen die gebeuren op momenten dat acteurs zo'n 'breaks' normaliter zouden gebruiken (de gymnastiek in *Interview dat sterft*, na twee uur ononderbroken stilzitten, lijkt op de gymnastiekoefeningen van lopende bandwerkers in een fabriek - het theater is een fabriek van tekst (Meyerhold zou zeggen "sprekend taylorisme", de keel is een assemblageband voor woorden), en, gebracht op dat eigenste moment, lijken ze ook ironisch tegenover de positie van de acteur.

Ironische fragmenten en onderbrekingen worden het materiaal van *Sweet Temptations*. Fabres 'verleiding' in *Sweet Temptations* is de structurele impact te overstijgen die te zwaar doorwoog op zijn vorige ensceneringen van zijn eigen teksten. Hij verwerpt uitgestelde energie, het interesseert hem ook niet de grenzen van de energie van het lichaam af te tasten (wat hij wel deed in zijn theater-trilogie). Brokstukken, ruïnes, fragmenten van een door de media geconstrueerde werkelijkheid die door onze zintuigen razen en hun verborgen plaats vinden in het onderbewuste, dat alles komt tot ontploffing in *Sweet Temptations*. Een dramaturgie van de entropie waar alles gemaakt wordt om te verdwijnen. Fabre toont ons een doodlopende straat van citaten: hij belet ons die citaten te herkennen en te ordenen.

Waarop ligt de nadruk bij *Sweet Temptations*? Het contemplatieve bestaan van een seniele tweeling, hun ongemakkelijkheid omdat ze blootgesteld zijn aan de blikken van de uil, de uil die hun problemen deelt (sex, dood, slapeloze nachten...), of is het de vervuilde, chaotische en artificiële wereld van hen die de catastrofe gebruiken als 'another excuse for a party'? Laten we antwoorden proberen te vin-

den die verder gaan dan de evidentie - Beckett, Hawking, snelheid en wanorde (entropie), chaos en verdwijnen, oublie, zappen, de dwaasheid van de theaterlijke dwaasheid, ideologie van de seventies, verzadiging van betekenis...

### Imaginaire tijd

Gerald en Elias, de tweeling van Fabre, doen ons denken aan Vladimir en Estragon. De Beckettiaanse tweeling blijft staan in de schaduw van een boom, terwijl Fabres tweeling zijn laatste eindeloze dagen telt, blootgesteld aan de blik van de uil. Godot wachtte op Vladimir en Estragon, maar ze waren lui en ze werden opgehouden, dus ging Godot weg. Godot wacht misschien nog altijd op Vladimir en Estragon maar ze hebben geen tijd te verliezen: ze moeten wachten!

Door te wachten wordt tijd imaginair. Zoals Stephen Hawking zei, "imaginaire tijd heeft geen singulariteit, geen grenzen." Toch is deze tijd eindig maar zijn eindigheid kan niet worden bepaald of herkend. Het beeld van de tweeling is het beeld van wachtende mensen. Ze lijken zich geen zorgen te maken over hun wachten, omdat ze de grenzen van de tijd overstegen hebben, ze bevinden zich in een imaginaire tijd. Naar analogie met Wittgensteins uitspraak "de grenzen van mijn taal zijn de grenzen van mijn wereld", zijn *de grenzen van hun tijd de grenzen van hun wereld!* En vermits er geen tijdsgrenzen zijn, zijn er helemaal geen grenzen. Maar in dit geval betekent de eindigheid ook dat er geen andere wereld is. Dus moet deze wereld, de wereld van Gerald en Elias, de 'beste der bestaande werelden' zijn, omdat er geen andere werelden bestaan.

De strategie van hun opponenten, de menigte van fragmentarische verschijningen, is naïef en illusoir: ze willen de imaginaire tijd door snelheid achterhalen; ze willen sneller zijn dan de tijd. In Virilio's theorie wist snelheid de tijd uit en wordt de tijd enkel een maatstaf voor snelheid. Maar het heeft alleen zin een wedren met de tijd aan te gaan binnen de grenzen van 'echte' tijd. "What we call imaginary time is in fact more fundamental, while what we call real time is only an idea which we use as a mean of help to describe our image of the universe" (Hawking). Imaginaire tijd heeft geen grenzen en



