



KATHOLIEKE UNIVERSITEIT LEUVEN
Fakulteit van de Letteren en de Wijsbegeerte

DE MACHT DER TEATERLIJKE DWAASHEDEN – JAN FABRE

Beschrijving van het ontstaansproces, opvoeringsanalyse,
semiotische benadering

Verhandeling ingediend
tot het bekomen van
de graad van Licentiaat
in de Germaanse Filologie

door

Liselotte BAEIJAERT

Promotor : A.M. LAMBRECHTS

1985-1986



KATHOLIEKE UNIVERSITEIT LEUVEN
Fakulteit van de Letteren en de Wijsbegeerte

DE MACHT DER TEATERLIJKE DWAASHEDEN – JAN FABRE

Beschrijving van het ontstaansproces, opvoeringsanalyse,
semiotische benadering

Verhandeling ingediend
tot het bekomen van
de graad van Licentiaat
in de Germaanse Filologie

door

Liselotte BAEIJAERT

Promotor : A.M. LAMBRECHTS

1985-1986

Voorwoord	
Inleiding	3
1. PRODUCTIEFACTOREN	5
1.1. Jan Fabre	7
1.2. Werken	10
1.3. Fabres teater	14
1.4. Ontwikkelingsproces van "De macht..."	16
1.4.1. De verschillende fases	17
1.4.2. De workshop	17
1.4.3. Herentals	27
1.4.4. De aanhoudende repetities	30
1.5. Acteurs	34
1.6. Opvoeringsruimte	36
2. OPVOERINGSANALYSE	38
2.1. Enkele toelichtingen	39
2.2. Verloop van de voorstelling	41
3. BESPREKING VAN DE INHOUD	74
3.1. Inleiding	75
3.2. Enkele semiotische aspecten van het teater	78
3.3. Semiotische framing	81
3.4. Conceptuele inhoud	84
3.5. Exemplarische betekenis	85
4. KOWZANS TEKENS IN "DE MACHT..."	89
4.1. Woord	90
4.2. Toon	92
4.3. Mimiek	92
4.4. Geste	94
4.5. Beweging	95
4.6. Make-up, haartooi, kledij	95
4.7. Rekwisieten	97
4.8. Dekor	99
4.9. Belichting	100
4.10. Muziek	102
4.11. Bruit	107
4.12. Ier besluit	108

4. VORMGEVINGSPRINCIPES	109
4.1. Inleiding	110
4.2. Ruimte	112
4.3. Lijn	114
4.4. Repetitiviteit en ritme	118
5. BESLUIT	122
Bibliografie	125
Bijlage	131

voorwoord

"...jittelen, begeleiden, plaatsen, dat zijn dus al die zaken waar je als mens op je zwakste momenten behoefte aan hebt. Ook als je kunstenaar bent. In het werk en de persoon van Fabre wil ik juist wat saboteren, de duiding vertragen. Het maskeert mijn eigen vermoeden om al een brede context te schetsen aardig. Dat staat het eigenlijke werk maar in de weg.(...)"

Ritsaert ten Cate wenst de bezoeker van "De macht der teaterlijke dwaasheden" allerminst tekst en uitleg toe. Het komt erop aan dat we weer gaan vertrouwen in de zintuigen; te zien, te ruiken en te voelen. Hij meent dat volgeschreven programmaboekjes in de plaats dreigen te komen van het werk zelf. "Een ontoelaatbare ontwikkeling voor een kunstvorm die zich op het gegeven moment van een confrontatie alléén kan afspelen."(1)

"Van het ogenblik af dat de meesten denken mij te kunnen situeren, maak ik de illusie stuk, dat is pas de echte vrijheid in de kunst hoewel kunst dan weer weinig vrijheid kent." Ook Jan Fabre verzet zich tegen elke rationele, klassificerende benadering van zijn werk: "Jullie kunstkenner, zowel critici als historici, proberen steeds de kunstenaars in hokjes te plaatsen om zo een steentje bij te dragen aan de geschiedenis."(2)

Een teatermaker die beschrijving schuwt, een kritikus die ze niet aandurft... Toch wagen een ontelbaar aantal recensenten zich aan interpretaties en komen met steeds vreemdere vondsten voor de dag... Betekent dit dat we hier voor een impasse staan en dat Fabres werk geen analyse toelaat? Is alleen de ervaring van de opvoering waardevol? Wij hebben bij deze beschouwingen lang getwijfeld aan de opzet van ons werk dat tot onmogelijkheid gedoemd scheen. Toch zijn we er stellig van overtuigd dat een goed werk een analyse kan doorstaan, dat de "lezing" ervan alleen maar kan verrijken. Een analyse kan echter nooit de plaats van het werk zelf innemen.

(1) Cate, Ritsaert ten, Amsterdam, 05.04.1984, in de inleiding van de programmaprochure.

(2) Uit een interview met Erno Vroonen, "Een gesprek met theaterman Jan Fabre" in Museumjournaal, nr.6, 1983, p.332-335.

Bij nevensen den ook ziet dat ons werk als eenultiemer saart-ic-ner
het veelzijdige teaterwerk dat "De macht der teaterlijke draasener"
is, mag beschouwd worden. Het minste dat we er wel van kunnen zeggen
is dat we rekening gehouden hebben met een ruim aantal publicaties
en met verklaringen en opvattingen van zowel toeschouwers als een
deel van de makers of de mensen die er nauw bij betro- en zaten.
Daar de taal echter nooit in staat is het eigenlijke, het wezenlijke
uit te drukken, blijft een analyse überhaupt ontoereikend. Maar het
is een inherente drang van de mens om zijn wereld te tematizeren, er
vat op te krijgen. Bij een eerste kontakt met het werk van Fabre was
dit gevoel zo overweldigend dat ik er zoveel mogelijk hou over horen
en lezen. De uiteindelijke ontoereikendheid van deze talige benadering
staat ons des te duidelijker voor ogen omdat we hebben moeten worstelen
om het veelzijdige geheel in een logische verpakking te stoppen.

"Mijn stellingen worden pas helder, wanneer degene die mij begrijpt
ze tenslotte als onzinnig opvat; en dat geschiedt, zodra hij door
hen heen -op hen- boven ze uit gestegen is. (Hij moet om zo te zeggen
de ladder wegwerpen, waarmede hij naar boven geklommen is.)"
(Wittgenstein in zijn logisch-filosofisch traktaat)

Deze belangrijke beperkingen indachtig hopen wij een interessante
benadering weer te geven.

Vermits beter hulp ondenkbaar was zou ik graag in de eerste plaats
mijn oprechte dank willen richten tot mijn promotor, A.M. Lambrechts.
Ook zou ik het niet gered hebben zonder de informatie en praktische
tips van Johan De Feyter, Peter De Smet, Peter Ganssens, Paul Verduyck,
de spelers, het Projekt 3 en Jan Fabre waarvoor eveneens mijn dank.

tenslotte draag ik dit werk op aan mijn ouders uit erkentelijkheid
voor alles.

inleiding

Modernistisch, postmodernistisch, avant-gardistisch, experimenteel, ... een veelheid aan termen die bewijst dat men terdege beseft dat de huidige stromingen zich afzetten tegen de traditionele konventies in de kunsten. Wat opvalt is de grote vaagheid in deze terminologie. Men blijft vooralsnog voorzichtig om de nieuwe strekkingen een naam te geven omdat de kunsthistorische afstand nog niet groot genoeg is om de diversiteit van "het nieuwe" te specificeren.

Vanaf de twintigste eeuw is deze vernieuwing merkbaar in de meeste kunsten. Zo wordt de abstracte schilderkunst vandaag de dag door talloze artiesten beoefend. Ook atonale muziek is niet meer weg te denken uit het hedendaagse muziekrepertorium. Poëzie is ontdaan van rijm, versvoet en syntaksis. Alleen in het teater is er een aarzel-ling merkbaar in het doorbreken van vernieuwingen. Toch proberen de laatste jaren, sommige voorstellingen de evolutie te volgen die de andere kunsten kenmerkt. Deze werken dwingen ons het teater in een nieuw licht te zien en vragen te stellen over de betekenis van het woord "teater" zelf.

De vervaging van grenzen tussen de kunsten en het verdwijnen van de normen om binnen een specifiek genre te blijven maken het moeilijk om theoretische benaderingen over een bepaald artistiek medium te geven. Traditionele categorieën zoals "schilderkunst" of "poëzie" kunnen nog nauwelijks gehanteerd worden in een wetenschappelijke meta-taal over veel moderne werken. Dit geldt in grote mate ook voor het teater. De verscheidenheid in het recente "nieuwe teater" maken perfecte definities kwasi onmogelijk. Meer nog; één van de programma-punten van dit nieuwe teater bestaat erin de grenzen op te heffen zodat een enge afbakening (en definities) onmogelijk wordt. Net als vele andere kunsten is het teater geen entiteit meer maar een "kontinuüm" dat overvloeit in andere kunsten. Pogingen tot akkurate naamgevingen en genrebepalingen in dat continuüm zijn slechts oriëntatie-punten die echter nooit helemaal kloppen met de werkelijkheid.

Schilderkunst en beeldhouwkunst zijn bijvoorbeeld traditioneel genres die geen tijdsdimensie, geen tijdsverloop inhouden. De laatste jaren is men echter beginnen te experimenteren met schilderijen en beeldhouwwerken die bewegen of geluid weergeven. Dit rangschikt hen

moteen onder de noemer "teater" want er gebeurt iets vóór een publiek binnen een bepaald tijdsverloop. Theoretici sloten het kompromis om dergelijke kunstuitingen "performances" te noemen. Zo slaagden ze erin deze experimentele vormen te onderscheiden van het zuivere (dramaturgische) teater en de zuivere (plastische) schilderkunst. Soms vervangt men de levensloze materie door mensen die op een mechanische, "objektmatige" manier een bepaalde handeling zonder evolutie of verandering herhalen. Nog steeds is er geen sprake van zuiver teater hoewel we toch al dichterbij in de buurt van dit genre komen en weer een grote stap verder van de zuivere beeldende kunst verwijderd zijn. Tenslotte zijn er ook de mengvormen waarbij zowel mensen als objecten in een voorstelling op hetzelfde nivo functioneren.

Is dit performance ? Teater ? Happening ? Event ?

Bij het zien van "De macht der teaterlijke dwaasheden" van Jan Fabre wordt het analytische denkpatroon van een rationeel ingestelde toeschouwer verstoord. Wat is dit ? Onze intuïtieve drang om te categoriseren, om de dingen een naam te geven komt hier in het gedrang want we beschikken niet over een specifieke kode waarmee we vat krijgen op de voorstelling.

In dit werk zullen we in de eerste plaats proberen na te gaan welke die kode is of zou kunnen zijn. Het is zeker niet de bedoeling om een artificiële genrebepaling of een akkurate klassifikatie binnen het teater op te sporen. Dergelijke benadering beantwoordt immers niet aan de hedendaagse ineenvloeiing van de genres zoals die in de realiteit bestaat. Bovendien lijkt zo'n onderzoek ons te steriel en te theoretisch en zou de essentie van de voorstelling onrecht worden aangedaan.

We hebben geprobeerd om op een inductieve manier de kode van de voorstelling te ontcijferen. Onze aandacht gaat eerst uit naar de "materiele" omstandigheden van het stuk; hoe is "De macht..." tot stand gekomen ? Welke impulsen hebben die bepaalde vormgeving en handelingen tot stand gebracht, welke en wiens ideeën lagen aan de basis ?

Vervolgens geven we een loutere beschrijving van de semiotische categorieën zoals die door T. Kowzan beschreven worden. Deze keuze werd gemaakt met het oog op een verdere semiotische ontleding van de categorieën en de meer overkoepelende betekenis van de kommunikatie.

Omdat het stuk vanuit esthetisch perspectief méér communiceert dan een traditionele teatervoorstelling, werpen we vervolgens wat meer licht op de vormgevingsprincipes. In tegenstelling tot de paradigmatische (vertikale) indeling van Kowzan beogen we hiermee ook de syntagmatische (horizontale) technieken en hun relevantie voor het stuk te verduidelijken. Ons onderzoek zou tenslotte moeten leiden naar een algemene specificatie van een mogelijke kode voor de voorstelling.

Tot slot moeten we erop wijzen dat het onmogelijk was de bespreking "statement-vrij" te houden. Op bijna alle niveaus werden we immers beïnvloed door opvattingen van spelers en recensenten en door eigen interpretaties. Toch hebben we getracht om het geheel te verantwoorden en aanvaardbaar te maken binnen de beschreven context.

PRODUKTIEFAKTOREN

jan fabre

Van iemand die amper 27 jaar oud is kan men nog geen indrukwekkende biografie schrijven. Ik heb mij in het geval van Jan Fabre moeten beperken tot gepubliceerde interviews, tot de informatie die ik uit gesprekken met spelers en medewerkers verkreeg en tot mijn persoonlijke ervaringen tijdens de repetities. De hiervolgende beschrijving kan dus bezwaarlijk volledig genoemd worden. Het is echter de bedoeling een algemene kijk te krijgen op de persoon van Jan Fabre ; hoe is hij, wat heeft hij zoal gedaan, waar houdt hij zich mee bezig ?

Ondanks zijn jeugdige leeftijd (°1958 - wij schrijven anno 1985) is hij al wereldbekend. Bemerkt : bekend, niet beroemd. De kulturele wereld kent Jan Fabre, velen -maar niet allen- roemen hem. Zijn vurigste en trouwste fans zijn de mensen waarmee hij werkt en wel in het bijzonder zijn acteurs. Zelf noemt hij zijn relatie tot hen een "afstandelijke intimiteit". Tijdens het repetitieproces dat ik mocht meemaken (jan.'85), begon ik te begrijpen wat hij hiermee bedoelde. De groep werkt van 's morgens vroeg tot 's avonds laat. Enige familiariteit tussen Fabre en zijn spelers laat zich nauwelijks bespeuren. Dergelijke ernst treft men zelden aan in een repeterend toneelgezelschap... Een konstant fysiek bewustzijn en volledige concentratie zijn de slogans. Jan Fabre is wat dat betreft keihard voor zichzelf en voor zijn acteurs; wie een tijdje niets te doen heeft, gaat in stilte in de zaal zitten of fluistert enige woorden in het oor van een medespeler, maar niemand waagt het de spanning te breken. De spelers staan volledig achter hun regisseur; hun engagement is van een uitzonderlijk hoog gehalte. Het is duidelijk dat het hier om een artistieke verstandhouding gaat. Iedereen heeft eenzelfde perfectie voor ogen en zet zich ten volle in. Het ontzag en de luisterbereidheid van de spelers t.o.v. hun leeftijdsgenoot is indrukwekkend en hoogst ongewoon. Jan Fabre is geen koelbloedige persoon die vanuit zijn luie zetel de groep beveelt, wel een zenuwachtig, soms druk doend mannetje dat bijwijlen naar voren schiet en met entoesiasme en overtuiging een beweging voordoet of controleert of zijn spelers wel op de juiste plaats staan, een kwestie van centimeters... Furieuze woedeuitbarstingen en scheldpartijen zijn hem niet vreemd. Alles wat hij zegt en doet getuigt van een nooit aflatende energieke inzet.

Jan Fabre werd geboren op 14 december 1958 te Antwerpen. Hij studeerde er voor etalagist en volgde er gelijktijdig lessen aan de Koninklijke Akademie voor Schone Kunsten een aan het Stedelijk Instituut voor Ambachten en Sierkunsten. Zijn werk als etalagist bracht hem op het idee om zijn eigen lichaam in het winkelraam ten toon te stellen. Op die manier groeide bij hem het verlangen om performances te geven in galerijen en theaters. Tijdens zijn studies nog, hield hij tentoonstellingen in binnen- en buitenlandse galerijen. Na zijn studies werkte hij als dekor- en kostuumontwerper in Nederland en Parijs. Zo kwam hij in het theater terecht. Het viel hem echter zwaar om als ondergeschikte zich neer te leggen bij de beslissingen van een regisseur, omdat hij zelf met andere en "interessantere" concepten in zijn hoofd zat. Vanaf 1979 waagde hij zich ook aan de performance. In okt. 1980 werd hij uitgenodigd door The American Society for Aesthetics aan de Marquette University in Milwaukee om zijn performances te geven. Hij hield er ook een aantal lezingen over de relatie tussen kunst en wetenschap. Niet dat hij zich de grote theoretikus voelde want een beetje zelfrelativerend en bescheiden noemt hij die theaterwetenschappers veel geleerder dan hemzelf. Op de duur voelde hij zich erg onbevredigd in de performance branche. De hele opzet leek hem wat te goedkoop. Gelijkaardige experimenten waren te veel à la mode. Hij beschouwt veel performance werken als een vluchtmedium voor jonge kunstenaars die er hun gebrek aan historische kennis proberen mee te verdoezelen. Ze verbergen er eigenlijk mee dat ze niets te zeggen hebben. Echte schoonheid is volgens Jan Fabre niet mogelijk zonder een historisch bewustzijn. Hij heeft een kunsthistorisch referentiekader nodig om zich aristiek ten volle te kunnen uiten. (Misschien ligt hier de verklaring voor de conceptuele aard van zijn teater ?) Het gratuite en gemakkelijke karakter dat eigen is aan de doorgaans geperverteerde vormen van performance wekte bij hem zo'n weerzin dat zijn interesses naar de tegenpool verschoven. Hij begon te denken over het wezen van de kunst en liet zich daarbij vooral leiden door de ideeën van Marcel Duchamp. (1)

De keuze voor het conceptuele dreef Jan Fabre niet bepaald op het breedste pad. Zijn produkties werden aanvankelijk koel onthaald, wij citeren:

(1) Informatiebronnen:- interview met Ann Laurent voor Liberation, eveneens verschenen in de voorstellingsbrochure van 23,24,26 en 27 okt.'84 in het teater S.Denis, Paris -Kottman, Pieter. "Niets is vanzelfsprekend" in: VPC-Handelstlad, april '83.

"... de structuur wordt zo strak en eenonig dat de inhoudelijke opbouw eronder lijdt. Waar het Jan Fabres bedoeling was een soort beweeglijk museum van de 'condition humaine' te creëren, houdt de rechtlijnigheid inhoudelijke diepgang tegen.

Je blijft zitten met "art for art's sake" beelden met verwijzingen naar dagdagelijkse scènes, maar puur oppervlakkig, niet als betekenis elementen. En omdat het oppervlakkig blijft gaan de herhalingen en het lang aanhouden van bepaalde scènes als teater vervelen: een vicieuze cirkel.(...)" (1)

Men verwijt hem dus nota bene wat hij ten allen koste had willen vermijden: "art for art's sake". Hoe frustrerend moet een dergelijk onbegrip niet aangekomen zijn. Het is dan ook begrijpelijk dat Jan Fabre zich erg relativierend en op zijn hoede opstelt t.o.v. de kritieken die eensklaps niets dan lof en glorie overhebben voor, jawel, dezelfde produktie !

"Op het toneel een complete werkdag vullen met handelingen die ogenschijnlijk geen enkele onderlinge samenhang vertonen, mag een staaltje van waaghalzerij heten, dat licht tot verveling leidt. Die verveling is er ook bij vlagen, maar vormt een geïntegreerd en zinvol onderdeel van een gebeurtenis die op den duur psychedelische effecten teweegbrengt en lichamelijk pijn gaat doen.(...) Daardoor en door de telkens weer onverwachte wendingen in de patronen die de repetitieve handelingen en staccato uitgesproken teksten samen vormen, slaagt Fabre er wonderwel in de spanning in deze gedurfde voorstelling steeds te handhaven."(2)

De mening van de pers heeft zo'n aanzienlijke invloed op het publiek dat, daar waar vroeger alleen de wat in slaap gesukkeld enkelingen bleven zitten tot het einde van de voorstelling (3), nu de zalen lang op voorhand uitverkocht raken . Fabre had plotseling iets te betekenen en de verveling van welker werd tot esthetische ontroering gebombardeerd. Heel typisch is dat Fabre deze concrete realiteit niet losziet van de plaats en de waarde van een aanvaarde esthetika. Hij zal dan ook een dialoog aangaan met de maatschappelijke relevanties van zijn werk (nl. publiek, pers, reacties) en deze plaatsen in wat hij noemt een kunsthistorisch referentiekader. De onvoorspelbare en willekeurige houding van de smaakbepalers wordt als hypokrisie ontmaskerd en als geheel geïntegreerd in Fabres werk dat ons tenslotte vertelt over het omstreden statuut van de esthetika .

(1) Tindemans, K., "Teaterproject, maar het is geen teater", in De Standaard, 07.11.82., een recensie naar aanleiding van de vorige produktie "Het is teater zoals te verwachten en te voorzien was".

(2) Kottman, P., "Toneelstuk met lengte van complete werkdag", in NBC-Handelblad, 25.02.83.

(3) Uit een gesprek met Els De Ceuckeliere, aktrice in "De nacht..."

werken

1970-1978, 1982

- 1976 "4 young artists", group exhibition, E. Centrum, Ekeren (Antwerpen)
- 1977 "Black and white drawings", Galerij Curiosity, Antwerpen
- 1978 "Photos and drawings", Frits Francken Galerij, Antwerpen
- "Buy by Jan Fabre"(tentoonstelling en films), Galerij Van Eck, Antwerpen
- "Black and white drawings and some red details", The London Art Gallery, Antwerpen
- 1979 "Wet object, Bicart Poems", Jacob Jordaenshuis, Antwerpen
- "Wetskamer", Galerij Workshop, Antwerpen
- "Arte Flammiga Contemporanea", Palazzo Rucelli, Firenze
- 1980 "Bicart-prints", Stempelplaats, Amsterdam
- "American works and window performance", Galerij Blanco, Antwerpen
- "Mond-oog-oor arts", Galerij Workshop, Antwerpen
- 1981 "Bic art Room", Salon Odessa, Leiden
- "Homo Fabere", Kultureel Centrum, Antwerpen
- 1982 "Feast of friends", Galerij De Rode Boom, Den Haag
- "Money and art or art and money", Gallery School of Visual Arts, New York
- 1984 "Vrienden", Provinciaal museum, Hasselt
- "Bic tekeningen", Biennale di Venezia, Venetië
- 1985 "Bic tekeningen", Museum voor hedendaagse kunst, Gent
- "Vrienden", Gulbenkian museum, Lissabon

PERFORMANCES/LIVE INSTALLATIONS

- 1979 "Lecture about creativity", School H.M., Turnhout
- "wets-Worldproject"(hidden wet objects), start: Stedelijk museum, Amsterdam, ending ?
- *"Money performance", Ankerruimteater, Antwerpen
- 1980 "Will doctor Fabre cure you?", Workshop '77, Antwerpen
- *"The ready)make of the performance "Money"", Ankerruimteater, Antwerpen
- *"Ilad of the bic-art", De Appel, Amsterdam
- *"After Art", Helfaer Theatre, Milwaukee
- *"Sea salt of the fields", Marquette University, Milwaukee
- "Money (art) in culture", RUG, Gent
- 1981*"Art as a gamble, gamble as an art", School of Visual Arts, New York
- *"Ilad of the bic-art", The Bic-art room, Salon Odessa, Leiden
- "T. Art", Washington University, St.Louis
- "Gamble-Art-Live", School of Visual Arts, New York

- "Performance Art... L'ART EST ENNUI CULTIVE", Organisation CAIRN, Parijs
"The initial art works of Jan Fabre", exhibition live installation
1982 "It's kill or cure", Franklin Furnace, New York
"Work in progress", Franklin Furnace, New York

BOEKEN

- 1979 "Bicart Poems", uitgegeven door Gamma Book, Antwerpen
1982 "The movies of my life, I've seen them all, alone...", uitgegeven door Weil, Bergen op Zoom

TEATERPRODUCTIES

- *"Teater geschreven met een K is een kater"
1980 Ankerruiteater, Antwerpen
1981 Shaffy teater, Amsterdam
Black Box Theatre, Milwaukee
Current Cross Theatre, Chicago
*"Het is teater zoals te verwachten en te voorzien was"
1982 Stalker, Brussel
Internationaal teater festival, Luik
1983 Beursschouwburg, Brussel
Kaaiteater, Brussel
Centrum voor experimenteel teater, UIA, Antwerpen
Mickery teater, Amsterdam
ICA, Londen
Sky Light Theatre, Milwaukee
962 Theatre, New York
Klapstuk, dansfestival, Leuven
Inteatro, Polverigi
International Theatre Festival, Kopenhagen
Théâtre de la Bastille, Festival d'Automne, Parijs
Sigma 19, Bordeaux
*"Een teatervoorstelling omtrent akteren waarin enkele personen verenigd zijn die mogelijk het akteren in twijfel trekken"
1983 Workshop, 't Stuc, KUL, Leuven

- "De macht der toeterlijke dwaasheden"
- 1984 Teatro Carlo Goldoni, Biennale di Venezia, Venetië
 Opéra-Théâtre, Théâtre des Nations, Nancy
 Stadsschouwburg, Holland Festival, Nederland
 Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, Nederland
 Opéra di Jesi, Inteatro, Poverigi, Italië
 City Theatre, BITEF Festival, Belgrado, Yugoslavië
 Cultural Center, Ljubljana, Yugoslavië
 Mickery teater, Amsterdam, Nederland
 Stadsschouwburg, Nijmegen, Nederland
 Théâtre Gérard-Philipe, Parijs, Frankrijk
 Grand Théâtre, Festival de Lille, Rijsel, Frankrijk
 Théâtre Fémina, Sigma 20, Bordeaux, Frankrijk
 Teatro Petruzzelli, Bari, Italië
- 1985 Stadsschouwburg, Groningen, Nederland
 Institute of Contemporary Arts, Londen, Groot Brittanie
 Cultural Center, Helsinki, Finland
 Swedish Theatre, Turku, Finland
 Gulbenkian Museum, Dialogo Sobre Arte Contemporanea, Lissabon, Portugal
 NTG, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, België
 Koninklijke Muntschouwburg, Kaaiteater '85, Brussel, België
 Teatro Nazionale, OUT X OFF, Milaan, Italië
 Koninklijke Vlaamse Opera, Antwerpen, België
 Teatro Isabel La Católica, Festival Internacional de Teatro, Granada, Sp.
 Teatro Olimpico, Teatro La Maschera, Rome, Italië
 Kameri Theatre, Artis Ltd., Tel Aviv, Israël
 Schauspielhaus, Theater der Welt, Frankfurt, W.-Duitsland
 Stadsschouwburg, Klapstuk '85, Leuven, België
 Teatro Albaniz, Festival d'Otono, Madrid, Spanje
 Centre Culturel, Orléans, Frankrijk
- 1986 Boston Shakespeare Theatre, Institute of Contemporary Arts, Boston, USA
 Institute of Contemporary Arts, Boston, USA
 The Kitchen, New York, USA
 Royal Albert Hall, ICA, Londen, Groot Brittanie
 Seibu Parco-Theatre, Tokio, Japan
 The Playhouse, Adelaide Festival, Adelaide, Australië

TEATER VIDEOOPNAMEN

- 1980 "Teater geschreven met een K is een kater"
PAL U-Matic B en W / 40 min.
- 1982 "Het is teater zoals te verwachten en te voorzien was"
PAL U-Matic C / 7 h 10 min. / Beursschouwburg Brussel
- 1984 "De macht der teaterlijke dwaasheden"
PAL U-Matic C / 1 h 52 min. / VPRO Omroep, Hilversum
- 1985 "De macht der teaterlijke dwaasheden"
PAL U-Matic C / 4 h 20 min. / Beursschouwburg Brussel
A.V. Dienst KUL

PLAATOPNAMEN

- 1983 "Het is teater..." Live opname in het Miekerv teater
LP-uitgave door Entr'Act, Brussel
- 1984 "De macht der teaterlijke dwaasheden"
Muzikale Kompositie door Wim Mertens / Soft Verdict, 12 INCH,
uitgegeven door Les Disques de Crépuscule, Brussel
- 1985 "De macht der teaterlijke dwaasheden" / Maximizing the audience
Muzikale Kompositie door Wim Mertens / Soft Verdict, Music Box, 2 LP's
and Compact Disc, uitgegeven door Les Disques de Crépuscule, Brussel

* Beschikbare video-opnames

fabres teater

De drie teaterwerken, "Teater geschreven met een k is een kater", "Het is teater zoals te verwachten en te voorzien was" en "De macht der teaterlijke dwaasheden", vormen een drieluik. De stukken vertonen immers inhoudelijke en formele overeenkomsten en werden alle drie gekoncipieerd toen Fabre ongeveer zeventien jaar oud was. Dit wil echter niet zeggen dat de integrale partituur -hiermee bedoelen we het uiteindelijke voorstellingsschema- kant en klaar was. Wél had Fabre bepaalde ideeën in zijn hoofd en wou hij een dialoog aangaan met een aantal jonge mensen om die concepten te kleuren, d.w.z. in te vullen met eigen opvattingen, emoties in een gekoncretiseerde uitbeelding. De eerste produktie "teater geschreven met een k is een kater" vergde zo'n 3,5 maanden voorbereiding en duurt (slechts) 45 minuten. De twee volgende produkties, "Het is teater zoals te verwachten en te voorzien was" en "De macht der teaterlijke dwaasheden" zouden elk 6 maanden voorbereid worden en duren respectievelijk 7 h 10 min. en 4 h 20 min. Hierbij dient vermeld te worden dat de zogenaamde "workshop" die doorging te Leuven van 15 oktober tot 15 december 1983, een aanzienlijke invloed heeft gehad op "De macht der teaterlijke dwaasheden" (verder: "De macht...").

Typisch voor alle stukken is Jan Fabres zoeken naar de bestaansmogelijkheden van teater; hij tast de grenzen af van dit medium. Het resultaat: conceptuele kunst, metateater.

"Vanaf"teater geschreven met een K..." dringt Fabre het medium zelf binnen, stap voor stap, de gewonnen grond grondig uitzuiverend. Fabre verbruikt theatraal materiaal, bevraagt het op zijn waarde, rafelt het uit mekaar, zuigt het van binnen leeg om er tenslotte de eigen esthetiek voor in de plaats te stellen. Dat proces neemt doorheen de trilogie steeds uitbreiding: de materiaalhonger eist nieuwe referentiekaders, de citeermachine wil nieuw voer. Met die uitzettende beweging, die grotere periodes en andere disciplines (opera, dans) omarmt, gaat tegelijk een proces van uitkristallisering gepaard: Fabre op zoek naar de essentie van theater. (...)" (1)

(1) Dries, Luk Van Den, Jan Fabres theatertrilogie - Minimal music en Gesamtkunstwerk. In: Etcetera 1984, n°8, p.24-26.

