

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