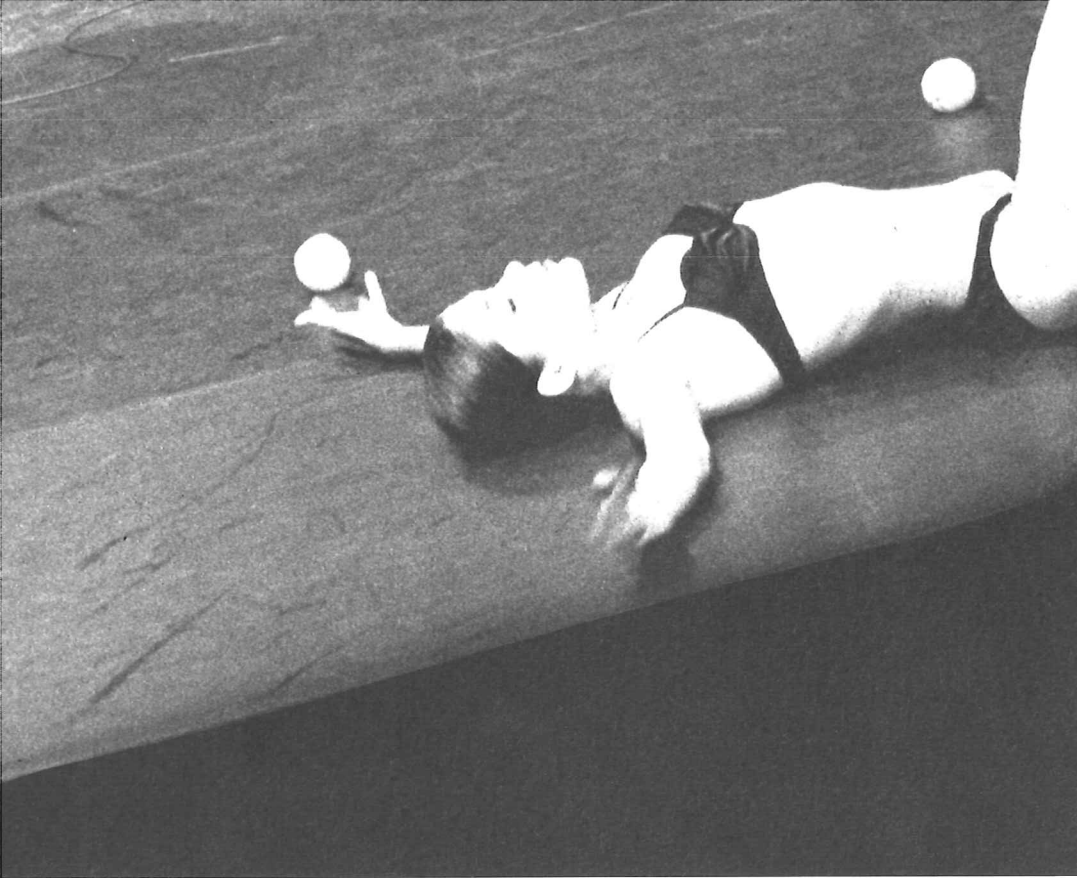
geen eigenheden (geen begin en geen einde). *Waar geen grenzen zijn gaat snelheid verloren.*

### Polyschizofrenie

De rest is chaos. Chaos is gebouwd op verloren maar niet verdwenen elementen. Jacques Derrida schreef dat "het theater ontstaan is uit zijn eigen verdwijnen." Het theater zelf probeert dat te verbergen, te ontkomen aan deze realiteit en het is niet verwonderlijk dat de vorm die voorafgaat aan het theatrale altijd chaos is die, volgens Artaud, moet worden georganiseerd. In Sweet Temptations is het

de geschiedenis van de concrete acteurs die moet worden georganiseerd. De produkties waarin zij zijn opgetreden zijn verdwenen, maar overblijfselen van hun rollen dringen zich nog altijd op vanuit hun onderbewuste. Ze zijn verloren maar bestaan nog steeds. Ze komen op oncontroleerbare wijze tot ontploffing in deze Sweet Temptations, een open veld dat later een mijnenveld wordt voor verloren-maarniet-verdwenen identiteiten uit het verleden. De acteur is per definitie een gespleten persoonlijkheid, schizofreen, en een acteur die een veelheid aan rollen vertolkt is een polyschizofrene persoonlijkheid.

*Sweet Temptations*  
(Jan Fabre)  
Foto Joseph Gallus  
Rittenberg



*Sweet Temptations*  
(Jan Fabre)  
Foto Joseph  
Gallus Rittenberg

Al de rollen, die worden vertolkt door een individu, kunnen nooit worden betekend door één enkele *signifiant*. Toeval is de hoogste regel die de relaties van individuen tot anderen kan bepalen. Maar zoals *Sweet Temptations* ons toont, zijn de rollen enkel een *uitdrukkingwijze* van het ik, en geen relatie van het individu tot de buitenwereld. Een polyschizofone persoonlijkheid kent de grenzen van zijn eigen wereld niet en moet altijd zoveel mogelijk worden blootgesteld, zo snel mogelijk, en zo variabel mogelijk. De snelheid van de acteurs van *Sweet Temptations* is de wedren met het moment dat hen wordt aangereikt: ze moeten het pakken of verdwijnen! "Het gaat zo snel, het gaat zo snel!" zei iemand in *Sweet Temptations* en hij zei het nog sneller dan de betekenis van zijn eigen woorden het kon uitdrukken.