DE MACHT DER TEATERLIJKE DWAASHEDEN

Jan Fabre

Concept, Direction, Light Decor, Choreography Compositions	Jan Fabre Wim Mertens Soft Verdict Pol Engels Jan Fabre
Costumes	
Technique	Bruno Aertssen Maart Veldman
Photography Speech Training	Patrick T. Sellitto Peter De Smet
Performers	Els Deceukelier Marc Hallemeersch Peter Janssens Roberto de Jonge Kathinka Maes Dirk Meylaerts Annamirl van der Pluym David Riley Werner Strouven Wim Vandekeybus Marc Van Overmeir Philippe Vanswevelt Paul Vervoort
Production Manager Production Assistant Artistic Director	Geert Van Goethem Miet Martens Tijs Visser
Coördination	Hugo De Greef Ritsaert ten Cate
Production	Projekt 3, Antwerpen Kaaitheater, Brussel Mickery, Amsterdam
Production Information	Projekt 3 Predikerinnenstraat 2 B-2000 Antwerpen Tel: 03/2380991 Belgium

ontwikkelingsproces van "de macht"

Wat zijn werkwijze betreft, maakt Fabre allerm minst gebruik van het klassieke schema waarbij men vertrekt van een tekst, aangepaste acteurs zoekt voor de verschillende rollen, de tekst interpreteert en onder regie van de auteur of een regisseur die tekst in uitvoering brengt. Hij is wél diegene die een bepaald onderwerp ter discussie legt, heel veel praat en filosofeert over zijn concepten met de acteurs en hen er geleidelijk toe aanzet -eerst onder de vorm van "improvisaties"- hun ideeën te visualizeren. Op die manier lijkt hun bijdrage tot het tot stand komen van het stuk maximaal en kan Fabre ook een uitgesproken engagement van hun verwachten. Samen structureren ze het geheel en het kunstenaarsoog van Fabre staat borg voor visueel aantrekkelijke beeldcomposities.

Fabres laatste produktie, "De macht der teaterlijke dwaasheden", kunnen we in geen geval als onafhankelijk beschouwen. Het berust op de konceptie (2) die ook al min of meer de vorige produkties bepaald heeft. Fabre werkt vooral vanuit zijn eigen ervaring met kunst. De materiële, maatschappelijke omstandigheden die hemzelf en zijn teater omgeven, worden dan ook in zijn werk geïntegreerd. Bijgevolg zal "De macht..." niet alleen chronologisch maar ook inhoudelijk en formeel het logische gevolg van "Het is teater..." zijn. In het nu volgende hoofdstukje zullen wij een licht werpen op het ontwikkelingsproces van "De macht...". In zijn ontstaan onderscheidt het stuk zich immers/van het traditionele teater.

-
- (1) Niet over het ontwikkelingsproces van "De macht..." maar over het ontwikkelingsproces van "Het is teater..." is meer te vinden in een verhandeling van de hand van Johan De Feyter, onder de titel: "Synthetische beschrijving van het ontwikkelingsproces van drie teaterprodukties", UIA, 1983. Het eerste deel gaat over de genoemde produktie.
 - (2) "Konceptie" in de zin van bevassing, vorming van een begrip in de geest, vandaar gedachte, inzonderheid scheppende gedachte, vinding. (Van Daele)

"De macht..." is tot stand gekomen in verschillende fases. Eigenlijk kunnen we de workshop te Leuven (cfr. supra) reeds als een eerste fase beschouwen. Bij het bekijken van de video-opnames wordt het duidelijk dat enkele belangrijke ideeën voor "De macht..." daar hun oorsprong vinden. Deze indruk werd bevestigd door de informatie die sommige deelnemers mij gaven.

Onze bespreking van de workshop is vooral toegespitst op de interpretatie van die delen die relevant zijn m.b.t. "De macht...". Meteen zullen we ook het verband met "De macht..." proberen duidelijk te maken. De beschrijving is dus geenszins systematisch of exhaustief te noemen.

De volgende fase was de voorbereidingsfase in Herentals. In december '83 werd een auditie georganiseerd in de Beursschouwburg van Brussel. Ongeveer 300 jongelui hebben zich daarvoor kandidaat gesteld. De 15 bekwaam geachte jongeren gingen samen met Jan Fabre en zijn medewerkers voor +/- 6 maanden in afzondering in "De Brink" te Herentals. Het was erg moeilijk om als buitenstaander daarover informatie te krijgen van de spelers zelf. Ik ben daarom te rade gegaan bij Peter De Smet, stemtrainer en gewezen deelnemer aan "De macht...". Hij heeft het gebeuren van dichtbij kunnen meemaken. Onze bespreking over die belangrijke voorbereidingsfase is op zijn relaas gebaseerd. Na de voorbereidingsfase in Herentals was "De macht..." nog niet af. De repetities gingen verder in de zaal Monty in Antwerpen. Twee weken voor het stuk in première ging in Venetië, in het kader van de daar georganiseerde Biënnale, was het stuk min of meer "klaar". Toch zouden we de continue repetities die daarop volgden, als laatste fase in het ontwikkelingsproces van "De macht..." willen beschouwen.

DE WORKSHOP

In het kader van het Leuvense dansfestival "Klapstuk" (1983) vond er een workshop⁽¹⁾ plaats o.l.v. Jan Fabre. De deelnemers werden gekozen via audities.

"De dag werd er voor een groot deel gevuld met gesprekken omtrent persoonlijke opvattingen over teater en acteren. Centrale temata waren liegen en belogen worden, hypokrisie, ambigüiteit."⁽²⁾

(1) Voor een preciezer omschrijving van dit tegenwoordig vaak in de mond genomen begrip gingen wij te rade bij Van Daele; "workshop = atelier, werkplaats, in 't bijzonder voor (experimentele) vormen van expressie, van creativiteit, vooral die vormen die afhankelijk zijn van gezamenlijke inspanning." Tegenwoordig dekt het begrip echter een bredere lading, in die zin dat ook het gebeuren als zodanig workshop genoemd wordt (=onze term).

(2) Uit een gesprek met Hilde Guffens, deelnemster aan de workshop.

opgedreven, de jongens beginnen op haar te roepen: "Hilde... ja... nee..." Ze raakt uitgeput en gaat liggen. Dan staat ze weer op. Nu liggen de jongens voor dood. Hilde begint te huilen en ze kleedt zich uit. Met een schreien wordt het verhaal verder verteld: "Het past precies!" Op dat moment staat Hilde naakt in pose. Tot nu toe bleek er geen verband te bestaan tussen het voorgelezen verhaal en de actie. Maar net zoals de keizer uit het sprookje in adamskostuum staat, zien we ook de aktrice naakt. Deze gelijkenis vormt een aanknopingspunt om verdere verbanden te leggen. In het sprookje pretendeert de keizer dat hij wél kleren aanheeft. Dit "doen alsof" of m.a.w. de hypokrisie kan nu ook in de vorige acties herkend worden, de verliefdheid leek echt maar was vals -tenminste, als we de gangbare maatschappelijke normen vooronderstellen die liefde nog altijd verbinden met -zij het soms tijdelijk- uniciteit. Op een niet ikonische manier wordt dus de pointe van het verhaaltje van de kleren van de keizer getransformeerd in een meer herkenbare situatie, nl. die van onze eigen ervaringswereld.

Ook het aan- en uitkleden -een element dat we in "De macht..." zullen terugzien- wordt in de voorstelling geïntegreerd. Deze handeling is niet alleen functioneel in het licht van het sprookje van de kleren van de keizer. Als we erover doorfilosoferen kan de betekenisgeving rijker worden; hoe minder men aangekleed is, hoe meer men werkelijk is, hoe meer men afstand doet van maskerade en uiterlijke schijn. Juist op het moment dat de keizer heel werkelijk zichzelf is (naakt) worden zijn pretenties ontmaskerd en lacht men met hem; "De keizer heeft geen kleren aan!". Een en ander heeft natuurlijk te maken met culturele gewoontes, maar extreem gezien zouden we kunnen stellen dat de mens, op het ogenblik dat hij zijn kleren heeft opgenomen, ook de keuze gemaakt heeft voor de schijn. Verhulling en maskerade werden tot ernstige werkelijkheid gepromoveerd. In het sprookje zijn de toeschouwers eerst blind voor de naakte werkelijkheid. Ze houden zich, bang, aan de conventies van de schijn; "we zullen maar doen alsof hij kleren aanheeft!" Als ze die werkelijkheid niet meer kunnen ontkennen, en moeten toegeven dat er geen sprake is van verhulling, voelen ze zich helemaal niet op hun gemak en lachen dan maar met de naakte werkelijkheid, niet beseffend dat ze eigenlijk hun eigen realiteit denigreren. We kunnen de vergelijking ook toepassen op de teatrale situatie; de keizer pretendeert aangekleed te zijn. Met de (aanvaarde) maskerade wordt niet gelachen. Dank zij (?) het hypokriete

kontormiteitsprincipe (de tendens om allemaal hetzelfde te denken en te doen, ondanks een verschillende mening) kijkt men vol lof en ontzag naar iets dat er niet is: de kleren van de keizer. Zo ook kijkt men vol lof en ontzag naar nonsens op de scène: de macht der theaterlijke dwaasheden, het doen alsof. Wanneer de maskerade (het zogezegde aangekleed zijn) als werkelijkheid wordt doorgeprikt (de keizer heeft géén kleren aan) dan wordt er gelachen met de pretentie van de schijn en ook de keizer voelt zich vernederd omdat zijn tronkerig paraderen niet in de sfeer van de cultureel aanvaarde teatraliteit lag. Het spel tussen schijn en werkelijkheid, realiteit en teatraliteit wordt zeer moeilijk en alles behalve eenduidig. Waar ligt de juiste waardering; bij de teatraliteit, de fictie, het konventionele theater? Of bij de werkelijkheid, de authentieke realiteit? Maar misschien is die realiteit ook wel vergiftigd door teatraliteit (ceremonies en culturele rituelen). Men lacht bijvoorbeeld met de naakte keizer, men toont waardering t.o.v. een aangeklede keizer.

Hiermee zitten we dicht bij de uitgangspunten van "De macht...". Er is geen zwart-wit waarheid in het stuk, wel een rijke uitbeelding als basis en uitgangspunt voor filosofische en conceptuele discussies over schijn en werkelijkheid en het -in dit licht belangrijke- medium theater. Voor een verdere bespreking verwijzen we naar het hoofdstuk over de inhoud (betekenis).

We nemen de draad terug op met "de kleren van de keizer" als uitgangspunt voor de voorstelling van Paul Verduyck. In "De macht..." verwordt dit sprookje tot een thematische rode draad waarvan we hier en daar een herkenbaar beeld zien. We zeggen wel beeld want het verhaal in zijn talige verschijning is verdwenen en wordt alleen nog fragmentarisch uitgebeeld. Het sprookje is niet méér dan een verwijzing, een metaforische knipoog. De uitbeelding werd a.h.w. gesmolten in het grotere geheel van de voorstelling en is alsdusdanig nog moeilijk herkenbaar.

Keir Elam maakt in zijn boek een verschil tussen fabel en plot:

"The fabula, the basic story line of the narrative, comprises the narrated events themselves in their logical order, abstracted by reader or critic from the sjuzet or plot, which is the organization in practice of the narration itself (including omissions, changes in sequence, flashbacks and all the incidental comments, description, etc..., that do not contribute directly to the dynamic chain of events)." (1)

(1) Elam, Keir, The semiotics of theatre and drama, London, Methuen, 1980, p.119

Als we Kerr Flam volgen in zijn onderscheid tussen fabel en plot, dan moeten we n.b.t. "De macht..." besluiten dat men afstand doet van de fabel op zich; een logische verhaalstructuur kan onmogelijk afgeleid worden uit de schaarse gegevens die naar het sprookje verwijzen en is alsdusdanig onbelangrijk in het geheel van de voorstelling. Het is trouwens zeer waarschijnlijk dat een toeschouwer bij het navertellen van de voorstelling geen re-organisatie, geen abstraktie van het subject plot zal maken maar hoogstens zal navertellen wat er zich voor zijn ogen heeft afgespeeld.

Workshop geleid door Frans Claus

Ook de workshop van 2 december, geleid door Frans Claus bevat enkele sleutels tot het soms kryptische karakter van "De macht...". Vooral door de flarden tekst krijgen we meer en meer inzicht in een duidelijk ingenomen standpunt t.o.v. teater.

"Ik vind akteren wel leuk maar ik zou nooit akteur willen zijn."

"Dat het teater niet de heer van alle kunsten wordt,
dat de akteur niet de verleider van het echte wordt."

Eens te meer een pleidoci voor authenticiteit en een terechtwijzing t.o.v. het doen-alsof. En toch vinden de spelers akteren wel leuk en bijna onhoorbaar wordt in de laatste zin "het echte" soms door "het teater" vervangen. Ons dagelijks leven is inderdaad niet los te denken van het teatrale of m.a.w. waar begint het echte en waar stopt het "doen-alsof"; een grensbepaling is uiterst moeilijk, zo niet onmogelijk, we blijven vastgestrikt in de ambiguïteit.

De discussie over doen alsof versus echt gedrag moet eigenlijk toegespitst worden op het teater;

"Alles op scène is artificieel. Toch kunnen we binnen die artificialiteit een onderscheid maken tussen teatraliteit ("fake") en realiteit. Als voorbeeld voor die "realiteit"; een performance waarbij iemand zich door de arm schiet."(1)

(1) Uit een gesprek met Wim Vandekeybus, speler in "De macht..."

4.21

100
100

- Wiederholer
 - begehrte entwässerung "Zweck" Ergebnis
 - Realität "Zweck" Ergebnis
 - Wiederholer
 - Wiederholer
 - Wiederholer

? framing { Wiederholer
 { Ergebnis

Wiederholer
Wiederholer
 7

Als we het goed begrijpen maakt men een onderscheid tussen verschillende akteerstijlen. Deze worden in de workshop-voorstelling t.o.v. elkaar uitgezet. Zo worden in een zogezegde gevechtsscène archaisch aandoende richtlijnen voorgelezen voor een goede simulatie van een gevecht in het teater.

"Vechten moet stap voor stap en gebaar voor gebaar worden gerepeteerd. Regels hiervoor zijn niet te geven. Van belang is alleen dat het gevecht echt lijkt en geen pijn doet. De aanval-ler moet zorgen dat hij de indruk geeft veel kracht aan te wenden, dat door het hele lichaam zichtbaar moet zijn, terwijl hij zijn handen in werkelijkheid los om de hals moet plaatsen. In het algemeen maken de acteurs in het lichamelijke contact met de medespelers een fout. Hun bewegingen zijn veel te breed. De tegenspeler mag niet gehinderd worden. Iedere aanraking, hetzij in een liefdesscène, hetzij in een gevecht, moet aan het publiek de indruk van echtheid geven maar mag geen werkelijk contact opleveren. Een toneelspeler mag na een gevecht geen blauwe plekken overhouden. Het gedrag van de tegenspeler is, dat het effect van de slag belangrijker moet zijn dan dat van de aanvaller."

Tijdens het voorlezen, geven twee jongens -in slow motion- een demonstratie van hoe men "goed" teater speelt, doet alsof. Ze volgen daarbij strikt de regels. Deze vorm van akteren wordt echter langzamerhand omgevormd tot een andere akteerstijl, waarbij men zich niet meer aan de regels houdt. De coördinatie laat te wensen over, zodat het normale actie-reaktie patroon uitblijft en de onechtheid van de handeling ontmaskerd wordt. (bijvoorbeeld de ene slaat, de andere reageert te laat.) Dan gooien de spelers het over een andere boeg en gaan ze mekaar echt slaan. Dit is een derde akteerstijl die ongeveer overeenkomt met wat Wim Vandekeybus "realiteit in de artificialiteit" genoemd heeft. Deze graad van echtheid wordt -nog steeds volgens Wim- teveel verwaarloosd in het traditionele teater. De toeschouwer beseft te weinig dat men ook binnen de artificialiteit iets echt kan doen of ervaren. Jan Fabre zal in "De macht..." als het ware een status quaestionis opmaken van alle mogelijke verhoudingen van echt en "fake". Hij zal konstant spelen met het typisch bedrieglijke karakter van teater. Zo zullen we gesimuleerde versus echte vermoeidheid op scène te zien krijgen. Bij het ter plaatse lopen bijvoorbeeld kan het niet anders dan dat de spelers echt vermoeid zijn. Het sterven van de keizer kan niet anders dan "fake" zijn.

Zijn voorliefde voor het echte brengt Jan Fabre ertoe de alsof handelingen tot echte handelingen te transformeren. Zo kunnen de twee gelinddoekten werkelijk geen steek voor de ogen zien, krijgen het meisje en de jongen in de Carmenscène echte klappen. Het feit echter dat ze een element op scène blijven, houdt hen gevangen in de sfeer van de artificialiteit. Ook kan men nooit tot het uiterste gaan, anders zouden er echte doden moeten vallen. Het teater zal ondanks de pogingen van Fabre nooit de authenticiteit van de realiteit kunnen bereiken. Fried'l Maquestiau getuigde in VETO van een inzicht in het Fabriaanse spel tussen echt en onecht op scène:

"(...) Zijn teater is dan ook geen doen alsof men alsof doet, maar een reële 'alsof doen': de acteurs spelen nog een rol (=spel van doen alsof), maar de wijze waarop is niet alsof, maar echt (...): echte haat, echte liefde, echte tranen, echte zwaargewonde... Een uiterste konsekwentie zou een lijk zijn." (1)

Toch hebben we enkele kritische bemerkingen hierbij: in een gesprek met speler Wim Vandekeybus kwamen we tot de vaststelling dat echte liefde nooit op scène kan gebracht worden, dit in tegenstelling tot agressie, geweld, vermoeidheid,...; fysieke realiteiten die wél geteutraliseerd kunnen worden. In een interview met Bart Patoor stelt Jan Fabre "dat er wel communicatie naar liefde toe, kan groeien juist vanuit die agressiviteit of irritatie. Teater gaat in essentie over agressiviteit die een vorm van communicatie teweeg brengt." (2) Ter verduidelijking maken we een schema van de verschillende akteerstijlen die men tijdens de workshop besproken heeft en die te zien zijn in "De macht..."

	SUBLIMATIE	ANTISUBLIMATIE)
OVERSUBLIMATIE	doen alsof men	echt doen
hyperpatetiek	echt doet	
doen alsof men		
alsof doet		

OVERACTING	ACTING	DOING
------------	--------	-------

Bijvoorbeeld:

patetisch sterven	vermoeidheid simuleren	vermoeid zijn na lopen
-------------------	------------------------	------------------------

(1) Maquestiau, F. in VETO 12, nr.3, 17.10.85, p.2

(2) Patoor, B., "Het soortgelijke Jan Fabre interview" in Bulletin, jrg.4, n°2, p.27

De termen "oversublimatie", "sublimatie" en "antisublimatie" hebben we ontleend aan Paul verduyckt. (1) Klaarblijkelijk beschouwt hij het acteren als een vorm van sublimatie. Hierbij moeten we echter een kritische opmerking maken. Van Daele beschrijft "sublimatie" als "verandering van primitieve driftuitingen in strevingen van een hoger, verheven niveau." "Sublimatie" voor acteren lijkt ons bijgevolg wat ongelukkig gekozen omdat een handeling op scène als zodanig niet wezenlijk verschilt van een "echte" handeling, m.a.w. er is geen transformatie van een primitieve driftuiting in een meer verheven uiting.

De verschillende "speelstijlen" worden in de gevechtsscène van de workshopvoorstelling als volgt gedemonstreerd:

- OVERACTING: bewust verkeerde coördinatie in het actie-reaktie patroon van de vechters
- ACTING simuleren van actie (slaan) en reaktie (geslagen worden)
- DOING echt slaan en geslagen worden

Het is interessant de categorieën "overacting" en "acting" in verband te brengen met twee spelconcepten die door C. Tindemans onderscheiden worden, nl. het spelconcept van het classicisme en dat van het naturalisme. (2)

"Het classicisme verschilt van het naturalisme doordat het zich openhartig bekent tot het artificiële karakter van het theaterspel en zich optimaal inzet voor een bemiddeling- en terbeschikkingstellingsfunctie van de theaterkunst. (cfr. overacting - nvdr.) Het naturalistische theater spant zich zozeer voor de afspiegelingsfunctie in dat daardoor de volkomen illusie van echtheid wordt nagestreefd. Het schaamt zich ervoor deze intentie toe te geven en ontmaakt zich mentaal van het publiek, verloochent zichzelf als theater, (cfr. acting - nvdr.) en pretendeert als authentieke realiteit te kunnen gelden. Dit heeft tot een uitbeeldingsstijl geleid waarin tussen het uitgebeelde en de uitbeelding geen onderscheid meer gemaakt wil worden. Dat het naturalisme in zijn strijd tegen de uitgeholde theaterconventie hard nodig was, staat historisch vast. Waar echter als ideaal de "natuurlijkheid" vooropstaat, dreigt precies het tegengestelde."

Jan Fabre deelt stellig het standpunt van C. Tindemans die opmerkt dat "theater zichzelf verloochent als theater als het er al te zeer op uit is slechts middel tot reproductie te zijn, reproductie van

(1) Verduyckt, P., "Een theatervoorstelling omtrent acteren(...)", in Etcetera, jrg. 2, n° 8, sept. 85, p. 28.

(2) Tindemans, C., Drama en theater, een uitdaging tot kennismaking, 1984, Leuven, ACCO, p. 19-21.

een poëtische tekst zoals in het classicisme, reproductie van de werkelijkheid zoals in het naturalisme." Tindemans' formulering van "de geheime wensen van recente theatermakers het theater niet meer aan te bieden als functie van realiteitsafbeelding of als instrument van poëtica maar als spiegel van theater" vormt in feite het onderliggende statement van "De macht...". Het stuk blijft echter nog aan de rand van dit gedroomde genre staan doordat het geformuleerde dramatologische concept juist het onderwerp van de voorstelling uitmaakt; de teatrale konventies ("spelconcepten") worden op scène gebracht en op hun waarde bevraagd. Toch begeestert het alternatief van Tindemans: "het uitgebeelde wordt dan helemaal in het spelhandelen getransformeerd zoals ook het uitbeelden absoluut wordt, omdat het spel niet langer bestaat om een vooraf gegeven tekst tot expressie te brengen maar om zichzelf tot intentie en inhoud te maken" in voldoende mate de voorstelling om te stellen dat "geheime wensen" hier voor een groot deel gerealiseerd werden.

Workshop geleid door Hilde Guffens

Ook in de voorstelling geleid door Hilde Guffens wordt het konventionele karakter van het teater in vraag gesteld.

Enkele mensen lopen heen en weer. Als plots iemand in een lichtbron blijft staan en een tekst begint voor te lezen, staan de anderen in "freeze". Hiermee wordt de konventionele teatersituatie gemimeerd. Eénmaal voor het voetlicht is alleen nog de realiteit van de speler van tel. De anderen (het publiek), doen alsof ze niet meer tot die realiteit behoren. Waartoe is die "realiteit" echter beperkt? Tot het voorlezen van een tekst. De kunstmatigheid hiervan wordt benadrukt door de geïrriteerde verbetering op uitspraak die de voorlezer naar het hoofd krijgt geslingerd. De tekst gaat meestal over een theoretisch voorschrift over wat teater wel en niet zou moeten zijn. Op dezelfde manier worden echter ook kritische opwerpingen naar voren gebracht:

"Het publiek heeft geld en denkt daarmee alles te kunnen betalen."

"Die Schauspielkunst ist keine echte Kunst..."

"Men kan een stuk begrijpen met zijn eigen teatrale competentie.
Een stuk verschilt eigenlijk niet van de realiteit maar is wel
anders georganiseerd. Men moet de typische structuren herkennen."

Vervolgens worden die zogenaamd typische structuren op een groteske manier getematiseerd. Eén van de actrices kleedt zich uit en wordt opnieuw aangekleed met kleren die slechts de voorzijde van haar lichaam bedekken. Het doet een beetje denken aan een decor dat ook alleen maar aan de voorzijde beschilderd is; de achterzijde moet toch niet door het publiek gezien worden. Het half aangekleed zijn zou dus kunnen dienen als signaal om het gebeuren als teater te definiëren. Toch zegt de actrice iets heel reëls, nl. "dat ze vanaf 15 oktober..." (verwijzing naar de realiteit) "meer kola gaan drinken is sedert de workshop...". De artificiële begrenzing van de teatrale middelen is dus niet krachtig genoeg om de werkelijkheid volledig uit te bannen.

We kunnen besluiten dat "De macht..." voor een aanzienlijk deel gegroeid is uit de "vondsten" van de workshop. Het uitgangspunt van Fabre en de -dank zij de workshopers en spelers van "De macht..." gerijpte structurering van de ideeën zijn op een expliciete manier geteataliseerd in de voorstellingen van de workshop. De uiteindelijke som van die elementen moeten we zoeken in "De macht...". Daar zijn zowel de ideeën omtrent teater en akteren, schijn en werkelijkheid, "fake" en echt, als ook de probleemstelling van een algemeen aanvaardbare esthetika samengesmolten tot een zeer betekenisrijk maar ietwat moeilijk te benaderen, complex geheel.

HERENTALS

Zes maanden lang werd "De macht..." te Herentals voorbereid. De dagindeling was zeer strak georganiseerd. De maaltijden gingen stipt door op de vastgestelde uren. 's Morgens zorgden de spelers uitsluitend voor hun fysieke konditie. Jan Fabre wou dat ze een mooi gespierd lichaam kregen wat ten goede moest komen aan de esthetiek van de naaktscènes. Bodybuilding en powertraining waren de voornaamste activiteiten. 's Middags begonnen de "echte" repetities. Aanvankelijk beperkten die zich alleen tot gesprekken, later kwamen de improvisatieoefeningen erbij en uiteindelijk kon men beginnen met het inoefenen van de scènes die Jan Fabre in "De macht..." wou hebben. De spelers gingen ongeveer om de twee weken naar huis. Voor de rest waren ze daar praktisch geheel in afzondering. Iedereen stond zelf in voor de onkosten van eten en vervoer.

In het begin werd er dus alleen gepraat; over politiek, kunst en persoonlijke ervaringen; "Wat vind jij leuk, wat vind je vervelend, angstwekkend...?" Op die manier kregen de deelnemers een betrekking op elkaar en groeide de overtuiging dat ze heel nauw bij het gebeuren betrokken waren en dat de uiteindelijke ideeën en thema's waarrond men werkt in "De macht...", het resultaat waren van de discussies.

Toch -aldus Peter De Smet- komt het grootste deel uiteindelijk van Jan Fabre zelf, althans wat het uiteindelijke "statement" van de voorstelling betreft. Het voordeel van dergelijke werkwijze is wel dat het engagement van de spelers gemaximaliseerd wordt en dit zou een absolute must zijn voor het welslagen van de voorstelling.

Na de gesprekken gingen de spelers over tot improvisatieoefeningen, uiteraard gebaseerd op de gebeurde gesprekken. M.b.t. deze improvisaties merkt Johan De Feyter een en ander op. (1) Blijkens de gelijkwaardige werkwijze in "Het is teater..." beschouwen wij zijn nuanceringen ook als geldend voor "De macht...": Wat Fabre improvisatie noemt is eigenlijk eerder op te vatten als een creatietechniek in het scheppingsproces. Hij gelooft namelijk niet in improvisatie tijdens de voorstelling. Misschien eerst een kleine illustratie van wat die "improvisaties" zoal inhielden. Op een bepaald moment werd aan de acteurs gevraagd om nu eens iets geheel onverwachts te doen. Eén van de spelers kwam, verhuld in een doek, de repetitieruimte binnen.

(1) Feyter, Johan De, Synthetische beschrijving van het ontwikkelingsproces van drie teaterproducties, UIA, 1983, p.22-24.