We hebben drie begrippen geïntroduceerd: een verloren snelheid, een polyschizofone persoonlijkheid en de regel van het toeval. Snelheid gaat verloren als er geen grens is. Vermits er geen ruimte meer is en bijgevolg geen *ruimte-grenzen* meer, kan de enige mogelijke grens een *tijdsgrens* zijn. Maar in de imaginaire tijd is er geen *tijdsgrens*. Een polyschizofone persoonlijkheid zou best kunnen evolveren in dergelijke 'grenzeloze' omstandigheden omdat er geen innerlijke grenzen in hemzelf bestaan. Er is enkel een stroom van het ene naar het andere punt van een identiteit van het moment. Maar daar is hij zich niet van bewust en hij probeert wanhopig niet-

bestaande grenzen te overschrijden. Wat er ook gebeurt in zijn relatie met anderen, het is altijd een gevolg van de regel van het toeval. De rollen die door de menigte acteurs vertolkt worden zijn *signifiants* zonder *signifiés*. Er is geen echt object waarnaar zij zouden kunnen refereren: het object is vervangen door een symbool, het symbool door een teken en het teken door een *signifiant* zonder *signifié*; en in deze keten is een signifiant zonder signifié de voorstelling van een leegte die voortkomt uit een *verzadiging van betekenis*. *Signifiants* kunnen niets betekenen vermits ze alles kunnen betekenen.

### De dwaasheid van de theaterlijke macht

De *Sweet Temptations* bieden de polyschizofone menigte een andere mogelijkheid tot overleven: een *verschil* dat een menigte tot één Geheel maakt. De tweeling is dat verschil: zij transformeren een amorfe menigte van stemmen tot een apparaat van wreedheid. Toevallig wordt het verschil de grens van de wereld van de menigte. Of ze er zich nu van bewust zijn of niet, ze aangaarden het als 'another excuse for a party'. Maar uiteindelijk, zelfs na de wreedste scènes met de zwartste humor (de naakte lichamen van de tweeling, het rondrijden van de lege rolstoelen of de imitatie van seventies discodans door de tweeling), uiteindelijk gebeurt er niets met de tweeling en verandert er niets aan de menigte. De tweeling levert aan de menigte het bewijs dat ze het verschil zochten op de

verkeerde plaats: op een bepaald ogenblik konden ze deel worden van een menigte om onmiddellijk daarna te hervallen tot hun vorige status. Er is geen verschil als er geen identiteit is. Het Geheel valt uiteen in een veelheid van verloren individuen, en hiermee wordt aangetoond dat 'another excuse for a party' één van de meest voor de hand liggende overlevingsstrategieën is.

In theateraal opzicht vertoont *Sweet Temptations* grote verschillen met het vorige werk van Jan Fabre. Deze productie voert ons terug naar zijn theater-trilogie, en meer bepaald naar de 'macht der theaterlijke dwaasheden' (hiermee bedoelen we niet de titel van de voorstelling maar het soort theater waar hij mee bezig was in de periode '80-'84). *De Macht der Theaterlijke Dwaasheden* (de voorstelling) ging over de dwaasheid van de theaterlijke macht, de dwaasheid van de regisseur als de macht van de regisseur. De panoptische blik van de regisseur ("een duizendogige NIEUWE REGISSEUR", zei Laszlo Moholy-Nagy) toonde ons de vanzelfsprekendheid van de macht. In *Sweet Temptations* wordt de macht van de theaterlijke dwaasheid de dwaasheid van de theaterlijke dwaasheid, de dwaasheid van de acteur. De dwaasheid is een wezenlijk bestanddeel voor de acteur en de rol van de regisseur bestaat erin de schoonheid van die dwaasheid te tonen. Hier laat Fabre de synoptische blik van de acteur zijn dwaasheid uitspreiden. Het onderdrukte komt op oncontroleerbare wijze tot ontploffing en het instinct van de acteur toont ons de armoede ervan. Instinct is de droevigste kant van de positie van de acteur in het theater: door zijn wil om zich te transformeren in iemand anders toont hij ons zijn eigen onderdrukte zelf dat wanhopig aan de oppervlakte wil komen. Als het individu niet iemand anders is, dan wil dat nog niet zeggen dat hij/zij zichzelf is. De regisseur is de instantie die nodig is om de verloren snelheid van de acteur te oriënteren. Op die manier wordt *Sweet Temptations*, 'de dwaasheid van de theaterlijke dwaasheid', het verhaal van het maken van *De Macht der Theaterlijke Dwaasheden*, 'de dwaasheid der theaterlijke macht'.