Hij stelde zich op met zijn rug naar het publiek en maakte kleine onbepaalde bewegingen. Plots gooide hij het doek af. Hij was pordel-naakt en had bovendien een rode klownsneus op zijn penis bevestigd. Met een enorme overgave begon hij toen te dansen en onstuimige bewegingen te maken. Tenslotte bonkte hij heel hard met zijn hoofd tegen de muur. Men moest hem tegenhouden of hij zou ongelukken begaan hebben. Aanvankelijk meenden we dat een dergelijk experiment niet kon toegelicht worden vermits we niet over de nodige kontekst beschikken. De thésis van Johan De Feyter maakt echter duidelijk dat dergelijke improvisatíeoefeningen er alleen op gericht zijn om nieuw visueel materiaal aan te brengen. "Jan Fabre geeft een minimum aan dramatische of skriptuele input en beoordeelt dan de resultaten als al of niet passend binnen zijn konseptuele limieten." Toen hij ongeveer wist welke uitbeeldingen in aanmerking kwamen voor de voorstelling -ongeveer 80% van de scènes is gegroeid uit de vondsten van zijn spelers- kon men overgaan tot het inoefenen ervan. Fabres werkwijze kan merkwaardig genoemd worden als we bedenken dat sommige bewegingen tot op de rand van het draaglijke herhaald moesten worden. Dit was bijvoorbeeld het geval met "de militaire pas" die de spelers zo'n vijf uren lang steeds opnieuw, gekoncentreerd en nauwkeurig moesten uitvoeren. Toch komt dit soort trainingen zeker ten goede aan de afwerking van de beweging. Dit neemt echter niet weg dat er een soort kontradiktie is in wat Fabre beweert te verlangen van zijn acteurs en de uiteindelijke konkrete opdrachten tijdens de repetities. Ze moeten zichzelf zijn, niets mag "gespeeld" worden, anderzijds wordt het hoofdaksent gelegd op de kinetische kontrole; elke beweging moet nauwkeurig afgemeten zijn, er worden reusachtige inspanningen gedaan om alles gelijk te krijgen. In zijn verhandeling gaat J. De Feyter grondig in op deze vaststelling, zij het dan m.b.t. "Het is teater...". Omwille van zijn rake uiteenzetting en de toepasbaarheid van zijn stellingen op alle teaterstukken van Fabre, willen we het niet nalaten de essentie van zijn betoog weer te geven. (1)

De vraag die als uitgangspunt dient luidt; is Jan Fabres toneel "ritueel" of "teater" ? "Ritueel, "efficacy" (doelmatig, effectief) houdt in dat het publiek aan de aktiviteiten deelneemt, erin gelooft en dat er re-

(1) Voor een uitgebreider bespreking verwijzen we naar de thésis van De Feyter, o.c., p.36-40.

sultaten en/of gevolgen aan verbonden zijn. De performer is "bezeten" (soms in "trance"), hij "is" in zijn rol, heeft weinig afstand tot die rol. (...) "Entertainment", theatre, veronderstelt dan dat er geen of weinig gevolgen zijn, dat de aktiviteit om zichzelf (voor de pret bijvoorbeeld) gebeurt; dat het publiek niet meedoet maar als publiek aanwezig is en de aktiviteit hier en nu "gebracht" wordt door performers die zich van hun theatrale rol uitermate goed bewust zijn."(1)

Begrippen als doelmatigheid, effectiviteit behoren tot hetzelfde polarisatieveld. Daartegenover staat het "teater" als louter entertainment. Jan Fabres bewering dat zijn mensen telkens weer opnieuw aan het maken zijn, dat hun handelingen "niet gespeeld" zijn en de daarmee gepaard gaande intenties om elk automatisme, elke onbewuste en geroutineerde handeling tegen te gaan zou inhouden dat zijn teater "effektief", gevolgdzaam en bijgevolg "ritueel" zou zijn. Dit wordt door Johan De Feyter echter ter discussie gesteld met als argument dat naarmate het repetitieproces vordert, de spelers hun akts meer en meer repeteren. Daardoor worden die akts ook minder en minder effectief, evolueren ze meer en meer naar entertainment voor het publiek. (We moeten wel opmerken dat het hier vooral om de akteerwijze in "Het is teater..." gaat. Een belangrijk verschilpunt met "De macht..." is de aanwezigheid van andere akteerwijzen in laatstgenoemde produktie; naast "doing" is er ook "acting" en "overacting" (cfr. p.22).) Het rituele gehalte in "Het is teater" (en o.i. ook in zekere mate in "De macht...") vergelijkt J.De Feyter met de aangepaste voorstellingen die inboorlingen van hun rituelen geven voor toeristen. Dit betekent niet dat het echte rituele gebeuren onbestaande is; het gebeurt op andere plaatsen en voor eigen mensen. Het "ware rituele gebeuren" van Jan Fabres teater voltrok zich, aldus De Feyter, tijdens het repetitieproces waar teatermakers een zekere "efficacy" bezat voor alle betrokkenen. Deze laatste bewering is o.i. wat overdreven en zelfs onjuist omdat de zogenaamde rituele handeling van teatermaken nooit terwille van zichzelf heeft bestaan maar alleen gebeurde in functie van een latere voorstelling aan het publiek; dit in tegenstelling met echte rituelen die voor hun uitvoerders en aanhangers een direkte religieuze of affektieve betekenis hebben. Johan De Feyter volgt hiermee Schechner in zijn bewe-

(1) Feyter, Johan De, o.c., p.37.

ring dat in onze Westerse samenleving in de grond enkel "esthetisch" drama mogelijk is, in die zin dat het weinig direkte maatschappelijke, sociale of religieuze effectiviteit bezit. (1)

Uit de informatie die wij verkregen hebben, moeten wij besluiten dat de Herentals periode zeker geen ontspannen onder-onsje geweest is maar een aimante, veeleisende "dressuur" die weliswaar op vrijwillige medewerking en volledig gemotiveerd engagement van de spelers berustte. Een verklaring voor de ongelooflijke bereidwilligheid van deze groep moet waarschijnlijk in een ruimere maatschappelijke kontekst gesitueerd worden. Vermelden we hun vrij jonge leeftijd, het besef van eigenwaarde die de strenge en selektieve audities met zich meegebracht hebben, hun maatschappelijk statuut als werkloze of gestrande student, de grote belofte van een wereldtoernee, de faam die Jan Fabre op dat moment al genoot en die hen waarschijnlijk ook te wachten stond, hun (schijnbaar) grote betrokkenheid bij het tot stand komen van het stuk, de uitdaging van de excentriciteit van de voorstelling en -maar hier begeven we ons op het vlak van de psychologie- het vereiste tikkeltje sadomasochisme dat velen op een of andere manier willen veruitwendigen. De Herentals sfeer is overigens nog heel voelbaar in het stuk aanwezig. Over deze continue intensiteit van de voorstelling zullen we het juist hebben in het volgend hoofdstuk.

DE AANHOUDENDE REPETITIES

Alweer wijkt Fabres werkwijze hier af van het traditionele teaterpatroon, waarbij een punt gezet wordt achter de repetities net voor het stuk in première gaat. Hij wil ten alle koste vermijden dat de acteurs op een geautomatiseerde manier, avond na avond dezelfde voorstelling zouden brengen. Dit houdt verband met zijn afkeer voor alles wat gespeeld en dus "fake" is. We wezen daarnet al op de inkonsekwenties van zijn werkwijze.

Om het authentieke karakter en de intensiteit van "De macht..." te waarborgen, organiseert hij telkens voor een (reeks) voorstelling(en) keiharde repetities. "De acteurs mogen niet staren maar moeten kijken", "Elke beweging moet bewust gebeuren". In januari '85 heb ik persoonlijk zo'n repetitieweek mogen meemaken in de Monty van Antwerpen. Na een persoonlijk gesprek met Fabre kreeg ik de toelating om de repetities bij te wonen op voorwaarde dat ik aanwezig was van zodra de opwarmingsoefeningen begonnen waren. Daarna begint de inoefening van de afzonderlijke scènes. Wij hebben van de gelegenheid gebruik gemaakt om op te tekenen waarop de spelers vooral moeten letten. Fabres aksent op de kinetische aspecten en zijn visuele bekommernis kunnen we zo ter illustratie weergeven. We behandelen ze hier in de volgorde zoals die tijdens de repetities voorkwam.

(1) Schechner, R., "From Ritual to Theatre and Back" in Essays on Performance Theory, NY, 1977, p.63-97

i.v.m. de dansscène

"De dans moet heel langzaam en nauwgezet opgebouwd worden. De bewegingen moeten energie uitstralen vanuit een kleine plaatsname. Toch moeten de bewegingen heel gevarieerd zijn. De ondervraging van de ballerina moet eisend klinken, ijsig; een snijddend breken van de stilte en de spanning die heerst na de langzame opbouw van de dansscène; het moet bovendien zeer geloofwaardig klinken."

i.v.m. de dragersscène

"De mannen moeten hun bovenste wervels iets naar voren buigen. De prinsesjes moeten kleine frivole pasjes maken, vrouwelijk, elegant, fijn zijn. De mannen mogen geen schokkende bewegingen maken, alles moet vloeiend, organisch gebeuren. Ze moeten ook ritme, kracht, energie uitstralen, een enorme wilskracht om het te doen en het vol te houden. In geen geval luiheid ten toon spreiden."

i.v.m. het sokken wassen

"Ze moeten zich concentreren op de sokken; die moeten proper zijn; de informatie moet op een duidelijke manier doorgespeeld worden aan het publiek. De akt van het in de emmer stoppen moet benadrukt worden. Bij het citeren van de titels moet de tekst klinken als vraag en aanbod. Ze moeten communiceren met elkaar. De tekst moet ook ironisch klinken. Deze ironie mag evenwel niet met het lichaam geïllustreerd worden."

Tijdens de nabespreking noteert iedereen nauwkeurig waar hij in het vervolg persoonlijk moet op letten. Na deze -doorgaans strenge- kommentaar, zit de repetitie er op en verlaat iedereen de Monty. De voor- en nabesprekingen gebeuren ook bij een "echte" voorstelling. De aanhoudende repetities brengen met zich mee dat een bepaalde scène licht gewijzigd wordt doordat er plots nieuwe vondsten zijn. Al náargelang de konkrete situatie moeten er ook wel eens aanpassingen gebeuren. Zo heeft men bijvoorbeeld de "dragerscène" -bij gebrek aan geschikte aktrices- nog gedaan met één meisje minder. Het contrast -vermoeiden versus onvermoeiden- kan immers ook betekenisvol werken blijkens een recensie van Didier Wijnants in VETO;

"De tweede man links is echter onverstoort. Nog steeds in uniform draagt hij onveranderlijk zijn imaginaire vrouw in een veilige, rechtlijnige, ceremoniele daad. Twee houdingen staan hier tegenover elkaar. Aan de ene kant de ontgoocheling van het eerlijke labeur, de sleur van de realiteit, die uitmondt in een katarsis. Een moment van verslagenheid, en misschien ook van algehele berusting; de drie acteurs krijgen een emmer voor hun neus gezet en ze beginnen hun kleren te wassen. Aan de andere kant staat de genormeerde beweging binnen een nauwkeurig gekoedeerd stramien. Door de voortdurende herhaling, dus door zijn historisch gebruik en herbruik, gaat de betekenis van de handeling verloren. de heldere kode wordt een mechanisme van verstarring. Fabre toont de tegenstelling tussen vernieuwing en traditie, tussen speurtocht en verstarring, tussen creatief denken en dogmatisch redeneren. De berusting in de norm plaatst hij daar waar ze thuishoort; in de minderheid, drie tegen één. Werkelijk ongehoord..."(1)

Uit dit alles kunnen we besluiten dat "De macht..." nooit af is. De spelers doen een enorme inspanning om de frisheid en de authenticiteit van het stuk te bewaren en te bevorderen. Slechts in die kontekst kunnen we begrijpen wat een toeschouwer bedoelt wanneer hij zegt; "Sinds de voorstellingen in Nancy en Venetië is "De macht..." gegroeid. Volwassen geworden zonder authenticiteit te verliezen, dramatisch harder maar coulanter in de ritmiek. Beter geworden. Noch Jan noch zijn acteurs noch zijn assistenten nemen zich te erg aux sérieux (? - n.v.d.r.). Juist genoeg om te kunnen blijven groeien. "De macht..." zal afgewerkt zijn, een uur na de voorstelling in '85, '86 misschien in Tokio of New York." (Dorian Van Der Brempt)

Daar de voorstellingen van "De macht..." over zo'n lange tijdsspanne lopen (juni '84 tot maart '86), kan het al eens gebeuren dat een acteur of actrice wegvalt. Ook is het mogelijk dat de inzet verslapt en dat een speler niet meer voldoet aan de hoge eisen wat concentratie en intensiteit betreffen. In beide gevallen kunnen twee dingen gebeuren; een bepaalde scène valt weg met de bewuste speler of er worden nieuwe audities georganiseerd en enkele kersverse acteurs en/of actrices krijgen een soort spoedopleiding. In het eerste geval was de speler onmisbaar en was zijn akt onloskoppelbaar van zijn subjektieve persoonlijkheid. De scène hield te veel verband met zijn persoonlijke beleving en capaciteiten. In het tweede geval echter is de akt voor imitatie vatbaar. Dit impliceert voor ons enkele vraagtekens m.b.t. het belang van de subjektieve persoonlijkheid en de uiteindelijke relevantie van de repetities te Herentals. Was

(1) Wijnants, D., "Fabre donderdag ≠ Fabre woensdag", in VETO, jrg.12, nr.3, 17.10.'85, p.5.

deze periode noodzakelijk voor de inleving in het stuk of was ze eerder een middel om inspiratie voor een concrete uitbeelding op te doen ? Deze bemerking zou dan onze vroegere stelling staven dat de akts wel vonden zijn van de acteurs maar dat ze niet noodzakelijk vastzitten op die bewuste spelers; m.a.w. dat Jan Fabre de "improvisaties" (cfr. supra) depersonaliseert tot objectief materiaal dat binnen zijn concepten past. Subjektiviteit als persoonlijke beleving en uitbeelding is hier dan zo goed als onbestaand. Toch spreekt Jan Fabre ook over subjektiviteit. Hij heeft het echter meer over de persoonlijke stijlen van zijn acteurs m.b.t. eenzelfde handeling. Deze komen vooral tot uiting in de veelvuldige herhalingscènes. Hoe meer we dezelfde handeling zien uitvoeren door verschillende acteurs, hoe meer hun verschillende persoonlijkheden zichtbaar worden in de bewegingen.

In de tussenperiodes, d.i. de langere tijdsspannes waarin er geen voorstellingen zijn, moeten de deelnemers hun konditie onderhouden en aan powertraining doen. Enkele dagen vóór een bepaalde voorstelling, beginnen opnieuw de intense repetities.

akteurs

Ze komen uit België, Nederland en Engeland en zijn 18 à 25 jaar oud, de generatie van Fabre zelf dus. Na zijn individuele voorstellingen wou hij immers gaan samenwerken met mensen die zijn mentaliteit en opvattingen begrijpen en eventueel delen. De acteurs werden gerekruteerd uit de massale opkomsten van meerdere audities. De uitdaging van een dergelijk project (teater, dans, wereldtoernee) lokte niet alleen studenten maar ook werkloze jongeren en artistieke avonturiers. Dus geen professionelen, wel entoesiaste vrijwilligers. Velen werden echter onverricht ter zake naar huis terug gestuurd. Uit een groep van bij de 300 kandidaten werden tijdens de audities te Antwerpen (januari '85) slechts twee gelukkigen gekozen. Weinigen voldoen blijkbaar aan de gestelde voorwaarden. Welke zijn dan wel die voorwaarden? Een eerste vereiste is een lehoorlijk uiterlijk. Geen standaard schoonheden maar types, persoonlijkheden. Bovendien moeten ze over een goede fysieke konditie beschikken. Energie, elegantie en uithoudingsvermogen zijn onontbeerlijk. Tijdens de auditie moet men ook een soort ongeremdheid kunnen ten toon spreiden en getuigen van een uitstekende lichaamsbeheersing. Tijdens het repetitieproces volgen de acteurs dan ook power- en konditietraining en de opwarmingsoefeningen worden nooit achterwege gelaten. Maar een niet te verwaarlozen element is de persoonlijkheid van de acteur. Wie aan de eerste vereisten voldoet moet nog een gesprek met Fabre aangaan en hem op een of andere manier voor zich weten te winnen. Het spreekt vanzelf dat dit een uiterst subjektieve aangelegenheid is, en het is dan ook onmogelijk om hier concrete criteria te beschrijven.

Eenmaal aanvaard kunnen de gelukkigen nog niet op hun lauweren gaan rusten. De inzet, energie en concentratie moeten blijvend zijn of ze riskeren de deur gewezen te worden. Om de intensiteit te waarborgen, zijn er telkens opnieuw repetities, blijft Fabre in vooridurende communicatie met elk individu. Een uitvoering gaat stelselmatig gepaard met een voor- en nabespreking. Wie niet meer voldoet vliegt eruit en er worden opnieuw audities georganiseerd. Zoals we reeds eerder opmerkten zijn sommige acteurs onmisbaar voor bepaalde scènes en kan men onmogelijk die scènes laten spelen door vervangers. Dit was bijvoorbeeld het geval voor de krachtige "Carmenscène" die na het vertrek van Marion Laforge (na Helsinki 85) niet meer hernomen is in de volgende voorstellingen.(1)

(1) Ze is wel nog te zien op de twee video-opnames (cfr. supra).

Haar rol in de "lopersscène" werd overgenomen door Annamirl van der Pluym wier stem echter minder aangepast bleek voor het citeren. Ze hoeft dit dan ook niet te doen. Fabre maakt gretig gebruik van de bijzondere kwaliteiten van de spelers. Peter Janssens' goede zangprestaties zijn het resultaat van een degelijke opleiding. De balletbewegingen van Annamirl van der Pluym getuigen eveneens van een klassieke scholing en de perfecte uitvoering van de tangobewegingen door Wim Vandekeybus en Roberto de Jonge werd slechts bereikt na urenlange oefeningen. Peter De Smet, een gewezen deelnemer aan het stuk, zorgde bovendien voor een verbetering van de stemtechniek, een noodzakelijke vereiste voor de talrijke citaties.

opvoeringsruimte

Het stuk wordt altijd gebracht in gerenommeerde schouwburgen of operagebouwen. Deze keuze is heel bewust gebeurt en berust op verschillende argumenten.

praktisch

"De macht." zelf vraagt een grote ruimte die de acteurs bewegingsvrijheid biedt en de toeschouwers toelaat op een optimale manier van het schouwspel te genieten. Daar waar taal en coherente plotstructuren bewust opzij geschoven werden, moet de visuele esthetiek bijdragen tot de blijvende aandacht van de kijker.

historisch

Fabre zet zich af tegen het intellektualistisch gekonkelfoes in kelders, garages en zolders die de stromingen in de jaren '70 nog al eens kenmerkt. Dergelijke voorstellingen werden immers bijna uitsluitend bezocht door een homogeen publiek dat geen bepaalde vooroordelen had over wat teater wel en niet zou moeten zijn. In "De macht..." daarentegen richt men zich juist tot een prototypisch publiek waaraan verstarde en oerdegelijke teateropvattingen zijn blijven vastkleven. Of deze groep de "boodschap" ook begrijpt is natuurlijk weer een andere vraag. In elk geval wordt hier een elitevorming tegengegaan en probeert men om de toegankelijkheid van "experimenteel" teater te verbreden.

"ideologisch"

De bewuste gerichtheid op het konventionele teaterpubliek binnen haar eigen instellingen staat in scherpe tegenstelling met de impliciete invraagstelling over teater als mogelijkheid. Het is juist deze tegenstelling die de betekenis van het stuk extra kracht bijzet. Het is bovendien zo dat de klassieke schouwburgen de ruimte bij uitstek waren om het illusionistische effect van het 19e en 20ste eeuwse realisme te garanderen. Deze gesloten teater ruimte (scène à l'Italienne) wordt nu gebruikt voor een niet-traditioneel, niet-illusionistische voorstelling die een kritische benadering formuleert t.o.v. gevestigde illusoire teater trends.

We kunnen ons echter vragen stellen omtrent de konsekventies van een

dergelijk standpunt of m.a.w. gaat Jan Fabre hier wel ver genoeg ?
Het is immers zo dat het stuk -ondanks de invraagstelling van teatrale konventies- stuktureel gezien, volledig beantwoordt aan de traditioneel voorgeschreven normen. Zo wordt de wereld van het publiek strikt gescheiden gehouden van de dramatische wereld; de zaal is verduisterd, er is totaal geen interactie tussen acteurs en toeschouwers. De kritiek blijft m.a.w. puur inhoudelijk, er worden geen alternatieven gerealiseerd m.b.t. de teatersituatie.

OPVOERINGSANALYSE

enkele toelichtingen

Voor een beschrijving van de opvoering zullen we ons baseren op de indeling van teatertekens volgens de semiotikus, T. Kowzan.⁽¹⁾ Hij onderscheidt woord, toon, mimiek, gebaar, beweging, kledij, make-up, haartooi, rekvisieten, dekor, belichting en muziek. Uit praktische overwegingen nemen we enkele van Kowzans categorieën samen in één kolom omdat ze soms moeilijk van elkaar te onderscheiden zijn zonder daardoor de leesbaarheid geweld aan te doen. Bovendien zullen we twee categorieën niet systematisch behandelen. De make-up en de haartooi blijven tijdens de voorstelling immers ongewijzigd en zijn derhalve niet in de beschrijving aanwezig.

Hoewel er geen technische "interpuncties" bestaan tussen de scènes, zoals het neerlaten van het doek, uitgaan van het licht, ... kan de voorstelling toch in segmenten opgedeeld worden. Deze scène-indeling wordt vooral tot stand gebracht door de eenheid van handeling en de typische opbouw van die handeling die meestal miniem begint en uitgebouwd wordt tot een klimaks. We beschouwen de groepsactiviteit als determinant voor het indelen in scènes. Het is niet onmogelijk dat een individuele handeling soms over twee scènes doorloopt. Op basis van deze criteria komen we tot de volgende indeling:

- scène 1: Introductie
- scène 2: kikkerscène
- scène 3: lopende band
- scène 4: klerenscène
- scène 5: bordenscène
- scène 6: Carmenscène
- scène 7: ballerinascène
- scène 8: dansscène
- scène 9: dragersscène
- scène 10: wasscène
- scène 11: slotscène

Soms wordt de situatie op een ietwat symbolische manier geschetst.

Een verklaring voor de symbooltjes vindt u hieronder.

Telkens we van 'links' of 'rechts' gewagen, moet dit geïnterpreteerd worden vanuit publieksperspektief.

(1) Kowzan, Tadeusz, Littérature et spectacle, Paris, Mouton, 1975.

Gezien de middelmatige kwaliteit van de video-opname en de beperktheid van dit medium, was het soms nodig een beroep te doen op mijn herinnering. Er zijn dus enkele details in de beschrijving die niet te zien zijn op de video maar die niettemin toch als dusdanig gerealiseerd werden tijdens de voorstelling.

Tenslotte moet nog gewezen worden op het feit dat deze analyse gebaseerd is op de voorstelling zoals ze was tijdens de opnames in januari '85. Er zijn nadien wel wijzigingen aangebracht.

VERKLARING VAN DE SYMBOLEN

• • • • •
 • • • • •
 • • • • • : 5 rijen gloeilampjes; de omvang van de stippen geeft
 • • • • • de intensiteit van de lichtstraling weer.
 • • • • •

X : persoon

X→ : richting van de blik van een persoon ingekalkuleerd

M : kroontje

O : bord

1 2 : volgorde van het opkomen van de personen
 X X

§ : staander met papegaai

WOORD/TOON	MIMIEK/GEBAAR/BEWEGING	KLEDIJ	REKVISIET	DEKOR	BELICHTING	MUZIEK	BRUIT
Nicht ? Küst ich nicht ? Zerrissen wirklich ? So war es ein Versagen. Küse, Bisse, das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt, kann schon das eine für das andere greifen...	11 spelers staan in een horizontale lijn tegen het projectiescherm, op ongeveer 1 m afstand tussen elkaar, hun rug naar het publiek gekeerd.	zwart kostuum op de achterkant gezien, daarover een wit hand		tegen de ach- terwand van de scène is een groot wit doek opgehangen. Voor de rest is de hele scène zwart. De schaduwen van de spelers tekenen zich af op het scherm	duisternis; alleen vijf rijen gloeilampjes die zwakjes branden	Van de muziek van Ulmerat Schrock (1977) een kort fragment wordt steerte vertaald, een notone stem reciteert op één toon de tekst gelijktijdig te neemt toe	
WOORD VERHAAL (uit Kleist, "Amthausleer") Korte tijd nadat de eerste speler (aktrice) zich begon te verplaatsen, roept zij plots om datum (in het Frans) "1953" Na een tijd roept ze die nog eens waarbij ze prompt wordt opgevolgd door de tweede akteur. Dit gaat zo door tot iedereen zijn geboortedatum in een of andere taal roept, telkens in dezelfde volgorde	1 akteur verplaatst zich, blijft even stilstaan en verplaatst zich opnieuw, blijft weer stilstaan, verplaatst zich enz... Hij bekijkt aandachtig het witte doek. Er is echter geen projectie. Een tweede akteur begint hetzelfde te doen. De beweging gebeurt naar voren, d.w.z. naar het publiek toe, maar niet volgens een vast patroon. Dit gaat zo door tot alle acteurs in beweging zijn.						
	Als de eerste aktrice aan de rand van de scène is gekomen, blijft zij daar staan, nog steeds de rug naar het publiek gekeerd. Haar positie nu bevindt zich loodrecht t.o.v. de uitgangssituatie, achteraan de scène. Zij steunt eerst op de ene voet dan op de andere enz... Ze houdt haar handen afwisselend op de rug, naast het lichaam, in de zij... in willekeurige volgorde.				De voorste rij lampjes gaat geleidelijk aan feller branden		
	Als ze allemaal aan de rand van de scène staan, ontrent het voeten- en handenspel gesynchroniseerd. Het begint meer op marcheren te lijken. De handen worden beurtelings in de zij en voor de borst gehouden.				lampjes nog sterker		steeds meer op de voor-

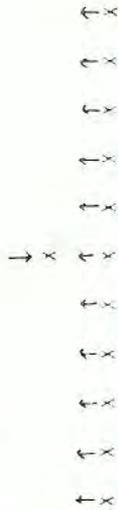
WOORD/TOON	MIMIEK/GEBAAR/BEWEGING	KLEDIJ	REKWISIET	DEKOR	BELICHTING	MUZIEK	BRUIT
Opnieuw één datum	Het marcheren duurt voort. Plots draait een aktrice zich om. Ze ontloopt haar rechterborst en houdt haar linkerhand eronder. Ze staat stil, de anderen marcheren voort. Haar blik is doorthornd, haar gezicht verraadt geen enkele emotie. Na een tijd draait ze zich weer om (nadat ze weer helemaal aangekleed is).	1 aktrice die half ontkleed is; haar hemd en vest hangen open		diaprojekctie "Le vetrou" van fragonard; een vrouw houdt haar hand voor de mond van een man dia weg	lampje boven de stilstaande aktrice brandt feller
Ze roepen weer allemaal hun datum, harder en dwingen-der als bij het begin.	Ze doet weer mee met het marcheren Om de andere speler stopt met de beweging; eerst van links naar rechts, dan van rechts naar links. Diegenen die stilstaan beginnen zachtjes in de handen te klappen Het applausdieren gaat in crescendo, de bewegingen daarbij worden nadrukkelijker, groter, ze beginnen ook met de voeten te stampen				voorste lampjes feller
	Plots maken allen een bruske wending met het bovenlichaam naar het publiek toe en stopt het geklap. Alle spelers staan in "freeze", kijken het publiek aan. De armen worden hoog boven het hoofd in de lucht gehouden. De middenste aktrice kijkt nog voor zich. De vijf acteurs links kijken over hun rechter schouder, de vijf rechtse acteurs kijken over hun linker schouder. Het aankijken van het publiek duurt lang; voor de rest gebeurt er niets. Ze draaien zich langzaam weer naar voren, de tanden weer naast het lichaam. De beweging verloopt allerst langzaam en vloeiend, uiterst gelijkelijk				Het lampje boven de middenste aktrice brandt feller		

WOORD/TOON

MIMIEK/GEBAAR/BEWEGING

Van rechts komt een akteur op. Hij blijft onder de derde rij lampjes staan, net voor de middenste speler. De acteurs beginnen een imaginaire geliefde te kussen en te omhelzen.

SITUATIE :



De twee buitenste acteurs gaan in de richting van het scherm, blijven enkele stappen verder staan en kleden zich simultaan uit. Ze nemen een pose in; één arm in de lucht, vuist gebald, de andere hand neemt de eerste arm vast in een hoek van 90°. De ene akteur is a.h.w. het spiegelbeeld van de andere.

De middenste speler (met de borden) hurkt naar en zet de borden op de grond. Hij neemt de kronen weg en zet ze naast de borden, hij plaatst het bovenste bord onder het onderste en gooit een aantal kikkers op de scène die op het bedekte bord zaten. Hij gaat weer rechtstaan, stapt schuin links naar voren waar hij de acteurs van de scène dawt, te beginnen met de meest linkse. Ze komen echter onmiddellijk weer op scène met uitzondering van een blonde actrice die daartoe verhinderd wordt.

De acteurs op scène doen het hemd boven het pak uit en werpen dat elk over een kikker, dan staan ze recht voor het hemd. Ze zijn verspreid over de middenruimte. De blonde actrice probeert tevergeefs alle manieren om terug op het podium te komen; een plotse agressieve aanval of een zacht verleidingsmanoeuvre.

WOORD/TOON

MIMIEK/GEBAAR/BEWEGING

KLEDIJ

de akteur heeft geen wit hemd boven zijn pak

twee acteurs naakt

REKWISIET

Hij draagt 2 borden die elkaar bedekken, daarop 2 kronen

Hun kleren naast hen op de grond

kikkers

DEKOR

fragment van een schilderij; engel die een hand onder haar borst houdt

BELICHTING

2 Lampjes feller



Voorste lampjes feller



lampjes boven de twee naakte spelers feller



MUZIEK

BRUIJ

schijn geluid

z

z

z
z
z
z
z

WOORD/TOON

De akteur (van de kikers) op onder-
vragende toon;
"achtienhonderd-
zesenzeventig?"

WOORD HERHAALD

MIMIEK/GEBAAAR/BEWEGING

De twee naakte acteurs veranderen hun pose; de twee handen op het hoofd.
Ondertussen buigen de andere acht acteurs één voor één door de knieën, rapen het hemd op (met de kikker) en gaan dan achteraan op één horizontale lijn staan, gezicht naar het publiek gekeerd, het doek voor zich vasthoudend. Één van de aktrices gaat langzaam af; schuin rechts.
Één van de kikkerdragers legt zijn pakje naar en geeft er een paar flinke trappen op, raapt het op en laat de bloedvlekken zien die nu het hemd kleuren. Hij staat daarbij weer recht. De andere acteurs doen één voor één hetzelfde. Het vechtende koppel begint er vermoeid uit te zien. Ze zijn allebei bezweet;
de blonde aktrice kijkt woest.

SITUATIE:

X X X X X X X X X X
X M^o M X X
X X

De kikkermannen gaan langzaam af in één rij.

Tien acteurs komen langzaam op één horizontale lijn op dicht tegen het projektiescherm, vijf van rechts en vijf van links, op gelijke afstand van elkaar. Ze staan met hun gezicht naar het publiek. * Gelijktijdig grijpen ze met hun twee handen naar hun hart. Ze doen hun borst "Zwellen", houden het hoofd schuin dan brengen ze de handen weer naast het lichaam.

KLEDIJ

REKWISIET

Twee scepters
in de handen
van de twee
buitenste ak-
teurs

DEKOR

dia; "Les ca-
resses" van
E. Knopff

BELICHTING

.
o
o
o

MUZIEK

BRUIT

gestomp van de
kikkermannen

aanvullend

aanvullend

WOORD/TUON	MIMIEK/GEBAAR/BEWEGING	KLEDIJ	REKWISIET	DEKOR	BELICHTING	MUZIEK	BRUIT	
<p>achtienhonderdzes- enzeventig ? De aktrice gilt iets onverstaanbaars; "..."</p> <p>achtienhonderdzesen- zeventig ? de aktrice herhaalt nu bedoord haar art- woord ; "Die Ring des Nibe- lungen, Richard Wagner, festspiel- haus, Bayreuth."</p>	<p>Ze gaan één stap opzij (links), staan weer stil. *</p> <p>Ze brengen de handen naar het hart, heffen de borst, gaan een stap naar rechts (weer gewoon) * enz....</p> <p>De tegenspeler van de blonde aktrice verzet zich niet meer. Zij raapt traag haar afgerukte hemd op maar is nog steeds op haar hoede.</p> <p>Het bewegingspatroon van de acteurs is nu licht ver- anderd; de meest linkse akteur grijpt nu naar zijn mond i.p.v. naar zijn hart. Bij de volgende stap opzij doet zijn buur hetzelfde enz... tot allen de beweging hebben overgenomen. We krijgen het effect van een lopende band.</p> <p>De aktrice wordt door haar tegenspeler op het podium geholpen. Ze nemen elkaars hand en draaien zich lang- zaam om naar de andere acteurs, gaan uit elkaar, hun handen zo lang mogelijk in elkaar. Plots lopen de twee naakte jongens op hen toe en geven ze hen een kwa zodat ze op de grond vallen. De "lopende band" doort voort. De twee jongens gaan in het midden van de scène t.o.v. elkaar staan, de beide kronen tussen hen in, ze rapen de kronen op en plaatsen die op hun hoofd. Ze nemen elkaars hand vast. De "lopende band" is weer aan het veranderen; beide handen worden in afwerende houding links gehouden. De beweging wordt weer van links naar rechts doorgegeven.</p> <p>De "keizers" beginnen op de muziek een Langolans te maken; hun bewegingen zijn koel, korrekt, vastberaden (Oudertussen zijn de blonde aktrice en haar tegen- speler van de scène verdwenen.)</p>	<p>Twee gekroonde naakte jongens</p>		<p>Die "Le verred" Fragonard</p>	<p>alle lichtjes fel</p> <p>.....</p> <p>.....</p>		<p>.....</p> <p>.....</p>	<p>.....</p> <p>.....</p>

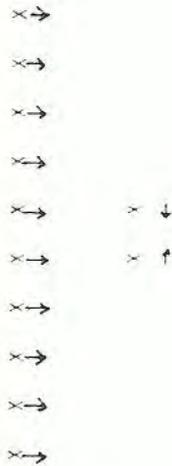
WOORD/TOON

Ach! Ich habe deinen
Mund geküsst, Joha-
naan, Ach! Ich habe
ihn geküsst, deinen
Mund, es war ein
bitterer Geschmack
auf deinen Lippen.
Hat es nach Blut ge-
schmeckt? Nein. Doch
es schmeckte viel-
leicht nach liebe.
(Uit "Salomé" van
Richard Strauss,
Dresden, 1905)

MIMIEK/GEBAAR/BEWEGING

Na hun dans blijven de keizers stilstaan in het mid-
den van de scène. De lopende band stopt, de keizers
nemen een pose in; staan op ongeveer 1m uit elkaar,
hebben elkaars hand vast, hun lichamen naar elkaar
toe gewend.

SITUATIE:



* Vijf acteurs draaien zich 90° naar links, de vijf
rechtse acteurs draaien zich naar rechts. * De twee
buitenste acteurs geven elk een scepter aan één van
de keizers. Uitgezonderd de keizers gaan allen af.

Eén van de keizers komt langzaam naar voren, een trot-
se blik op het gelaat. Aan de rand van het podium
draait hij zijn rug naar het publiek. De andere gaat
naar projectiescherm en blijft daar staan, eveneens
zijn rug naar het publiek gekeerd.

Van elke kant komt één acteur op. Ze gaan op een hori-
zontale lijn staan tussen de twee keizers in, op ge-
lijke afstand van elkaar. Ze doen de achtergebleven
schoenen van de keizers aan. Ze gaan nu naar elkaar
toe en blijven op een welbepaalde afstand van elkaar
staan, tussen de keizers, gezicht naar het publiek.

KLEDIJ

De twee acteurs
hebben geen
schoenen aan
Dan; schoenen
van de keizers
aan

REKWISIET

dia weg

DEKOR

BELICHTING

Nog één lichtje
fel; boven de
keizers
.....
.....
.....



MUZIEK

De tekst wordt
gezongen door
één van de
keizers

BRUIT

.....
.....

.....
.....
.....

WOORD/TOON

MIMIEK/GEBAAR/BEWEGING

KLEDIJ

REKWISIET

DEKOR

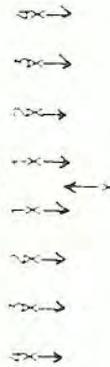
BELICHTING

MUZIEK

BRUIT

Van elke kant komt er weer een akteur op.
 Ze doen het achtergebleven hand van de keizers aan, gaan naar elkaar toe en blijven op een welbepaalde afstand van elkaar staan, tussen de keizers, gezicht naar het publiek. Ze staan naast de twee andere akteurs, weer op dezelfde afstand.
 Van elke kant kom er weer een akteur op
 Ze doen de achtergebleven broek van de keizers aan, gaan in dezelfde richting van de andere acteurs en blijven op dezelfde afstand naast hen staan.
 Weer komen er twee acteurs op.
 Ze doen de jas van de keizers aan, gaan naast de andere acteurs staan.

SITUATIE:



De voorste keizer begint de maat te slaan op het ritme van de zoengeluiden. De anderen staan stil. Dan gebeurt er een ogenblik niets.

Eén akteur begint traag te tellen: "one, two, three..." Een andere valt in met een eigen ritme en intonatie: "un, deux, trois, quatre, cinqe..." Dit gaat zo door tot ze allemaal aan het tellen zijn, door elkaar

Diegene die begint te tellen, houdt een imaginair kledingstuk naar de voorste keizer opgeheven, hij presenteert a.h.w. zijn kledingstuk, biedt het te koop. Het is duidelijk dat het bewuste kledingstuk hetzelfde is als dat wat de akteur juist heeft aange-trokken. De anderen die invallen doen hetzelfde, met hun eigen aangetrokken kledingstuk (maar weer niets voor zich uit houdend)

WOORD/TOON	MIMIEK/GEBAAR/BEWEGING	KLEDIJ	REKWISIET	DEKOR	BELICHTING	MUZIEK	BRUIT
Het is een chaotisch geheel.	Na een tijd brengen ze hun handen weer naast het lichaam, één voor één, in willekeurige volgorde.						
Het tellen stopt. (stilte)							
Eén van de acteurs begint op fluistertoon te tellen, de anderen vallen één voor één in	De akteur die begint te tellen draait zich om, doet zijn specifieke kledingstuk uit en toont het aan de achterste keizer. (Deze ziet niets vermits hij met zijn rug naar de acteurs staat.) Alle acteurs die beginnen te tellen doen hetzelfde. Dan doen ze hun kleren weer aan, draaien zich weer om naar het publiek.	Elke akteur mist één kledingstuk. De eventuele kleren die men moest uitdoen om bijvoorbeeld bij het hemd te komen, liggen naast de acteurs.					
Eén voor één stopper ze met tellen (stilte)	een ogenblik niets.	weer aangekleed.					
Eén van de acteurs begint opnieuw luid op te tellen, de anderen vallen in	Eén akteur komt nu tot bij de voorste keizer en presenteert het (imaginaire) kledingstuk. De anderen blijven nog ter plaatse. Na een tijd gaat de actrice bij de voorste keizer weg, terug naar haar plaats.						
Het tellen stopt (stilte)	handen naast het lichaam (rust).						
Iemand zet weer het fluisteren in, de anderen vallen in	Ze draaien zich om, doen hun kledingstuk uit, één actrice gaat tot bij de achterste keizer om haar kledingstuk aan te bieden. Ze blijft op een loodrechte lijn t.o.v. haar uitgangspositie staan. De anderen blijven ter plaatse. Na een tijd kleden ze zich weer aan en draaien ze zich weer naar het publiek. Handen naast het lichaam (rust).	missend kledingstuk wordt vastgehouden en opgetoond				muziek valt in: "L'italien"	van W. Martini
fluisteren stopt (stilte)		weer aangekleed					

WOORD/TOON

MIMIEK/GEBAAR/BEWEGING

KLEDIJ

REKWISIET

DEKOR

BELICHTING

MUZIEK

BRUIT

Eén speler begint weer te tellen, de anderen vallen één voor één in

het tellen stopt (stilte).
Het fluisteren begint weer

fluisteren stopt (stilte).

Tellen begint weer en klinkt harder dan bij het begin

tellen stopt (stilte).

fluisteren begint

fluisteren stopt (stilte).

het tellen begint sneller, nog heviger
korte stilte

Nu gaan er al drie naar de voorste keizer om hun kledingstuk aan te bieden. Ze proberen elkaar daarbij te verdringen. De anderen blijven ter plaatse staan, de keizer blijft onverstoord en statig voor zich uit kijken.

Na een tijd gaan ze terug naar hun plaats, één voor één, handen naast het lichaam (rust).

Ze draaien zich om, trekken het welbepaalde kledingstuk uit. Twee spelers gaan in een loodrechte lijn tot op de hoogte van de achterste keizer en presenteren het kledingstuk dat ze voor zich uit houden. De anderen blijven ter plaatse. Na een tijd doen ze weer hun kledingstuk aan, gaan terug naar hun plaats, kijken weer allemaal naar het publiek. handen naast het lichaam (rust).

De acteurs presenteren hun kledingstuk, proberen elkaar te verdringen om de keizer te overhalen. Er komen weer meerdere acteurs naar voren, ze keren na een tijd terug naar hun plaats
handen naast het lichaam (rust).

Vier spelers gaan naar de achterste keizer, presenteren hun kledingstuk, keren terug, kleden zich aan, draaien zich weer om. Handen naast het lichaam (rust)
den en getoerd
weer aangekleed

De spelers beginnen elkaar te draven voor de keizer om hun kleren aan te bieden. Ze keren na een tijd weer naar hun plaats, handen naast het lichaam (rust)

één missend kledingstuk wordt vastgehouden en getoond

weer aangekleed

één missend kledingstuk wordt vastgehouden en getoerd
weer aangekleed

WOORD/TOON

MIMIEK/GEBAAAR/BEWEGING

KLEDIJ

REKWIISIET

DEKOR

BELICHTING

MUZIEK

BRUIT

Het fluisteren her-
begint

fluisteren stopt
(nog kortere) stilte

Het tellen begint
weer, nu hevig, op-
dringerig, luid. On-
danks het vechten
blijven ze onver-
stoord verder tellen
Tellen stopt
(stilte)

fluisteren weer

fluisteren stopt
(stilte)

tellen begint bijna
direkt opnieuw
luid, hevig
tellen stopt
(stilte).

fluisteren opnieuw

fluisteren stopt
(stilte).

Enkele spelers gaan weer in één loodrechte lijn tot
bij de achterste keizer, ze raken elkaar niet aan,
presenteren hun kledingstuk, de keizer ziet niets,
ze gaan terug, kleden zich aan en draaien zich om,
handen naast het lichaam (korte rust).

Ze staan nu allemaal bij de voorste keizer, een vast-
beraden blik op het gezicht, ze verdringen elkaar,
gaan elkaar te lijf, gaan dan weer één voor één naar
hun plaats, handen naast het lichaam (rust).

Ze presenteren hun kleren t.h.v. de achterste keizer
(raken elkaar niet aan), zelfde afstand tussen elkaar
Ze keren weer naar hun plaats, kleden zich aan,
draaien zich om, rusttoestand.

De spelers gaan naar voren, presenteren hun imagina-
re kleren, duwen elkaar weg, de keizer blijft onver-
stoord.

Ze gaan weer naar hun plaats, rusttoestand

Ze draaien zich om, gaan nu allen naar de achterste
keizer, in een loodrechte lijn, raken elkaar niet aan
staan op dezelfde afstand uit elkaar.

De voorste keizer stopt nu pronkerig langs de rand
van de scène, waait zijn scepter in de lucht en vangt
die weer op. Terug naar hun plaats, enz... rust.

missend kleding-
stuk wordt aan
de keizer ge-
toond.
Weer aangekleed

Missend kleding-
stuk getoond aan
de achterste
keizer
weer aangekleed

dia "Het toi-
let van Venus"
Schaal van Fata
Lainellean.
(dame die in
de schoep zit)

WOORD/TOON

Het tellen herbe-
gint, nu zeer hef-
tig

Het tellen stopt
(stilte)
Het tellen begint
direkt opnieuw, de-
zelfde heftige toon

Het tellen stopt
(stilte).

MIMIEK/GEBAAR/BEWEGING

Ze gaan allemaal op de voorste keizer af, presen-
teren hun (imaginaire) kleren nu uiterst opdringerig.
De keizer loopt langzaam en statig naar het projectie-
scherm toe. De andere spelers klitten rond hem en
gaan mee, ze verdringen elkaar. De keizer gaat met
zijn rug tegen de andere keizer staan. De acteurs
presenteren nog altijd hun kleren. Iemand zit op
de schouders van een medespeler. Na een tijd keren
ze terug naar hun plaats. Rusttoestand.

Ze doen hun kledingstuk weer uit, nu met het gezicht
naar het publiek gekeerd, ze presenteren hun kleding-
stuk aan het publiek en doen het dan weer aan, maar
op een zeer ongewone manier (bijvoorbeeld het hemd
rond de nek gebonden).
Rusttoestand

De keizers stappen langzaam weg, de voorste naar links
de achterste naar rechts, ze lopen zeer fier, hebben
een hautaine blik op het gelaat. Ze gaan af.

Twee acteurs komen op, van links en van rechts, ze
gaan naar de rand van de scène, draaien zich naar el-
kaar toe en brengen een blinddok voor de ogen. Ze
beginnen te balanceren op de rand van de scène. De
linkse acteur begint te zingen. Ze komen langzaam op
elkaar toe. In het midden houden ze halt. De linkse
acteur maakt enkele flinke uithalen met een mes en
raakt de andere ternauwernood niet. De andere maakt
een kleine afwendende beweging, waarschuwend op het
gevoel vermits hij geblinddoekt is. De linkse acteur
verwisselt het mes van hand. Ze draaien zich om en
balanceren terug.

KLEDIJ

Ze zijn op een
bizarre manier
aangekleed

Hebben geen jas

REKWISIET

mes in de hand
van de linkse
speler

DEKOR

BELICHTING

.....
.....
.....

.....
.....
.....

.....
.....
.....

MUZIEK

Mu. heel hard

Muziek stopt
maar de lyri-
sche toeven
toon blijft
aanhouden

Wordt stiller
en stopt

Muziek van W.
Wagner als be-
geleiding van
de zanger
(uit "Lohengrin"
und "Leite",
München, 1905)

BRUIT

WOORD/TOON

Wie das Herz ihm
mutig schwillt, voll
und hehr im Busen
ihm quillt ? Wie den
Lippen, wonnig mild,
süßser Atem sanft
entweht, Freunde !
Seht ! Fühlt und
seht ihr's nicht ?
Höre ich nur diese
Weise, die so wun-
dervoll und leise,
Wonne klagend, alles
sagend mild ver-
söhnend aus ihm tö-
nend, in mich dring-
et, auf sich schwing-
et, hold erhallend
um mich klinget ?
Heller schallend,
mich umwallend,
sind es Wellen sanf-
ter Lüfte ? Sind
es Wogen wonniger
Düfte ? Wie sie
schwellen, mich um-
rauschen, soll ich
atmen, soll ich
lauschen ? Soll ich
schlüpfen, unter-
tauchen ? Süß in
Düften mich verhaue-
chen ? In dem wo-
genden Schwall, in
dem tönenden Schall,

MIMIEK/GEBAAR/BEWEGING

SITUATIE :

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
X → ← X → ← X → ← X → ←

Hij neemt het mes weer in zijn andere hand, draait
zich weer om, balanceert naar het midden, zwaait
met het mes; net op het gevaarlijke moment zakt de
andere akteur door de knieën, draait zich om en keert
terug. Ze balanceren weer naar het midden enz....

Het balanceren duurt voort, steeds naar heen en weer.

KLEOIJ

DEKOR

BELICHTING

MUZIEK

BRUIT

WOORD/TOON

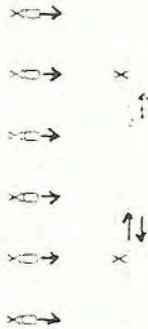
in des Welt-Atems
wehendem All ertrin-
ken, versinken un-
bewusst höchste
Lust!

MIMIEK/GEBAAR/BEWEGING

De acht "kleetmakers" gaan één voor één af.

Zes acteurs komen van rechts opgelopen, dragen een stapeltje borden, maken bewegingen alsof ze heel vermoeid zijn. Ze gaan op één horizontale lijn staan, in het midden van de scène, op gelijke afstand van elkaar. Ze houden de borden in de linkerhand. Ze zetten de borden simultaan op de grond en gaan er bovenop staan.

SITUATIE:



Bij het hijgen steken ze de tong uit en halen ze op het ritme van het gehijg de schouders op. Ondertussen balanceren de twee geblinddoekten verder.

Als het hijgen gestopt is, stappen ze van de borden af. Ze nemen simultaan één bord vast in de linkerhand dan gaan ze weer op de borden staan. Ze nemen er iets van en beginnen daarop te kauwen. Twee acteurs stappen weer van de borden af en maken een kunstje met het bord in hun hand, bijvoorbeeld op één been rond-draaien, het bord in de lucht houdend. Ze nemen weer een bord van de stapel en gaan weer op de resterende borden staan. Dan doet een andere actrice met hetzelfde. Dit gaat zo door tot iedereen een kunstje heeft.

KLEDIJ

zwart pak

REKWISIET

zes keer een stapel borden

DEKOR

dia weg

Dia van een fragment van "De jachtjodin Diana" van de School van Fontainebleau.

BELICHTING



MUZIEK

stopt

BRUIT

met enige lange
pauzes (gehoort
het mogelijk)

1. veld: 1. ho-
ganen z.
ritmisch
De 2. ho-
ganen z.
2. veld: 1. ho-
ganen z.
ritmisch
De 3. ho-
ganen z.

1. veld: 1. ho-
ganen z.
ritmisch
De 2. ho-
ganen z.
2. veld: 1. ho-
ganen z.

WOORD/TOON	MIMIEK/GEBAAR/BEWEGING	KLEDIJ	REKWISIET	DEKOR	BELICHTING	MUZIEK	BRUIT
	<p>gemaakt. Iedereen staat nu weer op een bord. Ze nemen er allemaal iets van af en beginnen er op te kauwen. Eén aktrice stapt van het bord, neemt de kauwgom en plakt die ergens op haar lichaam. Ze neemt weer een bord van de stapel en gaat weer op de resterende borden staan. Een volgende akteur stapt van de borden, plakt de kauwgom op een lichaamsdeel, begint dit lichaamsdeel af te wassen en te likken. Het doet zeer dierlijk aan. Hij neemt een bord op en gaat weer op de stapel staan. Dit gaat zo door tot alle acteurs aan de beurt geweest zijn. Het balanceren duurt nog steeds voort.</p> <p>Eén akteur stapt van zijn borden en begint op een imaginaire hond te roepen. Na een aantal pogingen neemt hij een bord op en gaat op de stapel staan. Twee acteurs stappen op hun beurt van de borden af en roepen eveneens op een imaginaire hond, buigen door de knieën en maken allerlei lokbewegingen en -geluiden.</p> <p>Als iedereen aan de beurt geweest is, staan ze weer allemaal op de borden, nemen er iets van en beginnen erop te kauwen.</p> <p>Eén akteur stapt van de borden en werpt de kauwgom weg. Twee anderen lopen naar de plaats waar de kauwgom gevallen is, rapen die op en plakken ze in het gezicht van de aktrice. De aktrice neemt een bord op en gaat op de stapel staan. Een tweede akteur schopt zijn kauwgom weg. Een andere gaat ze halen en plakt ze op het pak van de vorige. Deze neemt de rest van de borden op. Een volgende akteur spuugt zijn kauwgom weg. Een andere haalt ze terug en stopt ze terug in de mond van de eigenaar. Deze maakt van de gelegenheid gebruik om in de vingers van de andere te bijten.</p> <p>Op zijn beurt neemt hij de rest van de borden op</p>				<p>.....</p> <p>.....</p> <p>.....</p>	<p>Fade-out</p> <p>Fade-in zelf de melodie (Wagner)</p> <p>Fade-out</p> <p>Fade in zelf melodie (Wagner)</p> <p>Fade-out</p>	<p>De geluiden die horen op rug, de hand,</p> <p>De geluiden die horen op rug, de hand,</p> <p>De geluiden die horen op rug, de hand,</p>

WOORD/TOON	MIMIEK/GEBAAR/BEWEGING	KLEDIJ	REKWISIET	DEKOR	BELICHTING	MUZIEK	BRUIT
	Als de laatste zijn borden opgenomen heeft gebeurt er heel even niets. Plots nemen ze tegelijk het bovenste bord van de stapel die ze in hun handen houden en slaan daarmee alle andere borden stuk. Hun gezicht blijft daarbij heel strak, alsof het buiten hen om gebeurt. Dan staan ze allemaal stil en kijken ze strak voor zich uit.			die "Salomé" van Raphaël (Afgelakt hout)	fade-in van vorige melodie (makker) die door met zang	stilte luid optakende oplozet
Een geblinddoekte begint weer te zingen; "Mild und leise..."	Het balanceren krijgt weer alle aandacht.					
lied stopt	Twee keizers komen links en rechts op van achter het projektiescherm, strooien kleren in het rond. Ze lopen zeer parmantig, de scepter in hun hand. Een keizer blijft tegen het projektiescherm staan, in het midden van de scène, zijn gezicht naar het publiek.					keizer uit zijn top die weggaat scherm uit de projectiescherm
	Zes acteurs stappen door de scherven naar voren. Het balanceren stopt, de twee geblinddoekten beginnen de rondgestrooide kleren bijeen te zoeken, op handen en voeten. Als ze één of ander kledingstuk gevonden hebben, gaan ze daarmee naar de keizer die tegen het scherm staat en doen ze hem dat aan. Het vinden van de kledingstukken moet wel in volgorde gebeuren.			die weg		stopt	
één van de acteurs vooraan roept op bevelende toon; "eerste knoop!"	De acteurs doen simultaan de eerste knoop van hun jas open.						

WOORD/TOON	MIMIEK/GEBAAR/BEWEGING	KLEDIJ	REKWISIET	DEKOR	BELICHTING	MUZIEK	BRUIT
"Tweede knoop!" "Derde knoop!" enz... t.e.m. de zesde knoop "Jas uit!" "Jas neer!" "Kraag!" "Das!" "Eerste knoop!" "Tweede knoop!" "Derde knoop!" enz... t.e.m. de zesde knoop "Hemd uit!" "Hemd neer!"	Ze doen hun tweede knoop open Derde knoop open Ze doen simultaan hun jas uit en houden die vast naast het lichaam, twee acteurs rechts en twee links Ze leggen de jassen naast zich neer Ze zetten simultaan hun kraag recht Ze doen hun das uit, twee houden die rechts, de andere twee links. Eerste knoop van het hemd wordt losgemaakt Tweede knoop los Derde knoop los Alle knoppen open Ze trekken simultaan hun hemd uit, twee acteurs houden het links van het lichaam, de twee anderen rechts De honden worden neergelegd, bovenop de jassen	zonder jas zonder das zonder hemd De acteurs hebben nog juist hun lange broek aan, het meisje draagt nog haar BH.					
De lopende acteurs roepen om de beurt een naam, titel, datum. Na een aantal citaties beginnen ze van vooraf aan, in dezelfde volgorde: "1967(E) ? King Lear, William	De acteurs beginnen ter plaatse te lopen. Ondertussen blijven de twee geblinddoekten naar de kledingstukken van de keizer zoeken. Dan gaan ze telkens met een kle dingstuk naar de keizer en trekken ze hem dat aan. SITUATIE : ↓ x x x x x x ↓ x ↓ x ↓ x ↓ x ↓ x ↓ x ↓						
				Daar van twee handen die elkaar niet raken; fragmeent van "De Adam" van Michielinche			

WOORD/TOON

Shakespeare, The
Royal Shakespeare
Company of London!
Peter Brook! Peter
Brook! Peter Brook?
Marat Sade, Peter
Brook, London!
1967(E)? 1969! Dio-
nysos in '69, Ri-
chard Schechner, NY
1969(E)? The Con-
choslavsky, S. Gro-
towski, (...) Parij
Paradise Now! Juli-
an Beck, Rabelais,
J.L. Barrault, 1964,
1964 (E)? 1964...
1967 (F)! The kit-
chen Arnold Wesker
The Kitchen Arnold
Wesker? The Kitchen
Arnold Wesker! A.
Mhouchkine, Cirque
de Mont Martre, pa-
ris, Paris! Paris!
I was sitting on my
patio, this guy ap-
peared, I thought I
was hallucinating!
Titus Andronicus,
Iphigénie, Joseph
Beuys, 1967? L'ar-
chitect de (...)

MIMIEK/GEBAAR/BEWEGING

De loopstijl van de verschillende acteurs verschilt;
sommigen tonen ook vlugger tekenen van vermoeidheid
dan anderen. Ze beginnen steeds meer te transpireren.
hun gezicht vertrekt van de inspanning, de passen
worden zwaarder en langzamer naarmate ze meer gelopen
hebben, soms vertoont een speler een nieuwe opflak-
kering van energie

KLEDIJ

REKWISIET

DEKOR

BELICHTING

MUZIEK

BRUIT

WOORD/TOON

MIMIEK/CEBAAR/BEWEGING

KLEDIJ

REKWISIET

DEKOR

BELICHTING

MUZIEK

GRUIT

1961 (E) ? The American Dream, Playhouse, Allen Schneider, Playhouse, New York ! Paris ! New York ! Amsterdam ! Milano ! Brussels ! Bruxelles ! Paris... Le Théâtre du Soleil Peter Reisser, Knipps last tape? Samuel Beckett, Donald Macqueeny, Royal Court Theatre, London, Groß und klein. Botho Strauss, Johan Johan Wolfgang von Goethe, 1918 (F)? Torquato Tasso, 1979 (F)? Mauser, Hamlet Machine, Heiner Müller, (...) Gérard Philipe, Paris ! 1967 (E) ? Müller, Camus, Müller ! Camus ! Müller ! Molière!!

WOORD HERHAALD

Intonatie wordt dwingend, krachtiger, smekender

Als de keizer aankleedt is, stappen de twee opblinden doekten elk langs een andere kant van het projectiescherm weg.

WOORD/TUON	MIMIEK/GEBAAR/BEWEGING	KLEDIJ	REKVISIET	DEKOR	BELICHTING	MUZIEK	BRUIT
<p>Met rijtje wordt te eindelijk</p> <p>Eén akteur op bevallende toon: "Hemd op!"</p> <p>"Hemd aan!"</p> <p>"Eerste knoop!"</p> <p>"Tweede knoop!"</p> <p>"Derde knoop"</p> <p>enz... tot zes</p> <p>"Das op!"</p> <p>"Das aan!"</p> <p>"Kraag!"</p> <p>"Jas op!"</p> <p>"Jas aan!"</p> <p>"Eerste knoop!"</p> <p>"Tweede knoop!"</p> <p>enz... tot zes</p>	<p>MIMIEK/GEBAAR/BEWEGING</p> <p>Langs beide kanten komt nu een meisje op dat naast elke akteur een borstel en een blik neerlegt (simultaan). Ze gaan naast de keizer staan, elk langs een kant.</p> <p>Ze stoppen het ter plaatse lopen en gaan zitten. De aangeklede keizer staft traag weg, de twee meisjes dragen zijn imaginair slaep en gaan mee af. De keizer doet uitermate pronkerig.</p> <p>De lopers halen een sigaret boven en beginnen te roken. Ze starmuitlagend in de zaal. De sigaret wordt helemaal opgerookt, dan doven ze hem in het vuilblik en herstellen zich een beetje.</p> <p>Ze staan simultaan recht met het hemd in één hand. Ze doen het hemd aan</p> <p>Ze sluiten de eerste knoop</p> <p>Ze sluiten de tweede knoop</p> <p>Ze sluiten de derde knoop</p> <p>enz... tot de zesde knoop</p> <p>Ze nemen das van de vloer</p> <p>Doen das om</p> <p>Ze vrouwen hun kraag neer</p> <p>Nemen de jas die naast hen ligt</p> <p>Doen jas aan</p> <p>Doen eerste knoop dicht</p> <p>Doen tweede knoop dicht</p> <p>enz... tot zesde knoop dicht is</p> <p>Ze draaien zich gelijktijdig om en gaan op de scherven toe, het blik en het borsteltje in hun handen. Ze beginnen de scherven op te vegen.</p>	<p>meisjes zonder jas</p> <p>hemd aan</p> <p>hemd is dicht</p> <p>Hebben das om</p> <p>Hebben jas aan</p> <p>Jas is dicht</p>	<p>Zes vuilblikken zes borstels</p>	<p>dia weg</p> <p>dia "De end van de Horatius David (1784)</p> <p>dia weg</p>	<p></p>		<p>groot geluid</p> <p>hoort</p> <p>zwaar op de jas</p> <p>knopen, geluid</p> <p>opzetten</p>

WOORD/TOON

Eén van de twee
toept: "Och ich nicht
höre"

WOORD HERHAALD

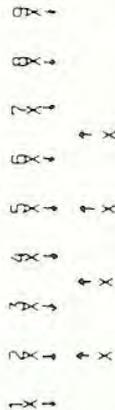
MIMIEK/GEBAAR/BEWEGING

Er komen twee acteurs op die ongeveer onder de mid-
delste rij lampjes halthouden, uiterst rechts en
links van de scène. Ze staan naar elkaar toegekeerd,
het bovengedeel van hun romp is iets naar voren ge-
bogen. Ze hebben elk een vuilnisbak meegebracht die
nu voor hen staat. De acteurs die de scherven aan
het evoegen zijn, gooien die in de vuilnisbakken.

Ze blijven maar scherven vegen, ook als er al lang
niets meer te zien is. Na deze lang durende arbeid
leggen ze hun blikje in de vuilnisbak en gaan voor-
aan zitten, hun rug naar het publiek gekeerd op de-
zelfde afstand van elkaar.