De snelheid van *Sweet Temptations* heeft niets te maken met motoren en machines. De snelheid is een ultieme schreeuw van het instinct dat ernaar hunkert zijn 'tegencultuur'-aard bloot

te geven. De structuur van *Zij was en zij is, zelfs* is de structuur van een machine, de structuur van een beeld van een machine, de structuur van een vlakke, tweedimensionele constructie van een machine - of wat men ook kan toeschrijven aan *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même* van Duchamp. Duchamp schreef dat "de bruid in wezen een machine is", en de motor van Fabres bruid functioneert door de liefde te bedrijven: "Mijn enige functie is de liefde te bedrijven". In het begin van de jaren zeventig begonnen Deleuze en Guattari te schrijven over 'begerende machines' (*Anti-Oedipus*). In die periode (de tekst dateert van 1975) kon de bruid niet langer 'een soort apotheose van maagdelijkheid' blijven, zoals Duchamp het stelde - ze werd nimfomane. De sprekende nimfomane, zouden we kunnen zeggen.

### La machine de séduction

De woorden van de bruid gaan over verschillende onderwerpen: de verhalen over haar minnaars/klanten, associaties naar de bruid die was (Duchamp) en de momenten waarop ze haar begeerte uitdrukt. Haar nimfomanie is narcistisch en ze herinnert zich een sneeuwwitjesspiegel die haar vertelt "wie de mooiste van gans het land is." In plaats van een sprookjes-

spiegel is er hier het Grote Glas, dat geen spiegel is maar enkel een glas, waar je doorheen kan kijken. Vandaar haar antwoord, zoals elders bij Fabre: "Het is de andere kant/ Het verleden/ Ik ken het" (Fabres object De andere kant is interessant omdat het de andere kant is; Fressia die zich omdraait in de Dance Sections). Ze gebruikt haar minnaars alleen om aan haar eigen begeerte te voldoen. Ze raken haar niet aan: zij dicteert de handeling, zoals bij Duchamp waar de bruid zich bovenaan en de vrijgezellen zich onderaan bevinden of als bij Shakespeare waar Julia op het balkon staat en Romeo eronder. De verleidingsmethoden van de minnaars/ klanten zijn duchampiaans: "Ze bekijken me met één oog, van dichtbij, bijna een uur lang." De bruid ontkleedt door de blik van haar vrijgezellen. Ze heeft de blik van de voyeur nodig als brandstof voor haar begerende machine. De begerende machine moet hernieuwd worden, altijd maar weer. Herhaling en copiëring zijn de basishandelingen van *L'ère du vide* (Lipovetzky): "Nog eens en nog eens..." Als de solo wordt afgesloten met de naam ANDY/Warhol, dan is dat om hem te herhalen en te copiëren, altijd maar weer.

Els Deceuckeleir speelt op een bepaalde kaart die 'de bruid die was' haar schenkt: ze verleidt het publiek (met

'liefdesbrandstof') en gebruikt hun blikken alleen om te voldoen aan haar begeerte. Ze wil hen perverteren in hun verbeelding. Er gaapt een ongewone ruimtekloof tussen haar en (haar) publiek, ongewoon voor dit soort kamerspel. Het publiek wil een 'nauwer contact' met de actrice, maar mag zijn voyeurspositie niet verlaten en de actrice mag de ogen die haar observeren niet concreet maken. Er is geen toeschouwer in *Zij was en zij is, zelfs*; er is alleen een publiek in spanning, spanning gebouwd op het verlangen één te worden (de actrice met het publiek en het publiek met de actrice) en de onmogelijkheid om één te worden. Haar sprekende nimfomanie moet onaangeraakt blijven, haar privacy tegenover het publiek moet bewaard blijven. "Je serai votre miroir' ne signifie pas 'Je serai votre reflet' mais 'Je serai votre leurre' (...) Séduire, c'est mourir comme réalité et se produire comme leurre." (Baudrillard, *De la Séduction*). Zij, de begerende machine, bovenaan, en de toeschouwers onderaan, wachtend op hun deel van het genot. Het kijkgenot is er om het actegenot te dienen.

Emil Hrvatin  
vertaling Jan Simoen

*Zij was en zij is, zelfs* (Jan Fabre)  
Foto Jean-Pierre Stoop