De twee vuilnisdragers gaan af, elk langs één kant.
Eén aktrice komt van rechts op. Ze heeft een vantebe-
raden tred. Ze loopt op één lijn, parallel met het
projectiescherm, ze gaat uiterstlinks staan, naar
het publiek gekeerd. Een tweede akteur komt op, heeft
een elgen manir van gaan, gaat op een welbepaalde af-
stand naast de eerste aktrice staan. Een derde komt
op, gaat op gelijke afstand van de tweede staan. Een
vierde komt op een nogal komisch aandoende manier op;
diep door de knieën gezakt. Dit gaat zo door tot er
negen acteurs op één lijn staan

SITUATIE:



De twee middenste acteurs op de rand van de scène
draaien zich naar elkaar toe; de twee buitenste gaan
aan de kant staan

KLEDIJ

Hebben geen
jas aan, kroon
op het hoofd

twee vuilnis-
bakken

Ze dragen alle
maal een pak,
uitgezonderd de
vijfde (en mid-
denste) die
geen jas aan-
heeft

REKWISIET

DEKOR

BELICHTING

MUZIEK

Melodie van
het fluiten
"La Donna é
mobile" uit
Rigoletto

BRUIJ

WOORD/TOON	MIMIEK/GEBAAR/BEWEGING	KLEDIJ	REKVISIET	DEKOR	BELICHTING	MUZIEK	BRUIT
De middenst aktrier soept; "Dance!!"	<p>SITUATIE:</p> <pre> X X X X X X X X ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ X X X X X X X X ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ </pre>						
tekst van Bizet's "Carmen"; "L'amour est un enfant Bohème, il n'a jamais connu de loi si tu ne m'aimespas je t'aime si je t'aime prends garde à toi, si tu ne m'aimes pas si tu ne m'aimes pas, je t'aime, mais si je t'aime, si je t'aime prends garde à toi!"	<p>De akteurs tegen de achterwand beginnen een militaire pas uit te voeren, ritmisch en kortdaat. De twee middenste akteurs vormen een koppeltje. Ze zitten geknield t.o.v. elkaar. Ze doen hun jas simultaan uit en leggen die naast zich neer. Het bovenste deel van hun romp is iets naar voren gebogen. De naakte keizer komt op van links, gaat achter de lijn akteurs traag naar links en wuift hierbij parmantig naar de zaal. Het meisje en de jongen bespreken elkaar zacht aan te raken, onder het zingen van het meisje, elk om beurt.</p> <p>De aanrakingen worden steeds bruter, op de/duur strelen ze elkaar niet meer maar slaan ze elkaar in het gezicht, steeds harder.</p> <p>De actrice op de achtergrond die geen jas aanheeft, stapt uit de rij, draait zich om en begint met haar rug naar het publiek, traag een pliebeweging te doen. Deze beweging wordt vloeiend en korrek uitgeoerd. Ze herhaalt de beweging steeds in hetzelfde tempo. De andere acht akteurs op de achtergrond, draaien zich 90° om, de vijf linkse naar links, de vijf rechte naar rechts.</p>			<p>dia "L'amour et psyché" van Picot (1817).</p>	<p>..... </p>	<p>Musieklo van de aria "Bye-bye" van Bizet's "Carmen" (gezongen door het meisje)</p>	<p>Zie afnamen daar bij het boek "Carmen" van de uitgeverij "De Pers" (1917).</p>
WOORD HERRAALD							

WOORD/TOON	MIMIEK/GEBAAR/BEWEGING	KLEDIJ	REKWISIET	DEKOR	BELICHTING	MUZIEK	BRUIJF
<p>Liéd stonf.</p>	<p>Het meisje en de jongen nemen hun jas op, gaan rechtstaan en blijven een ogenblik heel dicht tegen elkaar staan (naar aan raads), dan gaan ze af, elke langs een kant. De andere acteurs gaan ook af.</p>			<p>dia scepter (?) dia weg</p>	<p>.....</p>	<p>melodie stept</p>	
	<p>Alleen de ballerina staat nog op scène, ze blijft haar oefeningen herhalen. De bewegingen zijn nog steeds vloeiend, nauwgezet. Een hele tijd lang gebeurt er niets anders op de scène.</p>						
	<p>Acht acteurs komen op, ze lopen door elkaar, het is alsof ze tikkertje spelen. Vier van hen gaan tegen het projectiescherm staan, op gelijke afstand van elkaar. De andere vier staan op een willekeurige plaats meer vooraan en beginnen hun pakjes binnenste buiten te keren. Het worden glitterpakjes. Als ze weer helemaal aangekleed zijn, gaan ze voor een speler in zwart kostuum staan (= "houder"). Ze staan met hun gezicht naar elkaar toe gekeerd. De houders met hun rug naar het publiek, staan voor de dansers die met het gezicht naar het publiek staan gekeerd. De dansers beginnen elk om beurt minimale bewegingen te maken met handen en voeten maar worden telkens hardhandig tegengehouden door de houders. De bewegingen overlappen; er is altijd wel iemand die aan het dansen is. Alle bewegingen zijn vloeiend, traan, melodius a.h.w. Ze worden echter groter, vlugger, het wisselen gebeurt sneller, het tegenhouden wordt steeds hardhandiger, agressiever. Ondertussen blijft de ballerina onverstoord verder haar plié's doen, los van het stuwende ritme van de muziek.</p>	<p>Vier kostuums zijn van binnen bekeerd met blinkende stof</p>	<p>dia van een engel die vliegt boven een stad (?) dia weg</p>	<p>.....</p>	<p>fade in "Maximiljan" the audience Rijn Meitens (Dove Nacht)</p>	<p>wordt harder en harder</p>	

WILHELM / THUN

WILHELM / THUN

Het tegenhouden is nu een fine leusert tussen dansers en houders geworden.

Gezang: "Festspielhaus, Mayfeuth, Richard Wag net...."

WOORD HERHALD
De dansers die een ogenblik niet dansen vernoemen een datum en één of ander groots dansspektakel: "1960, Boléro, Maurice Béjart, Ballet du 20ième siècle, Grukelles enz...."

De titels en namen worden nu onverstaanbaar getruand

De dansers proberen door te breken doorheen de baricade van de houders maar worden telkens teruggeleid naar hun plaats.

De bewegingen van de ballerina worden wankelend, minder vloeiend.

Ze breken plots allemaal tegelijk door tot aan de rand van de scène. De houders bieden geen weerstand meer, gaan met hun rug naar het publiek op een lijn tegen het projectiescherm staan.

De glitterpakjes dansen energiek als in ex-laze aan de rand van de scène.

Op het onverwachts draaien de houders zich om en rennen naar de dansers, elk op een lijn en met een tik aan het haar dwingen ze de dansers te stoppen.

De dansers trekken grimassen door de geleverde inspanningen en de plotse ontuchtering, ze huppen, houden de tanden op elkaar geklemd enz....

WILHELM / THUN

WILHELM / THUN

WILHELM / THUN

WILHELM / THUN

WILHELM / THUN

Gezang: "Festspielhaus, Mayfeuth, Richard Wag net...."

Verandering in het dansen; wankelend; Boléro, Maurice Béjart, Ballet du 20ième siècle, Grukelles enz....

Schrikken van de dansers op het doek.

stop draait zich om en rennen naar de dansers

10110 / 10110

10110 / 10110

Een moment gebeurt er niets.

Eén van de houders op ondertragede toon: "1950 (E) om De balletina ant woordt: "Maurice Béjart, Boléro, Ballet du 20ième siècle, Bruxelles.

"1948 (F) ?"
"1948 ?"
"1948 ?"

Geen antwoord

"1923 (Ndl) ?"
"Der grünen Tisch, Kurt Joseph Ballet Von Koutjow (?), Weimar."

"1978 (D) ?
Kontakthof, Pina Bausch, Wuppertaler Tanztheater, Wuppertahl."
1936 (F) ?
1936 ?
1936 ?

Geen antwoord

1930 (D) ?
Le Sacre du Printemps, Stravinsky, Nidjinski, Ballet Russe, Paris

De houder die ondervroeg trekt het hoofd van de danser die hij vasthoudt hardhandig naar achteren.

Weer trekt de houder die ondervroeg het hoofd van zijn danser naar achteren.

WILHELM

DE KUNSTEN

DE KUNST

DE KUNSTEN

DE KUNSTEN

DE KUNSTEN

2
schreef van de danser

10110 / 10110

WIMPEL NIEUWBOEREN 1916	LEED	WILKELIEP	WILKIE	WILKIE	WILKIE	WILKIE	WILKIE	WILKIE	WILKIE	WILKIE
1912 (M1) ? Der grünen Tisch Kurt Joseph Ballet van Koutjow (?) Meimar										
1934 (0) ? Merce Cunningham, Merce Cunningham- Dance Company, NY										
1936 ? 1936 ? Geen antwoord										
1971 (E) ? Accumulation, Frisba Braun, NY										
Zanger: "Schweig und tanze, Alle müssen herbei! Hier schliesst sich an! Ich trage die Last des Glü- ckes, und ich tan- ze vor euch her. Wer glücklich ist wie wir, dem ziemt sich ein: schwei- gen und tanzen!" Strauss, Dresden, 1911)										
De houder die geen antwoord krijgt trekt het hoofd van zijn danser naar achteren										
De zanger komt van links op, de naakte keizer met een mes voor zich uitduwend. Ze balanceren op één lijn, evenwijdig met het projectiescherm.										
Als ze uiterstrecht van de scène zijn gekomen, slaat de zanger met het mes op de dij van de keizer, deze draait zich om en samen balanceren ze nu naar de an- dere kant. De acht andere acteurs staan stil. Nadat het lied voor de derde maal gezongen werd, springen de glitterpakjes van het podium.										
De houders hebben hen nog steeds vast bij het haar en doen hen traag ronddraaien. De dansers hebben een grijns op het gezicht; de ogen wijd open gesperrt, de tanden op elkaar geklemd; ze zien er angstaanjarend uit. Het balanceren duurt voort. Bij de laatste no- ten van de muziek, sterft de keizer door de genade-										

WIMPEL NIEUWBOEREN 1916

1912 (M1) ?

Der grünen Tisch
Kurt Joseph Ballet
van Koutjow (?)
Meimar

1934 (0) ?
Merce Cunningham,
Merce Cunningham-
Dance Company, NY

1936 (M1) ?
1936 ?
Geen antwoord

1971 (E) ?
Accumulation,
Frisba Braun, NY

Zanger: "Schweig
und tanze, Alle
müssen herbei!
Hier schliesst
sich an! Ich trage
die Last des Glü-
ckes, und ich tan-
ze vor euch her.
Wer glücklich ist
wie wir, dem ziemt
sich ein: schwei-
gen und tanzen!"
Strauss, Dresden,
1911)

De houder die geen antwoord krijgt trekt het hoofd
van zijn danser naar achteren

De zanger komt van links op, de naakte keizer met
een mes voor zich uitduwend. Ze balanceren op één
lijn, evenwijdig met het projectiescherm.

Als ze uiterstrecht van de scène zijn gekomen, slaat
de zanger met het mes op de dij van de keizer, deze
draait zich om en samen balanceren ze nu naar de an-
dere kant. De acht andere acteurs staan stil.
Nadat het lied voor de derde maal gezongen werd,
springen de glitterpakjes van het podium.

De houders hebben hen nog steeds vast bij het haar
en doen hen traag ronddraaien. De dansers hebben een
grijns op het gezicht; de ogen wijd open gesperrt, de
tanden op elkaar geklemd; ze zien er angstaanjarend
uit. Het balanceren duurt voort. Bij de laatste no-
ten van de muziek, sterft de keizer door de genade-

WILKIE

WILKIE

WILKIE

WILKIE

WILKIE

LEED

WIMPEL NIEUWBOEREN 1916

1912 (M1) ?

Der grünen Tisch
Kurt Joseph Ballet
van Koutjow (?)
Meimar

1934 (0) ?
Merce Cunningham,
Merce Cunningham-
Dance Company, NY

1936 (M1) ?
1936 ?
Geen antwoord

1971 (E) ?
Accumulation,
Frisba Braun, NY

Zanger: "Schweig
und tanze, Alle
müssen herbei!
Hier schliesst
sich an! Ich trage
die Last des Glü-
ckes, und ich tan-
ze vor euch her.
Wer glücklich ist
wie wir, dem ziemt
sich ein: schwei-
gen und tanzen!"
Strauss, Dresden,
1911)

De houder die geen antwoord krijgt trekt het hoofd
van zijn danser naar achteren

De zanger komt van links op, de naakte keizer met
een mes voor zich uitduwend. Ze balanceren op één
lijn, evenwijdig met het projectiescherm.

Als ze uiterstrecht van de scène zijn gekomen, slaat
de zanger met het mes op de dij van de keizer, deze
draait zich om en samen balanceren ze nu naar de an-
dere kant. De acht andere acteurs staan stil.
Nadat het lied voor de derde maal gezongen werd,
springen de glitterpakjes van het podium.

De houders hebben hen nog steeds vast bij het haar
en doen hen traag ronddraaien. De dansers hebben een
grijns op het gezicht; de ogen wijd open gesperrt, de
tanden op elkaar geklemd; ze zien er angstaanjarend
uit. Het balanceren duurt voort. Bij de laatste no-
ten van de muziek, sterft de keizer door de genade-

Dia van een
naakte vrouw
die op een
rots is uitop-
strekt

•••••
•••••
•••••

Melodie van
de zanger

De weerkaatsing Er worden
van de spots op spots op de
de glitterpakjes glitterpakjes
jes beweegt doet gericht
de hele zaal (glitterpakjes)
steekt

WILKIE

WILKIE

WILKIE

WILKIE

WILKIE

LEED

WIMPEL NIEUWBOEREN 1916

1912 (M1) ?

Der grünen Tisch
Kurt Joseph Ballet
van Koutjow (?)
Meimar

1934 (0) ?
Merce Cunningham,
Merce Cunningham-
Dance Company, NY

1936 (M1) ?
1936 ?
Geen antwoord

1971 (E) ?
Accumulation,
Frisba Braun, NY

Zanger: "Schweig
und tanze, Alle
müssen herbei!
Hier schliesst
sich an! Ich trage
die Last des Glü-
ckes, und ich tan-
ze vor euch her.
Wer glücklich ist
wie wir, dem ziemt
sich ein: schwei-
gen und tanzen!"
Strauss, Dresden,
1911)

De houder die geen antwoord krijgt trekt het hoofd
van zijn danser naar achteren

De zanger komt van links op, de naakte keizer met
een mes voor zich uitduwend. Ze balanceren op één
lijn, evenwijdig met het projectiescherm.

Als ze uiterstrecht van de scène zijn gekomen, slaat
de zanger met het mes op de dij van de keizer, deze
draait zich om en samen balanceren ze nu naar de an-
dere kant. De acht andere acteurs staan stil.
Nadat het lied voor de derde maal gezongen werd,
springen de glitterpakjes van het podium.

De houders hebben hen nog steeds vast bij het haar
en doen hen traag ronddraaien. De dansers hebben een
grijns op het gezicht; de ogen wijd open gesperrt, de
tanden op elkaar geklemd; ze zien er angstaanjarend
uit. Het balanceren duurt voort. Bij de laatste no-
ten van de muziek, sterft de keizer door de genade-

SCENERIE

MIMIEK/GEZICHT/BLIJK

BEWEGING

TOEGESPREKEN

TOEGESPREKEN

TOEGESPREKEN

TOEGESPREKEN

TOEGESPREKEN

stoot van de zanger, hij ligt nog wat te stuip trekken en is dan (als) dood. Hij ligt met ter hoogte van de ballerina die nog steeds verder danst. De glittertrajekjes worden weer op het podium geholpen, ze blijven even naast de houders staan, hun gezicht naar het scherm gekeerd. De houders hebben hen nog steeds vast bij het haar en kijken hen aan. Dan gaan de glittertrajekjes per twee af, de twee linkse naar links, de twee rechtse naar rechts.

De houders gaan zitten op de rand van de scène, hun gezicht naar het publiek gekeerd en verzorgen a.h.w. hun vermoede lichaam; ze masseren bijvoorbeeld een pijnlijke spier. Ze kleden zich daarvoor gedroeflijk uit, om bij de bewuste spier te kunnen komen.

Op dat moment zijn de bewegingen van de ballerina al in een ver afgetakeld stadium, ze wankelt hevig, verliest soms haar evenwicht.

De acteurs kleden zich weer aan en gaan rechtstaan; de ballerina stopt de plés, blijft even stil staan en stapt dan traag naar het projectiescherm toe waar de keizer nog steeds "als dood" ligt. Ze stapt over hem heen, draait zich om naar het publiek en tilt de "dode" keizer op. Dan grijnslacht ze naar het publiek

Vier meisjes komen op en gaan elk voor een houder staan, hun rug naar het publiek gekeerd, hun gezicht naar de houders.

SITUATIE:

X

X ↓ X ↓ X
X X X X X
X ↑ X ↑ X

Half uitgekleden

Meisjes geen vest aan

Dia "De grote Odalisk", inges (1814).

Ballon voor artist

De meisjes doen alsof ze sterven. Ze vallen één voor één op een zeer geaffekteerde manier voor hun houder neer, te beginnen met de meest linkse actrice. De manier waarop ze sterven is voor alle drie identiek. Één arm hangt bij alle vier van het podium. De dragers draaien langzaam het hoofd zodat hun blik op het gezicht van de "gestorven geliefde" valt. Dan gaan ze langzaam door de knieën. De ballerina zet de keizer terug op zijn voeten; hij is weer levend. Ze gaan traag uit elkaar, zij naar links, haar gezicht naar het publiek gekeerd, hij naar rechts, zijn rug naar het publiek gekeerd. Ze proberen zo lang mogelijk met elkaar in contact te blijven; ze houden elkaars hand zo lang mogelijk vast en als ze dan toch moeten lossen, blijven ze nog even in pose, zodat het beeld sterk doet denken aan het schilderij van Michelangelo "De schepping van Adam". Dan gaan ze traag af, zij links, hij rechts. Ondertussen kussen de dragers hun geliefde één voor één (van links naar rechts) en komen dan weer recht. (Ze zijn echter nog altijd geknield.)

Dan staan ze recht en keren ze zich langzaam om, alle vier langs links en gaan ze elk op één lijn in de richting van het projectiescherm, eerst heel langzaam, dan iets vlugger. Hun blik blijft zo lang mogelijk op de geliefde gericht. Achteraan op de scène draaien ze zich weer langzaam naar het publiek toe en blijven zo op één lijn staan. De meisjes worden weer "levend" en staan recht, hun rug naar het publiek gekeerd. Ze staan loodrecht t.o.v. hun dragers. Ze gaan langzaam op hun dragers toe en springen in diens armen; ze zijn weer "als dood", d.w.z. slap, levensloos. De dragers komen weer op één lijn naar voren, simultaan, en leggen hun geliefde aan de rand van de scène, in dezelfde houding als de eerste keer. De dragers staan weer langzaam recht.

000000

0000000000

000000

0000000000

000000

000000

Dia "Amor et Psyche" van Picot (1817).



0000000000

0000000000

WOORD/TOON

MIMICK/GEHAAR/DEWEGING

Ze richten hun blik op de geliefde, draaien zich langzaam om en gaan weer simultaan naar het scherm. De meisjes staan weer recht, stappen naar de dragers en springen in hun armen. De dragers komen weer naar voren, leggen hen neer, kijken naar hen, staan recht, langzaam, zeer gelijk, draaien zich om en gaan naar achteren op één lijn. De meisjes staan recht, stappen naar de dragers, springen levensloos in hun armen. De dragers komen naar voren, kijken naar hen, leggen hen neer, staan recht, kijken naar hen, hun romp iets naar voren gebogen, draaien zich om, lopen naar het scherm. Nu doen ze hun jas uit en leggen die naast zich (twee aan twee symmetrisch, links en rechts van zich). De meisjes springen nu recht en lopen vrijvol naar hun dragers. Ze springen in hun armen en worden naar voren gedragen en neergelegd. De twee keizers komen links en rechts op. Ze blijven uiterst links en rechts staan, ongeveer onder de middenste rij lampjes, het gezicht naar elkaar toe-gekeerd.

SITUATIE :

Eén van de twee keizers begint te zingen; "Ob ich die Musik nicht höre,..." nadat de andere hem hard heeft toegeroepen; "Ob ich nicht höre !!" Het zingen gebeurt veel zachter als het roepen

WOORD HERHAALD

KL. D. I. J

RIKWIJSIET

DE KOR

DE L. I. C. H. T. I. N. G.

M. I. T. T. B.



zonder jas

aangekleed

zonder hemd en das

X →

← X

X ↓

X ↓

X ↓

X ↓

Ondertussen gaat het dragen verder; de dragers gaan naar achteren, doen hun das en hun hemd uit, leggen het op de jas. De meisjes springen weer recht en lopen op dezelfde wufte manier naar hun dragers. Ze springen in die hun armen, worden naar voren gebracht en neergelegd. De dragers gaan weer traag naar het scherm. Daar draaien ze zich naar het publiek, doen

Melodie van het lied

WOORD/TOON

MIMIEK/GEHAAR/BIJWEGING

KLEIDIJ

DE KIMSIET

DE KOB

DE LICHTING

MUZIEK

De meisjes springen weer recht, lopen naar achter, sterven, de jongens gaan er weer op af, rapen hen moeizaam op, brengen hen naar voren. Ze worden weer levend, fladderen naar achter, de jongens gaan hen weer optillen, brengen hen naar voren, ze lopen -weer levend- naar achter, sterven, de jongens gaan hen weer halen; de bewegingen gebeuren nu niet meer simultaan; elke jongen volgt zijn eigen tempo. De afstand wordt steeds kleiner, het optillen gebeurt steeds moeizamer, de jongens zijn meer en meer afgemat in tegenstelling tot de meisjes die steeds energiekeer schijnen te worden. De dragers trekken een van inspanning getekend gezicht. Het sleuren en verslepen gaat door tot de afstand minimaal geworden is. De koördinatie van de acteurs onderling is nu totaal verloren. Als de meisjes op de kleinste mogelijke afstand van hen liggen, stappen ze er simultaan overheen, draalen zich traag om naar het publiek. Zo blijven ze een ogenblik staan.

Na een tijd staan de meisjes tegelijk op en gaan ze van de scène, twee naar rechts en twee naar links. Ze komen terug, elk met een emmertje en plaatsen dat voor hun drager, dan gaan ze naar achter, simultaan en op één lijn. Ze rapen de achtergebleven kleren op en werpen die naar hun drager. Dan gaan ze weer van de scène af, twee links en twee rechts.

De jongens doen hun sokken uit, gaan zitten en beginnen hun sokken zeer zorgvuldig te wassen in het emmertje. De emmertjes staan tussen hun gestrekte benen. Na een tijd slaan ze het water uit de sokken of proberen ze die droog te zwieren. Ze doen de sokken weer aan en beginnen zich helemaal aan te kleden met de hen toegeworpen kleren.

Alsof het om een belangrijke discussie ging beginnen de dragers op een



Fade-out

Vier emmertjes
water

Dragers zijn
naakt behalve
hun sokken

Dia van de
voeten van
een engel op
iemand's buik;
fragment van?
(-2de dia)
Dia weg

WOORD/TOON

MILK/IN WAAR/BIJLING

hun schoenen en hun broek uit en leggen die op de andere kleren

De meisjes springen recht, lopen friivol naar de dragers, springen in hun armen, de dragers komen naar voren, leggen hen neer, staan weer recht, draaien zich om en gaan naar achteren, ze draaien zich om naar het publiek en doen hun onderbroek uit. De meisjes staan recht, lopen naar de dragers, springen in hun armen, de dragers komen naar voren, leggen hen neer, gaan weer naar achteren. De meisjes veren weer recht, lopen friivol naar hun dragers en worden weer vooraan neergelegd. Nu staan ze onmiddellijk recht zonder te wachten totdat de dragers weer achteraan staan en lopen naar achteren waar ze neerzigen en als dood blijven liggen. De jongens merken niet dat er een verandering in het spel zit en doen geautomatiseerd verder; ze kijken naar de plaats waar het meisje tot dan toe neerlag, net alsof ze er nu nog lag, dan gaan ze traag naar achter, ze stappen over de meisjes en tillen hen op. Ze brengen hen naar voren en leggen hen neer. De meisjes veren onmiddellijk weer recht en lopen truttig naar achteren waar ze weer sterven. Ze liggen nu echter iets dichterbij de dragers dan anders. De jongens gaan weer op hen toe, rapen hen op en leggen hen neer aan de rand van de scène. De meisjes springen weer energiek recht, lopen naar achteren. De afstand waar ze gaan neerliggen is nu nog kleiner dan te voren. De jongens gaan naar de meisjes en dragen hen weer naar voren; ze raken duidelijk vermoeid; de bewegingen worden potsierlijk, ze transpireren hevig en krijgen de meisjes bijna niet meer van de grond. Het contact tussen beiden wordt ook agressiever. De meisjes springen recht, lopen naar achter, sterven, de jongens gaan er naar toe brengen hen terug (=sleuren).

REED

zonder schoenen en broek

Zonder onderbroek; ze zijn nu naakt

DE KWISSEL

DE KOP

DE TUCHTING

MUZIEK

Fade-in
"Whisper me"
Wim Mertens
heel zacht

Wordt steeds
harder

WOORD/TOON

De zanger zingt mee met de monotone stem op tape.

Na een tijd valt de muziek en de stem op tape weg; de zanger herhaalt alleen de laatste zin; "Kann schon das eine für das andere greifen..."

WOORD HERHAALD

MIMIEK/GEBARRE/BEWEGING

Van links komt de zanger op met een stoel in zijn handen. Hij zet de stoel neer in het midden van de scène en gaat er op zitten, de handen in de schoot rustend. Hij zit onbeweeglijk en kaarsrecht, hij kijkt in het publiek, recht voor zich uit.

MIMIEK

Akteur in pak

TOEGESPREK

DI KOUK

stoel

BEWEGING

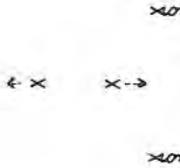


Fade-out: alleen nog de stem van de zanger

De acteurs die tegen het scherm staan, gaan langzaam af, per twee, eerst de twee buitenste, dan de twee ernaast enz... tot er nog één meisje (in het midden) overblijft.

Van links en van rechts komt er een acteur op met een standaard waarop een papegaai zit. Ze zetten die neer schuin links en rechts voor de zanger.

SITUATIE :



Ze knippen elk een lichtje aan hun standaard aan. Het meisje draait zich langzaam om, komt naar de zanger en gaat over diens schoot liggen.

De acteurs die de papegaaien brachten zijn ondertussen van de scène af gegaan.

Twee maal een standaard met een papegaai



Lichtjes van de standaards

WOORD/TOON

zeer expressieve manier te citeren; "Prometheus, Aeschylus (2X), Prometheus, Mathias Langhof, Leonce und Lena, La Clemenza di Tito I Prometheus, Aeschylus, Heiner Müller, Mathias Langhof, Prometheus, (...) La Clemenza di Tito, W.A. Mozart, Karl Ernst Hermann, Koninklijke Muntschouwburg, Brussel, ... Richard der 3te, 1982 (Nd1) 1981 (E) I 1982 (E) I 1981 (E) I 1981 (D) I 1982 (E) ? 1981 (E) I 1981 (F) I 1981 (Nd1)

WOORD HERHAALD

Tekst van de monotone stem; "Nicht? Küst ich nicht? enz..." (Cfr Introduktie)

WOORD HERHAALD

MIMIEK/GEHAAFT/BIJLIDING

Van links naar rechts komen nu negen acteurs op die een naaktpose innemen. Ze staan op één lijn evenwijdig met en dicht tegen het projectie scherm, hun rug naar het publiek gekeerd. Geen enkele pose is dezelfde

SITUATIE:

↑ X ↑ X ↑ X ↑ X ↑ X ↑ X ↑ X

X ↓ X ↓ X ↓ X ↓

De dragers stoppen het citeren als ze helemaal aangekleed zijn. Ze staan kaarsrecht t.o.v. hun emmertjes. Een ogenblik gebeurt er niets (vrij lang). Dan nemen ze hun emmertjes op en gaan van de scène af.

Dragers aangekleed (pak)

AKTOER

Negen naakte acteurs en actrices

ROLESPEL

DIKOR

HET TILTING

•••••
•••••
•••••
•••••
•••••

•••••
•••••
•••••
•••••
•••••

Die "Le verrou" van Fragonard

Fade-in melodie van de introductie (zeer zacht) monotone terenderende stem

WUURD/TOON

Het meisje roept;
"1981(Ndl), Het
is teater zoals te
verwachten en te
voorzien was, Jan
Fabre, Bruxelles,
Brussel!!"

Ondertussen is
de zanger nog al-
tijd niet gestopt
met het herhalen
van zijn zinnetje;
"Kann schon das
eine für das andere
greifen..."

stopt

MIMIEK/LE HAAR/DE WILLEN;

De zanger begint nu en dan op haar billen te slaan.
De frekwentie en de intensiteit van het slaan nemen
toe. Na een tijd is de weerstand van het meisje ge-
broken, roept ze het uit en trommelt ze met haar
vuisten op de benen van de zanger.

De zanger slaat niet meer. Het meisje staat weer
recht. De jongen gaat ook staan. Ze gaan langzaam
simultaan af, de ene naar links en de andere naar
rechts.

KEEDEL

ROFWELLET

Zetel, stan-
daards, pape-
gaaien.

DE KOP

dia weg

DE FEELING

MIL/LEK

BESPREKING VAN DE INHOUD
=====

INLEIDING

Als we hier de vraag zouden stellen; welke ideeën hebben in "De macht..." als uitgangspuntgediend, rond welke tema's is de voorstelling opgebouwd, dan zouden we het niet hebben over de gehele inhoud van het stuk.

"De macht..." "houdt" immers meer "in" dan alleen een begripsmatig ideeën-veld. We zouden het een typisch romantisch trekje van Fabre kunnen noemen dat hij de nadruk pleegt te leggen op een totaliteit; het samengaan van ratio en emoties, waarbij "emoties" moeten begrepen worden in hun meest primitieve, bijna mytische betekenis als ongekultiveerde stimuli, krachten van waaruit later vormen als haat of liefde gedistilleerd kunnen worden. De "ratio" is dan eerder het beredeneerde, de ideeën. Hoe probeert men in de romantiek die totaliteit te bereiken, hoe probeert ook Jan Fabre die totaliteit te bereiken? Door het doorbreken van het streng begrensde, strak gereguleerde, de konventionele afbakening tussen:

-de verschillende kunsten: schilderkunst, muziek, literatuur.

Bij Fabre: zijn teaterwerken zijn een konglomeraat van verschillende disciplines: teater, beeldende kunst, muziek,...

-de verschillende stijlen en stromingen binnen een bepaalde kunst

Bij Fabre: muziek: repetitieve, 20ste eeuwse muziek, 18e eeuwse opera fragmenten

schilderkunst: classicisme, rococo, symbolisme

teater: verschillende speelstijlen

-verschillende menselijke uitingen, van primaire emotie tot filosofie

Bij Fabre: uitdrukking van een primaire, menselijke emotie; agressie, tederheid, maar ook een onderliggend statement t.o.v. dans, kunst, teater, ... als esthetische waarden.

Het is zelfs zo dat een juist begrip van de "ideële" uitgangspunten slechts fakultatief is voor een waardevolle receptie, dit in tegenstelling tot het "traditionele plotteater" waar de associatieve en conceptuele betekenisaspecten primair noodzakelijk zijn in de dekodifikatie van dit soort teater. Wij ontleen hier onze termen aan Beckerman (1) die een onderscheid maakt tussen descriptive, participational (=associatief), referential en conceptual aspects of meaning.

"Conceptual meaning removes us from immediate contact with the theatrical experience. A performance or a reading provokes within us not only the imaginative experience but the desire to trace the implications of the imaginative experience to ultimate conclusions.

(1) Beckerman, Bernard, Dynamics of Drama, New York, Knopf, 1970, p.157-167.

fikatie te komen, zien we bij "De macht..." dat alle aparte betekenis-
aspecten op zichzelf reeds voldoende zijn. Het stuk ondergaan is minstens
even belangrijk en zelfs op zichzelf waardevol genoeg in vergelijking
met een conceptuele duiding achteraf. Om kort te gaan, het associatieve
en/of conceptuele betekenisaspect is hier niet meer onmisbaar. Het parti-
ciperende aspect kan immers een esthetisch genot veroorzaken dat ruim-
schots volstaat om het stuk te kunnen appreciëren.

Deze belangrijke en o.i. juiste opmerkingen indachtig, zullen we het in
de volgende uiteenzetting echter specifiek hebben over het conceptuele
betekenisaspect. De deskriptieve, participerende en associatieve beteke-
nisaspecten zijn immers zeer voorstellingsgebonden, een beperkende om-
standigheid(binnen een analyse die per definitie geabstraheerd is van de
telkens verschillende voorstellingen), waarmee Beckerman o.i. te weinig
rekening gehouden heeft. Toch willen we nog eens benadrukken dat het her-
leiden van de inhoud van het stuk tot het conceptuele betekenisaspect,
een onrechtvaardige reductie zou zijn van de beoogde en effectief tot
stand gekomen totaliteit.

Volgens Beckerman zou het hedendaagse teater al te veel louter concep-
tueel benaderd worden. "Some attention is given to reference, but the
bulk of attention is devoted to interpretation of the conceptual sort.
It is this sort of interpretation that is encouraged by schools and uni-
versities with the result that few students are capable of reading or
viewing a play accurately. They all rush to results, treating the text
as a puzzle to be deciphered, a riddle to be unraveled. They lack the
patience and the preparation to absorb the work, and wish to define
rather than experience it."⁽¹⁾ Hoewel deze uitspraak vele waarheden bevat
willen we er toch even op wijzen dat omwille van praktische moeilijke-
den, de individuele ervaring niet zomaar beschreven kan worden. Er is
immers al een groot verschil tussen de ervaring op het moment zelf en
de herinneringservaring. Beckermans kritiek willen we graag aanvaarden
maar de alternatieven liggen niet zomaar voor het grijpen.

Nu kunnen we ons afvragen hoe het mogelijk is een beschrijving te geven
van het conceptuele betekenisaspect, gezien we hierboven de mogelijkheid
van éénduidigheid uitgesloten hebben. Het is duidelijk dat we ons niet
kunnen toespitsen op de veelzijdige interpretaties van het publiek. Ander-
zijds komt onze beschrijving ook niet overeen met de loutere intenties

(1) Beckerman, Bernard, o.c., p.166.

We stand outside a work and consider what each of the parts means. Meaning here represents abstract meaning. We have shifted from a concern with the imaginative and experiential possibilities to interpretative answers. We attempt to complete these sentences: This play means... The theme of this play is..."

Het deskriptieve aspekt omvat een akkurate herkenning van de dramatische aktiviteit. Deze hangt af van de relatie tussen dramatische aktiviteit en het referentiekader van het publiek. Dit aspekt verwijst naar de kompetentie van het publiek om een talige beschrijving te geven van de gebeurtenissen op scène.

Het participerende betekenisaspekt vindt plaats in het unieke, spontane moment waarin een gezelschap een aktiviteit aan een bepaald publiek voorstelt. Het is de totaliteit van onmiddellijke betrokkenheid die zelfs werkt wanneer een juist begrip op het deskriptieve nivo ontbreekt.

Het referentiële betekenisaspekt omvat alle mogelijke associaties tussen de geartikuleerde aktiviteit en de niet-teaterlijke ervaring. O.i. is deze term niet zo gelukkig gekozen omdat enige verwarring met het deskriptieve aspekt mogelijk is. Het deskriptieve aspekt is eveneens afhankelijk van het referentiekader van het publiek. Maar in tegenstelling met het deskriptieve aspekt impliceert het referentiële aspekt ruimere associaties in de toeschouwersgeest. Het gaat hier niet om een letterlijke beschrijving van het gebeuren. Daarom stellen wij voor de term "associatief betekenisaspekt" te gebruiken. Om even de draad terug op te pikken, herhalen we onze stelling dat een relevante dekodifikatie van het traditionele teater niet buiten de meer rationele betekenisaspecten (d.i. associatief en conceptueel) kan. Let wel, het zoeken naar de rationele fundamenten van een stuk sluit niet de mogelijkheid tot meerduidigheid uit, in het traditionele plotteater. We gaan daarom ook volledig akkoord met de uitspraak van Franco Ruffini die stelt dat "if the sender and receiver know each other's code, it is not at all necessary, in order for communication to take place, that the two codes coincide, nor that they translate each other's message exactly, nor that the two-way communication occur along the same channel." (1)

M.a.w. ook het conceptuele betekenisaspekt is in geen geval een vaste waarde die voor elke individuele toeschouwer identiek moet zijn. Maar terwijl het participational kijkgedrag bij konventionele toneelstukken bijna noodzakelijkerwijze vergezeld moet zijn van deskriptieve, referentiële en eventueel conceptuele betekenisaspecten om tot een bevredigende dekodifi-

(1) Ruffini, Franco, Semiotico del teatro: ricognizione degli studi, Biblioteca teatrale, 9, 34-81, 1974, p.40, gec. in Elam, K., The semiotics of theatre and drama, Methuen, 1980, p.34.

van de makers. Wat is het dan wel ? Het is een theoretisch model dat gebaseerd werd op wat ik gehoord heb van de acteurs en de mensen die erbij betrokken waren evenals op mijn lektuur van gepopulariseerde en specialistische recensies, m.a.w. op wat ik reken tot het algemene gedachtenveld waarop de voorstelling gebaseerd is.

We beginnen onze uiteenzetting met een louter theoretische beschrijving van enkele semiotische aspecten. In "De macht..." zien we een teatralisering van teaterlijke realiteiten. We zullen trachten aan te tonen dat die uitgebeelde teaterlijke realiteiten eigenlijk uitgebeelde, verteatraliseerde semiotische interacties zijn, m.a.w. dat er een wat men zou kunnen noemen "semiotische framing" plaatsheeft. Fabre "framet" de teatraal communicatieve interacties op verschillende manieren. Wij bespreken er drie. In een derde onderdeelje bespreken we de reden voor die methode. Wat proberen de makers -op het vlak van de ideeën- over te brengen op die manier ? We zullen het daarbij niet hebben over de uiteindelijke relevantie van de uitbeeldingen t.a.v. het publiek om eerder genoemde redenen. Wat wij het conceptuele betekenisaspect plagen te noemen moet dus begrepen worden als louter begripmatig ideeënveld vanuit het standpunt van de makers. Uiteraard wordt hiermee niet het totale "inhoudelijke" spektrum belicht (cfr. supra). In een vierde deeltje trachten we aan te tonen dat de eerder beschreven "semiotische framing" slechts één manier was om het bewuste ideeëngoed over te dragen. Ook de uitbeelding als zodanig kan vertaald worden in termen van de zo net beschreven "conceptuele betekenis". Vermits we het in dit onderdeel hebben over de uitbeelding van bepaalde ideeën, kunnen we niet zonder een zeker gehalte aan interpretatie. Ter onzer verdediging echter, bespreken we dit als "een" en zeker niet "de" lezing van het stuk. We menen trouwens het rationale benaderen al voldoende gerelativeerd te hebben.

ENKELE SEMIOTISCHE ASPEKTEN VAN HET TEATER

Als uitgangspunt zien we ons genoodzaakt eerst een korte bespreking te geven van Kowzan's uiteenzetting over teatrale semiotiek.(1)
Alles wat op scène gebracht wordt krijgt een tekenwaarde. Hierbij kunnen een enorm aantal tekensystemen een rol spelen; praktisch elk tekensysteem, bestemd voor menselijke communicatie en voor artistieke activiteit, kan geteatraliseerd worden. De semiologische gevarieerdheid en rijk-

(1) Kowzan, Tadeusz, Littérature et spectacle, Paris, Mouton, 1975

low van het teater verwekt zo'n grote kompleksiteit dat theoretici zich lang weerhouden hebben van de bestudering ervan.

Een teken bestaat uit een inhoud (signifié) en een vorm (signifiant).(1) M.b.t. het teater kunnen we de verschillende tekens opsplitsen in natuurlijke en artificiële tekens. Natuurlijke tekens zijn onvrijwillige reflexen. Keir Elam spreekt over tekens die bepaald worden door strikt fysische wetten (bijvoorbeeld rook doordat er brand is).(2) Artificiële tekens worden uitgebracht met voorbedachte rade met de bedoeling iets te communiceren. In het teater veranderen natuurlijke tekens in artificiële tekens, zelfs als ze die in het dagelijkse leven niet zijn. Maar -nog altijd volgens Kowzan- dit sluit de mogelijkheid van natuurlijke tekens op scène niet uit. De teatrale middelen en technieken zijn zo stevig geworteld in het leven dat natuurlijke tekens er niet uit verbannen kunnen worden. Als voorbeeld bespreekt Kowzan het gebruik van een beverige stem. Wanneer men een grijsaard probeert na te bootsen, zal men doorgaans als betekendend signaal op beverige toon spreken. Hier hebben we duidelijk te maken met een artificieel teken. Wanneer nu een acteur van nature uit op beverige toon spreekt, en een willekeurige rol vertolkt, uiteraard met beverige stem, dan is dit onvrijwillig stemgebruik een natuurlijk teken. De toeschouwer zal het signaal niet als signaal dekoderen. Krijgt deze acteur "toevallig" de rol van een grijsaard toebedeeld, dan wordt het moeilijk om nog een duidelijk onderscheid te maken tussen natuurlijk en artificieel teken. Het is immers zo dat de regisseur juist op basis van natuurlijke kenmerken de rollen tussen zijn acteurs verdeelt. Volgens K. Elam is dit verschil tussen natuurlijk en artificieel teken, gemaakt door Kowzan, een verfijning van de semiotizatielwet. (3) Deze zouden we kunnen definiëren in de termen van Karel Brusak; "The only indispensable requirement that is made of the stage sign-vehicle is that it successfully stands for its intended signified."(4) M.a.w. het publiek begint met de veronderstelling dat elk detail een gewild en gericht teken is. Kowzan stelt: "Le spectacle transforme les signes naturels en signes artificiels (l'éclair). Il a donc le pouvoir d'"artificialiser" les signes. Même s'ils ne sont dans la vie que reflexes, ils deviennent au théâtre des signes volontaires. Même si, dans la vie, ils n'ont pas de fonction communicative, ils l'obtiennent nécessairement sur la scène."(5)

(1) Kowzan ontleent deze termen aan de linguïst De Saussure

(2) Elam, K., The semiotics of theatre and drama, London, Methuen, 1980, p.20.

(3) ibidem

(4) idem, p.8

(5) Kowzan, T., o.c. p.180.

Case 6 is also the case of the patient emitting an involuntary slip of the tongue during a conversation with his psychoanalyst, who understands the sign and recognizes that it was not intentionally emitted.

Cases 7 and 8 are variations of cases 3 and 5, with a different misunderstanding strategy.

In fact one can get from this matrix all the basic plots of Western comedy and tragedy, from Meneander to Pirandello, or from Chaplin to Antonioni. But the matrix could be further complicated by adding to it a fourth item; that is, the intention that the emitter wishes that the addressee attribute to him. "I tell you p so that you believe that I am lying and that, in fact, I meant q while p is really the case." (...)

SEMIOTISCHE FRAMING

Deze semiotische theorieën blijken zeer relevant te zijn voor een beter begrip van de uitgangspunten van "De macht...".

Jan Fabre gebruikt namelijk de semiotische situatie van het teater als onderwerp voor "De macht...". Steunend op dubbelzinnige semiotische situaties -zoiets als ; "jij denkt dat ik wil dat je niet denkt dat ik zus of zo handel..."- of op de door Eco aangetoonde diversiteit van interactie modellen die resulteert uit het ambigue spel tussen artificiële en natuurlijke tekens, en dit zowel intentioneel als wat de receptie betreft, teatraliseert hij die typische problematiek van het medium.

De hele teatrale verwarring die de dualiteit artificieel/natuurlijk teken met zich meebrengt, wordt echter opengetrokken naar een ruimere polariteit; wat is echt, wat is vals, wat is schijn, wat is werkelijkheid ?

De foregrounding van teatrale interacties in "De macht..." kan bijgevolg beschouwd worden als metonymische verwijzing naar existentiële interacties.

" "Foregrounding" (een term uit de linguïstiek), gebeurt wanneer de aandacht wordt gevestigd op de uitspraak zelf i.p.v. op de inhoud.

Teatrale foregrounding is dan het vestigen van de aandacht op de semiotische middelen om op die manier bewust te worden van de betekenisdrager en zijn werkingen. Brechts beroemde concept "Verfremdungseffekt" is inderdaad een adaptatie van het Russisch formalistisch beginsel."(1)

Men kan dit uiteraard doen op verschillende manieren. Brecht zal gebruik maken van de teatrale framing; er wordt expliciet gewezen op de voorstelling zelf als voorstelling. Fabre beoogt eigenlijk hetzelfde maar op een andere manier. De voorstelling wordt niet -zoals bij Brecht- op een externe manier vervreemd (d.i. foregrounding van de materiële teatrale middelen

(1) Vrij naar Elam, K., o.c., p.18.

De signalen krijgen dus een betekenisfunctie op de Bühne in de mate dat hun relatie met wat ze betekenen wordt opgevat als bewust gewild. Of nog; alleen artificiële tekens zijn functioneel voor een doorsnee-ontvanger. Hij dekodeert alleen die tekens waarvan hij denkt dat men ze met voorbedachte/rade uitbrengt om iets te communiceren. Op grond van al deze elementen beschrijft U. Eco enkele mogelijke interaktiemodellen. (1)

"Let me outline an elementary matrix considering eight possible types of interaction in emitting and receiving unintentional behaviour as signs. Let me list under "E" the intention of the emitter ("+" meaning that the behaviour is intentional and "-" that it is not), under "A" the intentionality or the unintentionality of the reaction of the addressee and under "I" the intention that the addressee attributes (or does not attribute) to the emitter.

	E	A	I
1	+	+	+
2	+	+	-
3	+	-	(+)
4	+	-	(-)
5	-	+	+
6	-	+	-
7	-	-	(+)
8	-	-	(-)

case number 1

An actor hobbles along, pretending to be a lame person. The addressee understands that he is doing it voluntarily.

case 2

I simulate a limp in order to make the addressee believe that I am lame, and the addressee consciously receives this piece of information, believing that my behaviour is unintentional. This represents the typical case of successful simulation.

case 3 and 4

In order to get rid of a boring visitor, I drum on the desk with my fingers to express nervous tension. The addressee receives this as a subliminal stimulus that irritates him; he is unable to attribute to me either intentionality or unintentionality, although later he might (or might not) realize what happened and attribute plus or minus intentionality to my act.

case 5 and 6

Being bored by the same visitor, I unintentionally drum with my fingers. The visitor realizes the situation and attributes plus or minus intention to me.

(1)Eco, U., "Semiotics of theatrical performance" in: *The Drama Review*/T73, p.107-117.

zoals belichting, tekst,...).(1) Wel zal hij de teatraal gekonditioneerde verhouding tussen signifiant en signifié doorbreken. Het gekodeerde patroon waarbij de zender wilt dat de signalen zus of zo begrepen worden en waarbij de ontvanger zijn best doet om wat hij als signalen ontvangt te dekoderen als zus of zo bedoeld door de zender, wordt geframed. Dit gebeurt doordat men begint te spelen met de verwachtingspatronen en de gevestigde normen inzake konventioneel kijkgedrag.

Jan Fabre stelt het typische teatersignaal -bestaande uit een signifiant en een signifié- metaforisch voor in verschillende handelingen of acties. De konventionele teaterkode wordt echter verstoord. Daardoor worden de klassiek gebruikte teatertekens ontmaskerd als lege en versleten, betekenisloze betekenisdragers.

We kunnen drie verschillende soorten uitgebeelde handelingen onderscheiden:

1) Alleen de tweedegraadsbetekenis van een bepaalde actie is echt betekenisvol. De voor de hand liggende, gekonditioneerde betekenis (direkte signifié) lijkt belachelijk. Als voorbeeld bespreken we de hondjesscène: De hele scène komt grappig over bij de toeschouwers. Ze snappen dat men hier -niet zonder gevoel voor humor- het slaafse, automatische gedrag van hondjes simuleert. Deze betekenis wordt door een extra signaal geakcentueerd: de afbeelding van een jachthond op het projektiescherm. Toch voelt de toeschouwer aan dat hier meer bedoeld is. Deze tweede laag is echter niet evident en de toeschouwer kan zich geprovoceerd voelen omdat zijn natuurlijke dekodering geen steek houdt. Het hijgen verwijst metonymisch naar de hond (2)maar verwijst de hond nog naar iets anders en zo ja, waarnaar ?

2) Een andere manier om de vanzelfsprekendheid in de relatie signifiant-signifié te doorbreken vormt de tweede reeks handelingen. De kijker herkent de konventionele tekens en zijn begrijpen wordt nu tijdelijk bevestigd. Maar dan komt geleidelijk maar onafwendbaar de "afstraffing". Zijn voorbarigheid en zijn gemakkelijk, evident en kritiekloos kijkgedrag wordt belachelijk gemaakt. Dit semiotisch spel draagt bij tot het onderliggende concept; de vanzelfsprekendheid van een traditioneel kijkgedrag wordt in zijn vastgeroestheid doorgeprikt. Wellicht is ook hier een verduidelijking gewenst. Als voorbeeld nemen we de dragersscène;

(1) Dergelijke foregrounding wordt wel systematisch toegepast in "Het is teater..."

(2) We gebruiken "metonymisch" in de betekenis die K. Elam eraan geeft, namelijk "The substitution of cause for effect or of one item for something contiguous to it."
(Elam, K., o.c. p.28.)

Vier mannen dragen vier vrouwen naar voren; het beeld is onthutsend herkenbaar: de plöta. De meisjes worden liefdevol neergelegd. Langzaam buigen de mannen naar voren en kussen ze de "gestorven geliefde". Ze gaan opnieuw rechtstaan en -hun blik zo lang mogelijk op het geliefde stukje mens gericht- schrijden ze naar hun oorspronkelijke plaats, achteraan op de scène. De vrouwen komen onverwacht weer tot leven, staan op hun beurt recht, gaan op hun mannen af en springen -terug als dood- in hun armen. Men kan van vooraf aan beginnen. Het tempo wordt geleidelijk aan opgedreven en zorgt voor een uiteindelijke fysieke afmatting. Nog even kan men de "schijn" hoog houden en wordt met beheerste bewegingen de waardigheid van het gebeuren behouden. Dan komt de ontsparing. Alle koördinatie en elegantie brokkelen af: met dezelfde verslagenheid kijken de mannen naar de -nu lege- plek. Ze bemerken niet dat hun geliefde er al weer van door is. Dit geautomatiseerde gedrag werkt bepaald lachwekkend en alle ernst en sereniteit van zoëven zijn in het niets opgelost. Het liefdevol dragen is een trekken en sleuren geworden; het meisje is niet langer een meelijwekkend eterisch wezentje maar een heuse vracht, het dragen wordt een vernederende Sisyfusarbeid. Teatrale symboliek wordt nu naakte fysieke werkelijkheid. De betekenisvolle lading die bij een eerste kijken willens nillens op de toeschouwer afkwam verliest haar kracht en wordt langzaam maar zeker geridikuliseerd. De vanzelfsprekendheid waarmee dramatische patetiek door de kijker wordt herkend en aanvaard, wordt ontmaskerd. De konventionele teatrale kode wordt van haar troon gesleurd. De kijker moet zich een nieuw kijkgedrag aanmeten.

3) Een derde manier om de konventionele verhouding tussen betekenis en betekenisdrager te doorbreken omvat de zogenaamde gratuite handelingen. Ze zijn "zomaar" ingelast omdat Fabre ze mboi of interessant genoeg vond. Hij verdedigt hier de stelling dat niet alles per sé een betekenis hoeft te hebben. M.a.w. gaat het hier om een aanval tegen de artificialiteit van het medium als zodanig. In het traditionele teater probeert men alle signalen als betekenisvol te dekodieren. (1) Wat is er echter minder werkelijkheidsgetrouw dan een samenbundeling van alleen en slechts alleen betekenisvolle signalen? Als voorbeelden kunnen we het roken aanhalen, het op de borden staan, het sokken wassen. Het konventioneel semiotische teken wordt ontwricht; de tekenkode wordt vervangen door een esthetische

(1)Kowzan beschouwt alleen de artificiële tekens, d.w.z. de bewust gerichte tekens als betekenisvol. Natuurlijke tekens zijn irrelevant voor de dekodifikatie.(cfr. supra)

linge. Vele toeschouwers zullen zich geërgerd voelen en zich afvragen of ze hier nog willen naar kijken.

KONCEPTUELE INHOUD

Tot hier toe bleef onze bespreking beperkt tot de beschrijving van een gebruikte methode; "semiotische framing". Wat is nu de uiteindelijke "boodschap", wat hebben de makers uiteindelijk bedoeld ?

We keren even terug naar de titel; "De macht der teaterlijke dwaasheden"; het kritische element in "dwaasheden" is onmiskenbaar. Het teaterlijke doen-alsof wordt een dwaasheid genoemd; het medium zelf wordt op de korrel genomen. We vragen ons natuurlijk direkt af of Jan Fabre het teater haat ? Het antwoord is wellicht nee want de macht van het teater laat ook Jan Fabre niet ontsnappen; hij heeft zich laten verleiden om teater te brengen en dan nog wel teater over teater; een teaterlijke bekommernis in het kwadraat. Jan Fabre wil zich niet verzetten tegen het teater als medium an sich. Sommigen verwijten hem dat hij bewust controversieel wil zijn en uit "het nieuwe om het nieuwe" suksessen wil oogsten. O.i. vertonen zijn werken een te grote innerlijke samenhang en is het groeiende statement (daarmee bedoelen we niet een uitgesproken standpunt maar wel een artistieke mentaliteit die vanuit de dialektiek werk/ervaring geëvolueerd is en nog evolueert) te geloofwaardig om zomaar gratuite en willekeurig te zijn. Hij stelt zich wel kritisch op t.o.v. het welomlijnde van de specialisaties; performance, beeldende kunst, teater... Alleen een multimediaire expressievorm kan zijn mentaliteit artistiek vertalen. De vrijheid die hij zich veroorlooft t.o.v. de (absurde ?) voorschriften om de verschillende disciplines uit elkaar te houden is niet controversieel op te vatten maar als ultieme vrijheid van het artistieke genie.

De tematizing van de concepten reikt echter verder dan de hierboven beschreven semiotische framing. We vinden ook op andere nivo's de conceptuele inhoud terug. Bijvoorbeeld in de verhaalstructuur;

Fabre maakt gebruik van twee sprookjes die als twee rode draden door het stuk heen lopen. Vooreerst is er het sprookje van de kleren van de keizer, dat we al uitvoerig besproken hebben in een van de vorige hoofdstukken. Het tweede sprookje is dat van de kikker die prins werd. D.m.v. dit sprookje wordt alweer eens de futiliteit van de schijnbare wereld metaforisch uitgebeeld. De dingen zijn niet zoals ze zijn; het schijnbaar

lelijke (de kikker) kan door een minime en willekeurige katalysator (de kus) tot het mooie (de prins) verheven worden. Dat deze thematiek niet losstaat van de konkrete realiteit kan eens te meer aangetoond worden. We denken hierbij aan de extreme houdingen bij de appreciatie van sommige -uitgerekend Fabres eigen- produkties. Zijn antwoord daarop in "De macht..." is dan ook niet zo toevallig als het wel lijkt.

EXEMPLARISCHE BETEKENIS

Jan Fabres kritiek op de schijn wordt in het stuk toegepast op verschillende terreinen. We zouden ze exemplarisch kunnen noemen t.a.v. de conceptuele betekenis-kern die we zoëven besproken hebben als "kritiek op de schijn".

1) Kritiek op het schijnkarakter van de teatrale patetiek.

Deze wordt zichtbaar in verschillende scènes:

- ° Twee naakte jongens dansen een tango op de muziek van Wagner.
Dit gegeven alleen al werkt een zeker ridiculiserend effect in de hand. Voeg daarbij nog de kitscherig aandoende kroontjes en de ernst waarmee de dans wordt uitgevoerd, en het geheel is af.
- ° De dragersscène, reeds eerder besproken, resulteert in een gelijkaardig effect.
- ° Het groteske sterven van de naakte keizer op de al even bombastische muziek is eens te meer een voorbeeld van typische teatrale overacting.

2) Kritiek op het schijnkarakter van alles wat zich als grote Kunst aandient.

° De klerenscène

Met groot lawaai prijzen de spelers hun -onzichtbare- kleren (=het mooie, kunst) aan. Het commerciële aspect wordt hier overduidelijk in de verf gezet; het gaat zo ver dat de spelers elkaar op de duur te lijf gaan.

° "Citazionismo"

Een konstante gedurende de hele voorstelling vormt het citeren.

- * Bij het begin van de voorstelling wordt een meisje van het podium geduwd. Er volgt een afmattend en ruw gevecht waarbij ze terug op scène tracht te komen. Ze wordt echter niet toegelaten tot "de wereld van de kunst" tot ze Richard Wagners Gesamtkunstwerk "Die Ring

des Nibelungen" met plaats en datum van uitvoering kan vernoemen. De moraal: het kennen van de naam van belangrijke kunstwerken is voldoende om aanvaard te worden in de "belangrijke" kunstkringen. In concreto: het rijk der teatrale dwaasheden.

- * Tijdens de dansscène, de loperscène en het sokken wassen (na de dragersscène), worden een aantal grote werken uit de kunst- en teatergeschiedenis op ironiserende toon geciteerd. Hun eigenlijke betekenis als kunstwerk is vrijwel geheel verloren gegaan. Het zijn de holle woorden van de "kenners" en theoretici die zich beperken tot het vernoemen van ronkende namen maar de werken zelf zelden of nooit benaderd hebben.
- * In de laatste scène krijgt een naakte juffrouw enkele flinke tikken voor de billen tot ze de titel van Fabres vorige produktie; "Het is teater zoals te verwachten en te voorzien was" uitschreeuwt. Alweer sluit Fabre zichzelf niet uit; hij straft zijn eigen werk af; ook de waardering t.o.v. zijn werk wordt gerelativeerd.
- ° De hondjesscène
Het proces van kunst maken wordt hier geïroniseerd door een vergelijking met het kunstjes-doen van hondjes. Eerst een kunstje doen, dan een snoepje krijgen. De uiteindelijke relevantie van deze metafoor is niet zo onschuldig; alweer wordt kunst gedegradeerd tot handelswaar; de kunstenaar die zich uitslooft voor het publiek en er alleen op uit is om economische voordelen uit zijn werk te halen. Dat Fabre een ernstige poging doet om zich hieraan niet schuldig te maken, kan met verschillende voorbeelden worden aangetoond. Na het eerste koele onthaal van zijn teaterprodukties heeft hij zijn smaak niet aangepast aan die van het publiek. De voorstelling bleef ongewijzigd.
"De voorstelling duurt bijna vijf uur, heeft geen pauze en de makers hebben zich niet afgevraagd of de toeschouwer na afloop nog met bus of trein thuis kan komen, een praktische overweging die regisseurs bij het reguliere repertoiretheater nogal eens noopt een voorstelling in te korten, ook al is dat artistiek gezien ongewenst.(...)"(1)
Vanuit vertrouwelijke bron hebben wij vernomen dat Fabre stopt met teater omdat de op voorhand uitverkochte zalen hem verontrusten. Dit

(1) Houtman, D., "De kleren van Jan Fabre" in Haaqse post, 07.06.'84, p.47-48.

kan volgens hem niet berusten op "authentieke" appreciatie. Hij wil niet de slaaf worden van het publiek.

Fabres "onverschilligheid" t.o.v. het publiek werd op een nogal provokante manier duidelijk gemaakt tijdens een van de voorstellingen in Leuven. Het verwachtingspatroon van de kijker werd volledig geboycot doordat hij de voorstelling van "Het is teater..." helemaal niet te zien kreeg. Wel hebben de spelers acht uren lang, onvermoeibaar, recensies (goede en slechte) voorgelezen.

De tweede voorstelling van "De macht..." in het kader van Klapstuk '85 te Leuven werd vroegtijdig onderbroken omdat één van de spelers gekwetst was geraakt. Achteraf vernamen wij (uit eerste bron) dat de voorstelling in feite wel had voltooid kunnen worden maar Fabre heeft dat bewust niet gewild omdat de voorstelling tot dan toe ze goed geweest was en hij niet het risico wilde lopen om te eindigen onder het peil van het eerste gedeelte.

o het herhalen

In het stuk wordt nogal wat herhaald. Ook dit aspect draagt bij tot het onderliggende statement, in concreto het naar beneden halen van het al te overdreven statuut van kunst met de grote K. Deze kunst is eigenlijk niets anders dan een klichématige herhaling van vastgeroeste konventies.

* Herhalingen in de handelingsstructuur

Door de eindeloze herhaling van bepaalde akties krijgen we de indruk van "déja-vu"; dit is een indirecte verwijzing naar de zich steeds herhalende patronen in de kunst. Er is te weinig authentieke vernieuwing in kunst, teater en dans. Fysieke, teatrale en verbale taal verliezen hun betekenis, worden uitgeholde, lege elementen doordat ze niet gebruikt maar verbruikt worden; het kussen is geen liefdevol maar geautomatiseerd gedrag, teatrale uitbeelding is niet langer geloofwaardig, het vernoemen van kunst neemt de plaats en het prestigieuze karakter van de kunst zelf over.

* getematiseerde herhaling

Op het einde van de voorstelling blijft het publiek alleen zitten met twee papegaaien. Fabre veroordeelt dus ook zijn eigen werk als één grote kliché. We hebben eigenlijk niets nieuw te zien gekregen; de kunst- en teatergeschiedenis hebben zich alleen op een versneld tempo voor onze ogen herhaald. De fragmentarische uitbeelding ervan werd alleen in een andere kontekst geplaatst. Ironisch genoeg verwijst zelfs het gebruik

van propagandea naar een belangrijk moment in de kunstgeschiedenis; met name naar de beeldende kunst van Marcel Broodthaers.

3) Kritiek op het schijnkarakter van de dans als vrijheidssymbool

° de ballerina

Een danseres voert nauwgezet enkele klassieke balletbewegingen uit. Door de eindeloze herhaling van diezelfde beweging sluipen er geleidelijk aan foutjes en niet-vloeiende pogingen tot evenwichtsherstel in de pliés. De grenzen van het "keurslijf" worden juist daardoor geaksenteerd. Als het meisje op de duur begint te snikken van pure uitputting, wordt het schijnkarakter van haar vrijheid duidelijk.

° de dansscène

Enkele figuurtjes in glitterpakjes proberen -aanvankelijk voorzichtig- te dansen op de steeds opzweperder wordende muziek. Ze worden daartoe verhinderd door de "houders". Als ze tenslotte door kunnen breken tot aan de rand van de scène, en uitbundig dansend de volledige vrijheid menen verworven te hebben, worden ze abrupt weer gesaboteerd door de tegenspelers die daarmee de uiteindelijke beperktheid van hun vrijheid duidelijk maken. Het statement wordt nog duidelijker als ze plots beschenen worden door felle spots en daardoor gedegradeerd worden tot diskoballen. Hun "lach" is een angstwekkende grijnslach; hun gewaande vrijheid is schijnvrijheid.

"Ik zie de dansrage in een relatie met de politieke situatie van het ogenblik, dat ontvluchten van de werkelijkheid in emoties, emoties. Ik vind dat een gevaarlijke ontwikkeling, die neiging bij theatermakers en andere kunstenaars om terug te gaan naar de emoties." (1)

(1) Uit een interview met Willem Van Toorn, Vrij Nederland, 03.11.'84, p.19.

KOWZAN'S TEKENS IN "DE MACHT..."

=====

Om de relevantie van de aparte tekens wat scherper te omlijnen achten we het nuttig om hun specifieke semiotische waarde te evalueren. Na de beschrijving die we zo objectief mogelijk gehouden hebben, volgt nu een uitgebreidere kommentaar van de aparte tekens. We volgen hierbij nog steeds de theorie van Kowzan.

WOORD

In zijn hoofdstukje over het woord verwijst Kowzan voor een linguïstische semiologie naar gespecialiseerde werken. Hij bespreekt wel enkele nevenaspecten zoals het onderscheid tussen de verschillende semiologische nivo's van het woord (semantisch, fonologisch, syntaktisch,...). (1) Deze uiteenzetting is evenwel niet geschikt voor een verdere benadering van het woord als semantisch teken.

Keir Elam betwijfelt de Aristotelische opvatting als zou de taal een ondergeschikt element zijn in de hiërarchie van de dramatische elementen. Het Westerse drama wordt volgens hem gekenmerkt door de cruciale konstitutieve functie van de taal. (2) Hij geeft een uitgebreide analyse van de verschillende semiologische functies van de teatrale taal. (3)

Deze zijn evenwel nauwelijks van toepassing in "De macht..." omdat de taal hier als kommunikatieve taal vrijwel ontbreekt en zeker niet aan de top van de dramatische hiërarchie staat. We vinden nergens samenhangende zinnen. Het talige aandeel beperkt zich tot namen van regisseurs, dansgezelschappen, schouwburgen, titels van opera's, teaterproducties, data van uitvoeringen enz...

We zouden kunnen stellen dat het woord als semiologisch teken, d.w.z. in zijn signifiant/signifié verhouding tot op zekere hoogte wél bewaard wordt. De woorden refereren immers naar een historische realiteit die buiten de teatrale werkelijkheid ligt. Door het vernoemen van die realiteiten wordt het kunsthistorisch kader gekreëerd dat als object dient voor het statement van de voorstelling, d.w.z. het invraagstellen van een aanvaarde esthetika, van het fenomeen kunst.

(1) Kowzan, T., *Littérature et spectacle*, Paris, Mouton, 1975, p.182-184.

(2) Elam, K., *The semiotics of theatre and drama*, London, Methuen, 1980, p.136.

(3) Elam, K., o.c. p.135-191.

Het citeren van deze kunsthistorische feiten is echter ontoereikend als materiaal voor teatrale interactie. En toch is er door de manier van uitspreken een teatrale interactie voelbaar. Op dit nivo wordt het woord als semiologisch teken echter ontkracht. De signifiés vormen niet het eigenlijke onderwerp van de kommunikatie. Keir Elam noemt het verschil tussen "sentence meaning" en "utterer's meaning" één van de cruciale punten in de "lektuur" van een stuk.

"By disambiguating (or by rendering still more ambiguous) the illocutionary mode of the utterances through such "illocutionary force indicators" as stress, intonation, kinesic markers and facial expressions(...) the actor is able to suggest the intentions, purposes and motivations involved." (1)

Klemtoon en intonatie maken dus de intenties en doelstellingen van de zegger (utterer) duidelijk. Deze bedoelingen kunnen al in de tekst vervat liggen en dan fungeert de zeggingsmodaliteit als ondersteuning voor de taligé boodschap. Anderzijds kan er ook een diskrepantie ontstaan tussen het gezegde en de manier waarop iets gezegd wordt. De zeggingsmodaliteit kreëert dan een nieuwe betekenis zodat er een ambiguïteit ontstaat tussen de sentence meaning en de utter^s's meaning. Toch zal er meestal nog een verband te leggen zijn tussen het gezegde en de lexikale betekenis. In de tekst van "De macht..." is dat verband helemaal zoek. D.m.v. een doelgerichte uiting van een bijeenraapsel van woorden probeert men een soort interactie te kreëren die helemaal los staat van de lexikale signifiant-signifié verhouding.

Deze ontwrichting van het woord als teatraal semiotisch teken kan opnieuw beschouwd worden als een tematizing van de teaterkonventies zelf. De vanzelfsprekende semiologische verhoudingen worden immers ook op het vlak van het woord doorbroken.

In de tekstbrochure van de acteurs zegt Fabre ongeveer hetzelfde;

"In "De macht..." worden vier talen gesproken; A. Moedertaal/Nederlands, B. Twee landstalen/ Frans en Duits, C. Wereldtaal en taal die mijn generatie sterk beïnvloed heeft/Engels. De tekstbrochure bestaat uit jaartallen, titels van teaterproducties, namen van regisseurs, teatermakers, auteurs, komponisten, choreografen en namen van teaters. Dit is een keuze van wat voor mij de belangrijkste voorstellingen waren, te beginnen bij 1876: "Der Ring des Nibelungen", tot en met 1983 "Het is teater zoals te verwachten en te voorzien was". Deze tekst gebruik ik om een artificiële geschiedkundige tijd te tonen tijdens het verloop van de voorstelling. De feitelijke betekenis van de tekst wordt tweedepans: de wijze waarop ze in bepaalde akties en handelingen gezegd zal worden, geeft er een nieuwe betekenis aan; één die in relatie staat tot de tema's van de voorstelling."

(1) Elam, K., o.c. p.116.

Kowzan beschrijft de toon als een manier om het woord uit te spreken. Deze of gene uitspraak geeft aan het woord een supplementaire betekeniswaarde. Wat hij als toon beschouwt, omvat elementen als intonatie, ritme, snelheid en intensiteit. Vooral de intonatie speelt een grote rol. (1)

In "De macht..." gebruikt men onder het citeren vaak de intonatie van een konversatie, bijvoorbeeld de stijgende en dalende lijn van een vraagantwoord paar, of de hoge, stuwende intonatie in de wisselwerking tussen twee interaktanten die ons doet denken aan woordenwisselingen. Er is ook een veelheid aan expressieve ondertonen zoals ironie, bewondering, spot, minachting, onverschilligheid. Er ontstaat echter een bizar effect omdat het gezegde (de woorden an sich) compleet neutraal zijn, in die zin dat ze zich totaal niet lenen tot zinvolle gespreksstof of m.a.w. de intonatie dient niet tot supplementaire ondersteuning van sémantische verbali-teit maar krijgt een onafhankelijke waarde, een volwaardig statuut als beteekenisscheppend element. Het gezegde bestaat immers gewoon uit feiten, namen, titels.

De communicatie gebeurt slechts deels via de expressiviteit en de modaliteit waarmee de taal gehanteerd wordt. Een belangrijk aandeel in de informatieoverdracht vormen immers de mimiek, de lichaamsexpressie en de beweging.

MIMIEK

Kowzan merkt terecht op dat het moeilijk is om een onderscheid te maken tussen spontane en vrijwillige gelaatstuitdrukkingen, of m.a.w. tussen de natuurlijke en artificiële tekens. (2) Daar Jan Fabre deze ambiguïteit juist tematizeert in "De macht..." d.m.v. het naast elkaar plaatsen van verschillende speelstijlen (cfr. onze bespreking over de workshop geleid door Frans Claus), nl. "overacting", "acting" en "doing", kunnen we in deze voorstelling een duidelijker verschil waarnemen tussen "echt" en "gespeeld" dan het doorgaans het geval is in andere voorstellingen. We kunnen dit illustreren met een duidelijk voorbeeld. Wanneer de spelers

(1) Kowzan, T., Littérature et spectacle, Paris, Mouton, 1975, p.184-185.

(2) idem, p.186.

ongeveer twintig minuten ter plaatse gelopen hebben, zijn ze uitgeput. Hun gezicht verradt hun lichamelijke vermoeidheid. Iedereen weet dat de mimiek hier niet gespeeld is maar resulteert uit de grote inspanning. Wanneer de spelers echter opkomen voor de hondjesscène, lopen ze ook en en toont hun gezicht (en hun hele lichaam) de uitdrukking vermoeidheid. Daar ze plots tevoorschijn zijn gekomen uit de backstage (er is m.a.w. een overgang van off- naar on-stage), kunnen ze een tijdsverloop suggereren; het publiek veronderstelt (wil in de teaterkontekst aannemen) dat de (gesimuleerde) vermoeidheid het gevolg is van een inspanning die geleverd werd zonder haar direkte getuigenis. Hier wordt m.a.w. een typische teatrale taal gehanteerd. De kijker wil -binnen de teaterkontekst- "geloven", aannemen wat gespeeld wordt, wat hij als bewust gewilde signalen herkent. En toch is er een duidelijk verschil tussen de eerste en de tweede vermoeidheidstoestand en dit zowel bij de acteurs als bij het publiek. In het eerste geval wéét het publiek nl. dat hier niet gespeeld wordt. De pijnlijk vertrokken gezichten weerspiegelen alleen de echte gewaarwordingen van de spelers; de kijker zal zich veel meer kunnen inleven, zich veel meer begaan voelen met de spelers omdat de "doen-alsof" kontekst hier expliciet is weggelaten.

We hebben het hier nog niet gehad over de derde akteerwijze; de "overacting". Men simuleert niet meer een reëel (in de zin van gebruikelijk) gevoel zoals dit het geval was bij de gespeelde vermoeidheid. De tekens worden echter artificieel in het kwadraat; een getrouwe afbeelding van het reëel herkenbare is hier totaal afwezig. De gelaatsuitdrukkingen worden overdreven, groteske maar uitermate expressieve uitbeeldingen. We zien dit bijvoorbeeld na de dansscène. Wanneer de spots de gezichten van de dansers beschijnen: en de "houders" hen doen draaien als waren het diskoballen, zien we grimassen, angstaanjagende grijnslachen als van krankzinnigen. Deze zogenaamde teatrale patetiek wordt door het publiek op een zeer eigen manier gedekodeerd. Het beseft (onbewust) dat hier niet de "reële" (herkenbare) kode wordt gepretendeerd (cfr. "acting") maar dat het hier om een expressie gaat, een stijl die aanleunt bij de konventionele kodes van het classicisme (cfr. "overacting").

film

Kowzan omschrijft de "geste" als "mouvement ou attitude de la main, du bras, de la jambe, de la tête, du corps entier, en vue de créer et de communiquer des signes". Hij onderscheidt hierin verschillende kategoriën; beweging als ondersteuning van het woord, als aanwijzing voor een gebeurtenis, als uitbeelding van een dekorelement, een kostuumelement, (een) rekwisiet(en), bewegingen die een gevoel, een emotie uitdrukken of een fysische toestand. (1)

Deze onderverdeling is moeilijk toepasbaar op de bewegingen in "De macht..." omdat hier de beweging an sich (d.w.z. de beweging als beweging) wordt getematiseerd. Parallel aan hetgeen we i.v.m. de mimiek hebben uitgelegd zien we ook hier het tegenover elkaar zetten van twee soorten bewegingen; de teatrale (artificiële, gespeelde) en de "reële" (spontane, 'echte') beweging. In vele gevallen zien we een trage evolutie van eerst- naar laatstgenoemde. Een duidelijk voorbeeld vormt de "dragersscène". Een zuiver teatrale beweging (het ingetogen dragen van de geliefde) wordt tot op het bot gedecomposeerd door het veelvuldige herhalen. Het is opmerkelijk hoe de evolutie gepaard gaat met een verlies aan supplementaire betekenis. Waar we aanvankelijk verdriet, sereniteit uit de beweging aflazen, zien we na een tijd alleen nog de moeilijkheid van de beweging en de inspanningen die een korrekte uitvoering ervan vergt. In semiologische termen is dit als volgt te formuleren; de beweging wordt aanvankelijk netjes als semiotisch teken gebruikt; d.w.z. dat een signifiant heel duidelijk een signifié oproept. Tot hier de teatrale normen. Na een tijd wordt de beweging als signifiant zo ontwricht dat men geen vat meer heeft op de mogelijke -en aanvankelijk duidelijke- signifié. Het volle aksent komt nu te liggen op de modaliteit van de signifiant zodat de signifiant zijn eigen signifié wordt; beweging als beweging. Dit creëert een sterk estetiserend effect; de toeschouwer wordt gedwongen in een "beweging-aanschouwende" houding; al de rest heeft geen belang meer.

De uitvoering van de bewegingen gebeurt doorgaans heel gekonteerd. Een eerste reden hiervoor vormt de reeds eerder aangehaalde esthetische bekommernis voor het artistiek beeldende karakter van de voorstelling. Een tweede reden zouden we kunnen omschrijven als de inpassing in het overkoepelende principe van orde en structuur. Deze wordt echter systematisch gekontroleerd door de aftakelende verwant; de apokalyptische ontsparing

(1) Kowzan, T., o.c. p.187.

van diezelfde orde. De tegenstelling orde-chaos wordt nooit als absolute polariteit voorgesteld maar als een continuüm waarbij de grenzen niet zijn vastgelegd. Bewijs hiervoor is het evolutieve verloop van de bewegingen, handelingen. Dit verloop wordt overigens ondersteund door de naar een klimaks toegroeiende muziek (dragersscène, klerenscène, dansscène) waarover later meer.

BEWEGING

Om een mogelijke verwarring met de vorige categorie te vermijden geven we weer wat Kowzan verstaat onder "mouvement";

"Il s'agit principalement des: -places successives occupées par rapport aux autres acteurs, aux accessoires, aux éléments du décor, aux spectateurs; -différentes façons de se déplacer (démarche lente, précipitée, vacillante, majestueuse, déplacement à pied, sur un char, en voiture, sur un brancard); -entrées et sorties; -mouvements collectifs." (1)

Om echter niet in herhaling te vallen verwijzen we voor een bespreking van de beweging naar het onderdeelje over de ruimte (cfr. vormgevingsprincipes) waar deze categorie voldoende aan bod komt.

MAKE-UP, HAARTOOI, KLEDIJ

Hier geldt als algemeen principe; soberheid en gelijkvormigheid. Geen enkele acteur onderscheidt zich van de anderen door karakterspecifieke make-up of kledij. De verwisselbaarheid van de spelers wordt op die manier geaksentueerd. Het depersonalizerend effect van deze gelijkvormigheid spreekt natuurlijk voor zichzelf. Voor een aandachtig oog zullen er wel verschillen opduiken naarmate men de spelers ziet bewegen of hoort spreken. Het is ook op dit vlak dat Fabre het begrip "subjectiviteit" situeert. Deze verschillen zouden volgens Kowzan (2) irrelevant zijn voor de voorstelling, juist omdat de kijker (onbewust) beseft dat het de natuurlijke tekens bij uitstek zijn die per definitie gedecodeerd worden als niet betekenisscheppend. Maar in "De macht..." is dit juist niet het geval. Eens de toeschouwer de konventie aanvaardt dat een

(1) Kowzan, T., o.c., p.188-189.

(2) cfr. supra; Kowzan onderscheidt naast artificiële tekens, de natuurlijke tekens, d.w.z. niet-bewust gericht tekens.

In de klassifikatie van Kowzan situeren de rekvisieten zich tussen het kostuum en het decor omdat ze in vele gevallen ofwel meer bij het ene ofwel meer bij het andere horen. Elk element dat tot het kostuum behoort wordt rekvisiet van zodra het een eigen rol begint te spelen, onafhankelijk van de semiologische funkties van de kledij. (1)

Daar er in "De macht..." een opvallende loskoppeling is van de verschillende teatertekens om deze juist als teatertekens te tematizeren (cfr. wat we gezegd hebben over de relatief losse samenhang tussen intonatie, woord, beweging), is het ook niet zo moeilijk om het rekvisiet als rekvisiet te herkennen. Een voorbeeld bij uitstek vormende kroon en scepter van de keizer. Eigenlijk behoren die tot het kostuum maar er is helemaal geen samenhang met het kostuum van de speler want die is geheel naakt. De rekvisieten spelen dus een geheel eigen rol om de keizer als keizer te definiëren.

Anderzijds is het soms moeilijk om de grens te bepalen tussen decor en rekvisiet. In "De macht..." hebben we daar opnieuw weinig moeilijkheden mee omdat er geen uitgesproken decor is. De schaarse voorwerpen die ten tonele worden gebracht spelen een rol in de aktie en verdwijnen dan opnieuw. Ze zijn bijgevolg volkomen als rekvisiet te beschouwen. We denken hierbij aan de borden die stukgeslagen worden, de kikkers die vertrapeld worden, de vuilnisbakken, de wasemmertjes.

Belangrijker is de semiologische waarde van de rekvisieten. Ze zijn helemaal niet lukraak bij elkaar gezocht en onbetekenend. Kowzan maakt in dit verband een zeer interessante opmerking;

"Ces accessoires, s'ils ne sont que des objets rencontrés dans la vie, restent objets-signes dont la signification se situe au premier degré. Mais, en plus de cette fonction élémentaire, ils sont capables de désigner le lieu, le moment, une circonstance quelconque se rapportant aux personnages qui s'en servent (profession, goûts, intention), et c'est leur signification au deuxième degré. (...) Il est des situations où l'accessoire obtient une valeur sémiologique à un degré plus élevé. (...) Nous dirons que le signifié du signe au premier degré s'enchaîne au signifiant du signe au deuxième degré, que le signifié de ce dernier s'enchaîne au signifiant du signe au troisième degré, et ainsi de suite (phénomène de connotation)." (2)

(1) Kowzan, T., o.c. p.196.

(2) idem, p.197

- kroon en scepter

Deze verwijzen metonymisch naar de kledij van een koning.

De kledij van een koning verwijst naar koningschap.

Koningschap verwijst naar macht, heerschappij.

We kunnen hier nog verder gaan om een symbolisch verband te vinden; (1) in associatie met de titel staan de kroon en scepter voor de macht van de teatrale structuren.

- kikkers

Kikkers verwijzen naar iets lelijks, laags. Hier stopt echter de betekenisverwijzing die van het rekwisiet zelf uitgaat. Voor een opmerkzaam kijker zal de combinatie kikker / scepter / kroon misschien doen denken aan het sprookje van de kikker die prins werd. Het (schijnbaar) lage en het (schijnbaar) verhevene worden hierdoor vereenzelvigd en gerelativeerd. Geassocieerd met de titel kunnen we eventueel een symboliek ontdekken; de macht van het lelijke, het verwerpelijke dat een verheven statuut krijgt. Goed teater wordt niet meer naar zijn echte waarde geschat. Zelfs "bullshit" op scène (kikkers) houdt het publiek in de ban.

- scherven

Scherven verwijzen naar iets dat zijn vroegere waarde verloren heeft, iets waardeloos dus. In combinatie met de titel kunnen we de symbolische link leggen tussen scherven (waardeloos) en teaterlijke dwaasheden. (Jan Fabre werpt ze in de vuilnisemmer.)

Uit de voorbeeldjes blijkt dat de titel vaak als toetssteen dient gebruikt te worden en onmisbaar is om de tweede- of derdegraadsbetekenis te dekodieren. Dit bemoeilijkt uiteraard de spontane associaties die het publiek maakt. Voor vele kijkers blijven de tweede- en derdegraadsbetekenissen vaak een raadsel.

(1) We gebruiken "symbolisch" hier volgens de uiteenzetting van Keir Elam (o.c. p.22):

"Here the relationship between sign-vehicle and signified is conventional and unmotivated; no similitude or physical connection exists between the two; a symbol is a sign which refers to the object that it denotes by virtue of a law, usually an association of general ideas."

Kowzan noemt het de taak van het decor om een plaats voor te stellen, dit zowel geografisch (vlakke, bergen, woestijn) als sociaal (markt, paleis, keuken, café). Het decor of één van de elementen van het decor kan ook de tijd weergeven (eeuw, seizoen, moment van de dag). Naast haar semiologische functie om de actie te situeren in plaats en tijd kan het decor nog signalen uitzenden die verband houden met allerlei omstandigheden. Het semiologische veld van het teatrale decor is bijna even ruim als dat van alle andere plastische kunsten; schildering, beeldhouwwerk, architectuur,... De scénograaf kan verschillende middelen gebruiken voor zijn decor. Het decor kan geschilderd zijn -het heeft dan vooral een ornamentale waarde- of het kan gekonstrueerd zijn, wat meer de functionele kant benadrukt. (1)

Het decor in "De macht..." verwijst niet naar een specifieke plaats of tijd op het imaginaire vlak. Het verwijst wel naar de "nu-tijd" en de "nu-plaats". De ruimte staat alleen in functie van de handelingen van de spelers. De actie wordt op geen enkel moment door het decor gesitueerd, tenzij we de geprojecteerde schilderijen tot het decor rekenen. Voor Kowzan is de projectie "le cas limitrophe du décor et de l'éclairage." Funktioneel gezien valt deze immers binnen het systeem van de belichting maar haar semiologische rol overstijgt ruim dit systeem. Zo kan een projectie een andere plaats suggereren of de droom van een personage.(2)

In "De macht..." is er geen sprake van een fiktieve (andere) ruimte of van een droom van een personage. Toch hebben de geprojecteerde schilderijen een significatieve functie. Deze is goed te vergelijken met het citeren van namen en titels. Hier wordt namelijk -nu op een visuele manier- een artificiële lijn getrokken, een referentiekader, namelijk dat van het schilderij (of ruimer; de plastische kunst) door de tijd heen. De opeenvolging van de schilderijen gebeurt echter niet in chronologische volgorde. Anderzijds heeft men zich niet beperkt tot een of ander tijdvak. Een heel gevarieerd gamma "klassiekers" verschijnt op het scherm. We kunnen hieruit afleiden dat die artificiële tijdslijn niet als strikte chronologie moet worden beschouwd maar als een kunsthistorisch kontinuum; een artistieke traditie. Het vrij onbelangrijke feit dat de

(1) Kowzan, T., o.c. p.198.

(2) idem p. 201.

gerespecteerd werd houdt wellicht ook te maken met andere -meer praktische- redenen. De gekozen schilderijen staan immers in relatie met de voorstelling. Nu eens ondersteunen, illustreren ze een handeling op scène (bijvoorbeeld in de hondjesscène), dan weer staan ze in fel contrast met het gebeuren. Het gebeurt ook dat de schilderijen verwijzen naar een vroeger beeld uit de voorstelling. Dit is trouwens een techniek die we systematisch kunnen terugvinden in het werk van Fabre, en dit niet alleen binnen de kontekst van één werk. In "De macht..." verwijst hij in bepaalde beelden naar het vorige teaterwerk, "Het is teater..."; bijvoorbeeld bij het ter plaatse lopen. De verwijzing is soms heel herkenbaar, komt dan bijna kitscherig over. Dit is bijvoorbeeld het geval met het geprojecteerde werk van Michelangelo, "De schepping van Adam". Dit beeld refereert duidelijk naar de scène waarin de ballerina en de keizer uit elkaar gaan en hun handen d.m.v. de belichting geprojecteerd worden op het doek. Soms is de relatie met de handeling op scène echter heel subtiel, zoals bijvoorbeeld in de beginscène wanneer een actrice niet meer toegelaten wordt op het toneel en er een ruw gevecht plaats vindt. Op het doek wordt er dan een schilderij geprojecteerd van E. Khnopf, "Les caresses". Het veld van mogelijke associaties en van het spel tussen gelijkenis en contrast met de handeling op scène is hier ruim en veelzijdig.

BELICHTING

Volgens Kowzan kan de belichting zowel een autonome semiologische rol vervullen d.m.v. het produceren van artificiële tekens (bijvoorbeeld ter aanduiding van bliksem of vuur) als een aanvullende functie waarbij de andere tekens "in het licht" worden gezet. Een eerste taak van de belichting vormt de begrenzing van de teatrale ruimte. Deze komt tot stand door het contrast tussen een verlichte scène en een in het duister gelaten zaal. Een meer genuanceerde functie krijgt het licht wanneer de (momentane) plaats van het gebeuren door een wel gerichte lichtstraal op een deel van de scène aangeduid wordt. Deze techniek wordt gebruikt om een akteur of een rekwisiet te isoleren d.m.v. een lichtprojectie. Bedoeling hierbij is niet alleen de materiële begrenzing maar ook het in reliëf brengen van deze of gene acteur of rekwisiet. (1)

(1) Kowzan, T., o.c. p. 200-201.

den hier spontaan kunnen denken aan een typisch Brechtiaanse trek om het theater als theater te tonen d.m.v. de framing van één van de teater-technieken. Van dit vervreemdingseffekt is hier merkwaardig genoeg geen sprake omdat er geen contrast is tussen een fiktionele tijd/ruimte handeling en het artificiële teatraliseren daarvan. Tijd en actie zijn duidelijk real time en real action. Het gebeuren vindt hier en nu plaats. Er wordt geen enkele poging gedaan om te pretenderen dat het om een (zij het fiktionele) werkelijkheid gaat. Vreemd genoeg wordt daardoor het artificiële karakter van de voorstelling niet versterkt maar verzwakt. De zichtbaar aanwezige lichtbronnen fungeren niet als een onthulling voor het "doen-alsof" maar als vormgevend element in het verloop van het artistiek beeldende spektakel. De belichting vormt dus eigenlijk een deel van het decor doordat ze een belangrijk vormgevend element is in de scénografie. Verschillende rijen gloeilampjes hangen boven het toneel en vormen één vlak dat parallel loopt met het vlak van de vloer. Fabre maakt gebruik van de teatrale belichtingstechniek om bepaalde scènische elementen te aksentueren. Soms is er een subtiel verschil in de lichtintensiteit van de lampjes. Meestal funktioneert het lichtorgel parallel aan de handeling d.w.z. dat alleen die lampjes branden die boven de (momentaan) bewegende spelers hangen. Het effect beantwoordt aan Kowzans omschrijving als materiële begrenzing en als aksentuering van een bepaalde akteur en/of handeling. Toch zouden we het stuk onrecht aandoen als we niet de belangrijke esthetische kwaliteiten van een dergelijke belichting zouden vermelden. Het spel van de gloeilampjes verwekt immers een heel genuanceerd dieptezicht (perspektief). Daardoor wordt een gevarieerde visie op de ruimte gekreëerd. Dit fenomeen bespreken we echter uitgebreider in het stuk over de ruimte (vormgevingsprincipes). We moeten dus Kowzans bespreking van het licht (de belichting) als functioneel teaterteken uitbreiden door de belichting ook als esthetische vormgeving te benadrukken.

Een tweede manier van belichting vormen de spots. Die worden gebruikt op het einde van de dansscène wanneer de dansers helemaal vooraan op scène staan. Het gebruik van de gloeilampjes alleen zou hier inderdaad niet beantwoorden aan de hevigheid van de scène. Bovendien wordt een bijkomende betekenis gekreëerd wanneer de spelers rondgedraaid worden en hun glit-terpakjes -door het felle licht van de spots- reflektieren in de zaal.

... zijn er zijn met name de werking, van spots en disco's in dans-
salen. Daar het licht nu ook buiten de begrenzing van de teatrale ruimte
"danst", voelt de kijker zich meer betrokken. Hij is a.h.w. mede ver-
antwoordelijk voor het lege schitterende nachtleven in disko's waar hij
nu tenslotte aan deelneemt door zijn aanwezigheid te midden van het ge-
fonkel. De spots werken dus ontzettend betekenisvol; als artificieel
teken voor "diskospot" (op diskobal), als isolering van de dansers op
de rand van de scène, als benadrukking van de intensiteit van het dan-
sen en als uitbreiding van de teatrale ruimte.

MUZIEK

De signifikatieve waarde van de kriptieve muziek of imitatieve muziek
(bijvoorbeeld onomatopée) is altijd al evident geweest, aldus Kowzan.
Toch is een analyse slechts waardevol als men vertrekt van een semio-
logisch onderzoek op het nivo van de fundamentele structuren van de mu-
ziek (namelijk ritme, melodie, harmonie) wat hun intensiteit, duur,
hoogte en timbre betreffen. Het interessantst is de muziek die aangepast
is aan het spektakel. Hier is de semiologische functie ontbetwifelbaar.
De muzikale zin die een emotie of een geestesgesteldheid uitdrukt wordt
het signaal voor rust, onrust, haat, ironie, tederheid.
Toegevoegd aan het spektakel krijgt de muziek de rol van het onderstre-
pen, het verveelvuldigen of zelfs het vervangen van andere tekensystemen.
Ritmische of melodische associaties die inherent zijn aan bepaalde gen-
res kunnen een sfeer oproepen, evenals de plaats van het gebeuren.
De signalen van vokale muziek zijn zo nauw verbonden met die van het woord
dat men ze alleen kan onderscheiden op theoretische basis. Toch gebeurt
het dat de muziek iets anders uitdrukt dan de tekst (tedere muziek versus
wrede tekst).(1)

De stellingen van Kowzan zijn heel toepasbaar op onze voorstelling. De
muziek van Wim Mertens (met zijn groep Soft Verdict) is helemaal aange-
past aan de sfeer en het karakter van "De macht...". Het is zelfs zo dat
de kompositie in functie van de voorstelling ontworpen is. Toch wijkt de
weergave van de muziek tijdens het spektakel af van de originele muziek
die men thuis zou beluisteren. Om het effect van een klimaks te verhevigen

(1) Kowzan, T., o.c. p.202-203.

geleidelijk laten aangroeien en abrupt (voor het eigenlijke einde) afbreken. (Dit is eveneens het geval in de klerenscène.) Fabres keuze hieromtrent is te verdedigen. Eén van de vormgevingsprincipes van de voorstelling is de herhaling. De parallellie van de muziek met het stuk in zijn geheel laat zich o.m. verklaren door de repetitiviteit in beide (1) Maar d.m.v. herhaling evolueert de handeling en bereikt ze een klimaks. In tegenstelling tot repetitieve muziek kent de voorstelling wél een dramatische ontwikkeling. Dit betekent niet dat er geen evolutione gedachte in de repetitieve muziek schuilt; er is immers een geleidelijke compilering van akoestische klanklagen maar als ambitie blijft dit zeer beperkt en behoudt de muziek haar statische karakter.

Op de bijsluiter van de LP "Maximizing the audience" beweert professor Broekman (2) dat beide systemen (muziek en teater) autonome en apart te behandelen items zijn. "The point is that theatrical production as live presentation is truly an autonomous composition quite apart from the equally independent production of a record as a musical composition. In this sense one may justifiably speak about autonomous compositions." Dit neemt echter niet weg dat Kowzan gelijk geeft als hij stelt dat de muziek een semiologische onderstrepingsfunctie kan hebben.

Professor Broekman geeft een relatief grondige (onafhankelijke) analyse van Mertens' composities. Toch is er soms een opmerkelijke parallellie tussen zijn muzikologische bespreking en de teatrale handeling die tijdens het bewuste muziekstuk plaats vindt. Het is tot deze elementen en tot enkele belangrijke kenmerken van de stukken in kwestie dat wij ons zullen beperken. Professor Broekman onderscheidt twee kompositionele complexen; "Circles", "Lir", "The Fosse" en "Whisper me" vormen de eerste, "Maximizing the audience" vormt de tweede. In "De macht..." horen we "Circles" tijdens de klerenscène, "Whisper me" tijdens de dragersscène en "Maximizing the audience" tijdens de dansscène. Hij beschouwt "Maximizing the audience" als antipode van de andere stukken. "In tegenstelling tot de andere stukken staat dit stuk een aanzienlijk eind verder af van de minimal music ("Mertens' music has its roots in American Minimal Music, a tradition which holds that composition can be achieved through the use of the fewest possible musical devices"). Het stuk is geschreven voor een ruimer ensemble dan in de andere stukken het geval is. Er is hier

(1) We zullen dieper ingaan op het fenomeen van de repetitieve muziek in het hoofdstuk over de vormgevingsprincipes.

(2) Prof. Dr. Jan M. Broekman is sinds 1968 professor aan de KUL (hedendaagse filosofie en filosofie van het recht. Sinds 1980 is hij ook professor aan de vrije universiteit van Amsterdam (Filosofie van de geneeskunde). Hij publiceerde o.m. artikels over structuralisme, esthetika, sociale- en rechtsfilosofie.

associatieve tekstuele elementen ("Richard Wagner, Bayreuter Festspielhaus"- cfr. de citaties -nvdr.). De veelkleurige contrasten verlenen vitaliteit en spontaneïteit aan het stuk. Een laatste verschil met de andere stukken vormt de techniek van samenvatten en toevoegen in plaats van systematische uitwerking in de kompositionele kompleksiteit. Vooral het Dionysische karakter neigt de luisteraar tot een onmiddellijk spontaan en diep egocentrische ervaring." Dat het stuk uitstekend geschikt is voor de dansscène hoeft geen betoog.

"In "Circles" vinden we ongeveer het tegengestelde. De bovenlijn bestaat uit een minimale notenreeks die noch erg ingewikkeld, noch melodius is. Deze melodie staat echter binnen het stuk in contrast met Mertens' eigen muziekkoncept. De klarinetten vormen een perfect mechanisme voor de traditionele "Process Music". Deze konfrontatie is uitgewerkt in een bewust klassiek schema van begeleiding in relatie tot de bovenste lijn (= melodie van de sopraan saxofoon)". De exakte, mechanische reproductie van de klarinetten-tonenreeks beantwoordt perfect aan de sfeer van de klerenscène; geautomatiseerd, leeg, voorspelbaar. "Het narratieve karakter van de kompositie wordt stapsgewijze ontkend door een non-narratief verloop, of m.a.w. de ontkenning van de muziek als representatie." (Is het ontbreken van een representatief gehalte in de voorstelling een toevallige overeenkomst?) Dit wordt geïllustreerd door het feit dat het stuk plots stopt. "Bedoeling hierbij is noch het suggereren van een open einde, noch het uitlokken van een frustratie. Het stuk stopt alleen om niet verder te moeten gaan... Het einde representeert niet de spanning (open einde) maar presenteert de spanning in zijn gelijkvormigheid met de integrale kompositie." Dit plotse afbreken van de muziek vinden we niet terug in de muziek tijdens de voorstelling. Ook hier wordt er aan de originele versie gesleuteld; alleen de sopraan saxofoon is nog hoorbaar. Er wordt een heel desolate sfeer gesuggereerd. "Verder is er nog de totale afwezigheid van contrast in klankkleur. Toch wordt er door de harmonische structuur een zekere suspens gekreëerd."

"Whisper me" is veel meer gericht tot het subjeet dan de vorige stukken. Het is uiterst intiem en verdichtend. De begeleiding verandert in muziek (melodie) en gaat er tenslotte in op. De stem wordt moeilijk onderscheid-

dig gestructureerd in overeenkomst met een systeem. Het is interessant op te merken hoe lang de laatste toon aangehouden wordt. Dit is alleen een konsekwent gevolg van de structuur; alles vloeit langzaam in elkaar; de harmonie is gericht naar een soort totaliteit, misschien naar de "oneindigheid". In relatie met de dragersscène wekt de intieme sfeer van de muziek de indruk van intens verdriet en sereniteit. De de-kompositie van de beweging en de de-kompositie van de muzikale éénheden lopen volledig parallel. We krijgen de indruk dat alle controle verloren gaat, dat klank en beweging langzaam buiten de aanvankelijke structuren vloeien en eindigen in een totale afbraak, een totale chaos, of ligt de chaos juist aan de basis van alle structuren?

In relatie met de scènes uit "De macht..." kan de semiotische functie van de muziek als volgt verwoord worden:

dansscène

De muziek ("Maximizing the audience") klinkt exuberant, vitaal, uiterst ritmisch. Ze verwijst in de dansscène naar het opzweepende karakter van hedendaagse popmuziek in diskoteken. Op zijn hoogtepunt wordt het stuk afgebroken. Dit heeft een frustrerend katarsiseffekt op de kijkers zowel als op de spelers, want het dansen wordt even abrupt stilgelegd. Dit onderstreept het relatieve en de schijn van een extatische danseskapade.

klerenscène

De muziek begeleidt uitstekend de geautomatiseerde handeling. De spelers zijn hier uitermate gedepersonaliseerd; volgens een geroutineerd patroontje gaan ze telkens naar voren, bieden ze één of ander kledingstuk te koop en keren dan even vanzelfsprekend terug naar hun oorspronkelijke plaats. Het hele gebeuren wordt weer mechanistisch in gang gezet wanneer één van de spelers het initiatief neemt om zijn akt te herbeginnen. Na een aantal keren komt er een faktor bij; het aanbieden gebeurt opdringeriger; de agressie die -waarschijnlijk door het mislukken van de pogingen- tweeweg gebracht wordt, schijnt meer en meer door in de geautomatiseerde bewegingen. De aanvankelijk afwezige maar steeds duidelijker op de voor-

...
a.h.w. de pregnanter wordende emotionele faktor.

dragersscène

De intimiteit en de ingetogenheid van de muziek onderstreept het trieste, desolate dragen van de treurende jongeling. Na een tijd ontstaat er echter een contrast tussen muziek en handeling. De fokus van de handeling komt immers te liggen op de beweging als beweging. Daardoor verdwijnt de extra betekenis die wél door de perfecte beweging opgeroepen werd (cfr. supra). De handeling (het dragen) krijgt een slapstickkarakter. Acting (het mimeren van herkenbaar gedrag) wordt (onvrijwillig) doing (mislukken in het uitvoeren van de beweging). De referentiële waarde daalt tot het nulpunt omdat de aktie "real action" wordt; aktie met een hier-nu karakter. Toch blijft de muziek onverstoord verder lopen in de oorspronkelijke sfeer. Het contrast-effekt werkt voor de ene toeschouwer ironiserend; een sfeeroproeping blijkt immers vals te zijn, er is helemaal geen verdriet, geen sereniteit, alleen een moeilijk uit te voeren beweging. Voor een andere toeschouwer wordt een nieuwe betekenis opgeroepen; de muziek onderstreept "het steeds opnieuw proberen ondanks de steeds groter wordende mislukking". Interpretatief kunnen deze beelden ons doen denken aan het harde psychische en fysische labeur van de kunstenaar, de teaterman (alle teaterwerken zijn tenslotte toch teaterlijke dwaasheden). We kunnen samenvatten dat, wat de semiologische funkties van Mertens' repetitieve muziek betreft, er in de eerste plaats een sfeeraksentuering plaatsvindt. Toch maakt de muziek in de drie gevallen ook een "statement" duidelijk.

in de dansscène; ontmaskering van de dans als vrijheidssymbool
in de klerenscène; emotionele chaos versus mechanische structuur
in de dragersscène; ontkrachting van het teatrale teken

gedetermineerdheid van vergeefse pogingen.

Een ander muzikaal gedeelte vormen de operafragmenten. De polariteit tussen deze uiterst traditionele narratieve muziek en Mertens' non-narratieve repetitieve muziek past bijzonder goed in het geheel van de voorstelling; enerzijds wordt door de diversiteit van de genres weer een kunsthistorisch kontinuüm opgeroepen (cfr. citaten, schilderijen), anderzijds

wordt het contrast tussen teatraal en niet teatraal, tussen fictie (het oproepen van een gekreerde wereld) en "real" (muziek als hier-nu beleving) duidelijk.

In de operafragmenten speelt het vokale een grote rol. De tekst hoort helemaal thuis in de wereld van de teatrale patos. De Wagneriaanse illusiekultus wordt hier beschouwd als beginpunt van de lange teatertraditie die in "De macht..." in vraag wordt gesteld. Dat Jan Fabre de vlucht in illusies en emoties als gevaarlijk beschouwt wordt zeer letterlijk geïllustreerd door de twee geblinddoekten die op de rand van de scène balanceren en een riskant messenspel spelen. De zeer poëtische tekst van het operafragment dat één van de geblinddoekten zingt kontasteert fel met het (reële) gevaar van de handeling.

(De komposities zijn van Othmar Schoeck, Strauss ("Salomé", "Electra"), Wagner ("Die Walküre", "Tristan und Isolde") en Bizet ("Carmen"). Het zijn stuk voor stuk patetische, barokke teksten vol emoties.)

GELUID

Kowzan maakt eerst en vooral een onderscheid tussen natuurlijke geluiden en artificiële geluiden die onvrijwillig tot stand worden gebracht ("bruits de pas, grincements de portes, bruissements des accessoires et des costumes"). Ze zijn bovendien slechts "sekondaire" tekens in die zin dat ze alleen middels andere tekensystemen noodzakelijkerwijze worden voortgebracht. Hij beschouwt alleen de kunstmatig gerekonstrueerde bruitage die intentioneel wordt voortgebracht om één of andere boodschap te communiceren als belanghebbend. Deze bruitage omvat bijvoorbeeld geluiden die het uur aangeven (horloge), die de regen of de sfeer van een specifieke plaats (bijvoorbeeld de grootstad) nabootsen. (1)

In "De macht..." is er een veelheid aan natuurlijke tekens. Deze geluiden resulteren uit de handeling en zijn derhalve onvrijwillig en in Kowzans termen sekondair. Toch willen we ze niet -als Kowzan- negeren. Hun relevantie ligt juist in hun natuurlijkheid. Ze trekken alle aandacht op zichzelf juist omdat er geen onmiddellijke signifié gekommuniceerd wordt door de handeling waaruit ze ontstonden. De signifiant van die handeling (namelijk de vormelijke, materiële verschijningswijze) wordt haar eigen bete-

(1) Kowzan, T., o.c. p. 203-205.

kenis, haar eigen signifié. Op dezelfde wijze wordt de fysische, natuurlijke bruitage haar eigen betekenis. Dit fenomeen, een typisch kenmerk van het Fabriaanse teater, is alleen mogelijk in een geësthetizeerde kontekst.

Frekwent zijn de zoengeluiden en het gekunstelde kreunen en hijgen (i.t.t. natuurlijk hijgen en kreunen, bijvoorbeeld bij echte vermoeidheid). Deze geluiden zijn de artificiële geluiden van de voorstelling en roepen wél een signifié op. Liefde, tederheid t.o.v. agressie, haat, vermoeidheid, de polariteit van emoties die -volgens het begin- en slotlied van de voorstelling- verwisselbaar zijn, "Küsse, bisse, das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt, kann schon das eine für das andere greifen...". Het belang van de natuurlijke tekens moet ook gezien worden in het duidelijke contrast natuurlijk-artificieel. Zo gebeurt het dat een bepaald geluid (bijvoorbeeld hijgen), de ene keer intentioneel wordt nagebootst (bijvoorbeeld in de hondjesscène) en de andere keer noodzakelijkerwijze tot stand komt (bijvoorbeeld na het lopen). Het is dit contrast dat ook de bruitage expliciet tematizeert, als teaterteken, en dat de artificialiteit van een nagebootst geluid in de verf zet en in feite doorprijkt.

ter besluit

Kowzans tekensysteem bleek zeer geschikt te zijn voor een analyse van "De macht der teaterlijke dwaasheden". Na het onderzoek van de aparte tekens wordt het duidelijk dat deze voorstelling geësthetiseerd genoemd kan worden. De bewuste tekens blijken een volwaardige signifikatieve rol te hebben. Ze worden niet louter ter ondersteuning van het plot (de rationele verhaalsstructuur)ingezet, maar krijgen een onafhankelijk, "geësthetiseerd" statuut. Ze hebben in deze voorstelling relatief meer waarde als ze die hebben in het konventionele plotteater, omdat ze niet louter als hulpmiddel van de informatie-overdracht maar ook als doel zelf van de voorstelling kunnen beschouwd worden. Ze worden a.h.w. "geframed".

VORMGEVINGSPRINCIPES
=====

INLEIDING

Het specifieke gebruik van ruimte en tijd en het overkoepelende spanningsveld van orde en chaos (het Appolynische en het Dionysische) drukken zo hun stempel op het karakter van de voorstelling, dat we deze categorieën als de belangrijkste vormgevingsprincipes zullen beschouwen. We onderscheiden vormgevingsprincipes van semiotische tekens in die zin dat ze niet zo duidelijk als signifiant/signifié dyade te herkennen zijn.

Er is geen fysische realiteit, geen materiële vorm die we als de signifiant kunnen beschouwen. We willen vormgevingsprincipes beschouwen als technieken, werkwijzes waarmee men het konglomeraat van semiotische teartekens benadert om zo de voorstelling een herkenbare vorm, een eigen sfeer te geven en wellicht ook bijkomende signifiés.

de ruimte

De semiotische categorieën die we vertikaal beschreven hebben, moeten ook gezien worden in relatie tot hun situering in de ruimte. De ruimte is een categorie die we alleen horizontaal (d.i. strekkend over de hele voorstelling) kunnen benaderen. Zo zal de relatie tussen beweging en ruimte, decor en ruimte, belichting en ruimte, woord en ruimte, een konstante kreëren die een algemene beschrijving van de exploratie van de ruimte in het stuk toelaat.

de tijd

Het bovenvermelde fenomeen betreft ook het specifieke gebruik van de tijd. Beweging, woord, decor, belichting in de tijd veroorzaken het specifieke tijdsbesef dat de voorstelling kenmerkt.

orde en chaos

De meeste semiotische categorieën worden in hun orde/chaos polariteit aan het publiek getoond. De geordende beweging ontaardt in chaos, de strenge symmetrie van de gloeilampjes staat in fel contrast met de wemelende reflectie die veroorzaakt wordt door de spots op de glitterpakjes. De coherente tekst van de liederen kunnen we stellen t.o.v. het willekeurige citeren, de repetitieve muziek van Wim Mertens contrasteert met de bombastische operamuziek enz... om niet onnodig in herhaling te vervallen zullen we dit vormgevingsprincipe niet meer systematisch behandelen. We veronderstellen dat het Dionysisch/Appolynisch karakter van de voorstelling al voldoende aan bod kwam in onze bespreking.

repetitiviteit

Deze wordt toegepast op het woord, de beweging, het kostuum, de belichting,... Zo wordt de sfeer nogal ritueel aandoend, meditatief. Een bijkomende signifié is bijvoorbeeld de ontwrichting van het teatrale teken (door de herhaling verschuift het aksent op de signifiant van bijvoorbeeld het semiotische teken "beweging" an sich. De traditionele waarde van een signifiant die er alleen is terwille van een decodeerbare signifié valt weg.)

In het nu volgend hoofdstuk gaan we wat dieper in op die verschillende vormgevingsprincipes.

RUIMTE

De ruimte als teatraal instrument is een belangrijk element in het teater van Fabre, vooral omdat we ruimte als distinktief kenmerk kunnen beschouwen in de vergelijking tussen beeldende kunst (schilderij) en teater. Hiermee volgen we de Bauhaus-performer en theoreticus Schlemmer. Deze man bouwde een hele performance-theorie, op basis van zijn vergelijking tussen schilderij en teater; een dualiteit die hij enerzijds polariseert als zijnde theorie versus praktijk en anderzijds beschouwt als komplementaire activiteiten; een (etisch) theoretische research t.o.v. een (estetisch) praktische realisatie. Zijn eigen bekommernis voor beide disciplines beschreef hij, als had hij twee zielen in zijn borst; de ene filosofisch artistiek, de andere teatraal. Zijn schilderijen noemt hij zijn intellectuele werk en hij situeert het karakter ervan in de sfeer van het Apollonische (Appolo als de god van orde en rede). Het genot dat hij beleeft aan zijn experimentele teater maakt echter steeds die ratio verdacht. Hij verwijst bijgevolg zijn "live-experimenten" naar het rijk van Dionysos, de god van zinnegenot en leven. Zijn performances binnen het kader van Bauhaus beschouwt hij als brug tussen de twee apart staande genres. Tijdens een voorstelling heeft hij deze theorie trachten te illustreren. De vloer als vierkante oppervlakte (twee-dimensioneel en dus verwijzend naar het schilderij) was onderverdeeld in geometrische vlakken door assen en diagonalen. De drie-dimensionaliteit van de ruimte werd aangetoond door de gespannen draden die die ruimte doorkruisten en op die manier die ruimte defineerden. De dansers bewogen in het ruimtelijk lineair web. Toch werden hun bewegingen gedikteerd door de reeds geometrisch verdeelde ruimte. (1)

Het is opvallend hoe Jan Fabre (waarschijnlijk onbewust) Schlemmers theorie op een vrijwel identieke manier illustreert. Ook hier is immers de vloer geometrisch ingedeeld (zij het dan niet zichtbaar voor het oog van het publiek). Bovendien wordt de derde dimensie (letterlijk) belicht door de in één vlak hangende gloeilampjes boven de scène. Binnen de twee vlakken (vloer en lampjes) die a.h.w. elkaars spiegelbeeld zijn, bewegen de acteurs zich. Maar ook hier draagt de (theoretische) twee-dimensionaliteit die door de vloer wordt ingenomen de voorschriften in zich en dikteert ze de bewegingsroutes van de spelers. Meestal zijn de spelers horizontaal geplaatst

(1) Uit; Rose Lee Goldberg, performance, live art 1909 to the present, London, London Thames, 1979, p.67-69.

t.o.v. het publiek en bewegen ze zich langs verticale lijnen naar voren of blijven ze ter plaatse (bijvoorbeeld in de dansscène, loperscène, dragerscène). Soms wordt een horizontale beweging contrastief aangewend (bijvoorbeeld de twee geblinddoekten aan de rand van de scène, het afscheid tussen de ballerina en de keizer). Het contrast tussen twee- en drie-dimensionaliteit wordt daarenboven nog eens extra geïllustreerd door de projectie van de schilderijen op het doek.

Jan Fabres ruimtelijke bekommernis die gevisualiseerd wordt in de diskrepantie tussen twee- en drie-dimensionaliteit en de theorie van Schlemmer maken een aantal zaken duidelijk. De identiteit van Fabre als (primair) beeldend kunstenaar en zijn teatrale experimenten kunnen polair t.o.v. elkaar opgesteld worden. Toch treedt hij buiten de afbakeningsgrenzen van de disciplines en zoekt hij een overkoepelende vorm waarbij de tegenstelling nog zichtbaar aanwezig is maar tevens een aanvaardbaar compromis tussen beide gevonden wordt. Dit compromis kunnen we omschrijven als een teatralisering van de tegenstelling beeldende kunst/teater, waardoor een nieuw genre ontstaat; het genre dat Schlemmer performance noemt (in de zin van Schlemmer houdt performance het midden tussen teater en beeldende kunst). Als we Schlemmer konsekvent doordenken, zouden we hier kunnen spreken van een geteatraliseerde ontmoeting tussen Appolo en Dionysos. Of nog; Jan Fabre streeft naar een nieuwe totaliteit van rede en emotie, orde en chaos, intellect en intuïtie. Het resultaat, "De macht der teaterlijke dwaasheden", bevindt zich dan te midden van het continuüm (in tegenstelling tot afbakening) beeldende kunst/teater (wat Schlemmer performance noemt).

TIJD

Gedurende de hele voorstelling is de subjektieve tijdsbeleving bij de toeschouwers als respons op de tijdsduur in de teatrale akts duidelijk voelbaar. Het subjektieve tijdsverloop van de aparte akts enerzijds en de integrale voorstelling anderzijds hangt samen met de ervaring van duur. Gevoelens van groeiende en soms niet ingeloste verwachtingen, van irritatie en verveling verwekken bij de toeschouwer de indruk van een (subjektief) lange duur. Om de oorzaak van die indruk en de daarmee samenhangende ontevredenheid na te gaan, moeten we een ruimere kontekst schetsen m.b.t. de verwachtingspatronen en het kijkgedrag van de "gemiddelde" toeschouwer en dan die kontekst toetsen aan de inlossing van de verwachtingen in het stuk zelf.

Elke maatschappelijk gediversifieerde cultuur, wordt beheerst door een (meestal onbewust) tempo. Met tempo bedoelen we een hoeveelheid actie binnen een bepaald tijdsverloop. Het tempo van de Westerse, geïndustrialiseerde wereld ligt vrij hoog. Onze activiteiten wisselen zeer snel af. Ze volgen elkaar meestal zonder ophouden op. Als we niet echt iets "te doen" hebben, zoeken we dikwijls onze verstrooiing in de media. Die kunnen slechts op één manier aan onze verveling tegemoet komen; een surplus bieden van wat we in de banaliteit van het alledaagse meemaken. Van het moment af dat de "ontsnapping" geen onspanning meer biedt en ons niet meer kan boeien of verstrooien, verliest ze haar essentie. Om onze geest echt te verstrooien en het actieve bewustzijn uit te schakelen, kan de beeldcultuur slechts één taktiek aanwenden; het tempo moet hoger liggen dan in de realiteit, anders is er geen sublimatie meer van die werkelijkheid en wordt het denken niet lam gelegd. Deze tendens is bijvoorbeeld merkbaar in de nieuwe filmstijl zoals die raak beschreven wordt door Patrick Duynslaegher, filmrecensent van het weekblad KNACK;

"Alles mikt op stijl, met plotselinge spectaculaire visuele en auditiële prikkels die een emotionele respons opwekken. De muziek doet de trommelvliezen ongenadig trillen, de meest lelijke objecten en de meest objecte daden worden schitterend gefotografeerd, zelfs de grote materiële ellende ziet er nog glanzend en modieus uit. De nieuwe filmtaal is oogverblindend, nihilistisch chique, meedogenloos en amoreel." (1)

(1) Duynslaegher, Patrick, "Goed is goed maar slecht is beter" in KNACK, jrg.15, n°50, P.59-67,p.67.

Het razende tempo van onze "doe-maatschappij" laat geen plaats meer voor het (vermoeiende) bewuste denken. Wanneer er niets gedaan wordt, dan is er steeds de redding van de opvulling. De "ever-presence" van radio, muziek, lawaai, ritme, vormt het mooiste bewijs. Het onbeschrijflijke succes van de video-clip cultuur vertaalt alleen onze drang naar opvulling met een overvloed aan sensitieve prikkels; beeld en klank in schitterpakjes. De media ondersteunen het razende tempo van onze bezigheden, van onze hele levenswijze door er nog boven uit te stijgen en die honger naar opvulling te stillen. De uitbeelding van akties wordt herleid tot het funktionele, de essentie. Dit fenomeen is merkbaar in vrijwel alle media. Een sprekend voorbeeld vormt evenwel de dagelijkse nieuwsuitzending. Die toont ons op een kwartier tijd het essentiële wereldgebeuren. Duizenden t.v.-kijkers zijn trouw aan het nieuwsritueel; gekondenseerde aktie bij uitstek, ontdaan van alle ballast, een maximale opvulling voor onze honger naar tempoverhoging. Wetenschappelijke statistieken hebben immers aangetoond dat het succes van de nieuwsuitzending niet toe te schrijven is aan informatieve nieuwgierigheid. We dienen hierbij op te merken dat het allerminst onze bedoeling is om maatschappijkritiek te leveren. Wel proberen we met enkele loutere vaststellingen onze reële tijdsbeleving te schetsen om die daarna te toetsen aan de tijdsbeleving in een voorstelling als "De macht...".

Ook het teater kon niet ontsnappen aan de tendens om ondergedompeld te worden in een veelheid van kleuren en aktie. Een verenging tot het essentiële en de daarmee samenhangende tempoverhoging situeren zich hier in de tijdssprongen en de -doorgaans in het donker gebeurende- snelle dekorwisselingen. In het kader van een reïntegratie van het fenomeen kunst in de realiteit, streeft men in het vernieuwende genre dat performance heet naar "real time" en "real action". De acteurs pretenderen niet meer. Ze willen zich ook bewust geen acteurs meer noemen maar "performers". Ze doen iets, hier en nu; elke tendentie naar karakter- of verhaalopbouw wordt geschuwd. In de (tot een bepaalde plaats beperkte) performancevoorstellingen wordt de opbouw en de afbraak van een dekor ingehaald binnen de grenzen van het kunstgebeuren. Het wordt een evenwaardig element in de voorstelling. Het matige succes en het uitblijven van een doorbraak, dwingen dit genre tot een bestaan in het marginale voorgeborchte van enkele

kontroversiëlen. Voor de rest bepalen vooral de smaak en de verlangens van Jan Middelmaat de vorm van de "eskapades"; gemakkelijke, beeldrijke, gekondenseerde realiteitsafkooksels (niet in de zin van "mogelijk" maar in de zin van "herkenbaar").

In "De macht..." blijft het verwachte én gewilde teaterpatroon uit. Niets gebeurt sneller dan het zichtbare of m.a.w. er zijn doorgaans geen sprongen in de tijd, en als die er zijn dienen ze als illustratie van hoe het kan maar liefst niet gebeurt. Tijd is "real time", actie is "real action".

Zelfs wanneer de gevolgen van een actie van bij het begin van die actie voorspelbaar zijn, wordt het hele proces integraal doorlopen. Bijvoorbeeld het ter plaatse lopen; in een toneelstuk zoals wij het verwachten (en willen?) zou men het begin van de actie tonen, eventjes het doek neerlaten om een tijdsverloop te suggereren en dan weer het doek oplaten om de -nu vermoeide- renners te laten zien. Jan Fabre foltert echter ons verlangen naar tempoverhoging door ons te konfronteren met het reële tijdsverloop dat een dergelijke actie in beslag neemt. De toeschouwer is gedoemd om alle handelingen, alle traag afwikkelende evoluties, zelfs t.e.m. de dekorveranderingen, actief te bekijken. Zijn stuk verschaft ons niet het tempo dat we van een "ontsnappingsmedium" als het teater verwachten. We raken geïrriteerd, verveeld. De subjektieve tijdsbeleving duurt pijnigend lang door een gebrek aan opvulling en door het uitblijven van verhoogde tempi. Het moeten kijken naar de real time van iets voorspelbaars schijnt een langere subjektieve tijdsbeleving tot gevolg te hebben dan wanneer er volstrekt niets zou getoond worden.

Jan Fabres weigering om gelijke tred te houden met het tempo van de moderne beeldproductie maakt de toeschouwers pijnlijk bewust van de kloktijd. Met de kloktijd bedoelen we de artificiële maatschappelijke tijdsbeleving. Die wordt nu overgeaksentueerd door de diskrepantie tussen tempo-verwachting en tempo-inlossing. Het begrip tijd en onze subjektieve tijdsbeleving krijgen op die manier als existentiële ervaring een aparte betekenis. Dit beschouwen als enige en uiteindelijke doelstelling van de voorstelling zou uiteraard flauw en onbevredigend zijn. We kunnen "De macht..." moeilijk benaderen met de teatrale competentie die we ook bij meer traditionele toneelstukken gebruiken. De toeschouwer wordt gedwongen tot een keuze tussen een alternatief kijkgedrag of een afhaking, een weigering om nog (aktief) aan het kijkgebeuren deel te nemen. Welk alterna-

tief kijkgedrag maakt de voorstelling nog aantrekkelijk ? Een meditatief genieten van het schouwspel -los van de Westerse kloktijd- blijkt te funktionieren. Hierbij moet men proberen te verzinken in de dialektiek tussen het direkt aanschouwelijke (wat men objektief waarneemt) en het indirekt beschouwende (wat men subjektief associeert en met andere ogen bekijkt). Dit brengt nieuwe ervaringen, nieuwe visies op hetzelfde aangeboden materiaal. In tegenstelling tot ons Westers kijkgedrag dat er veelal uit bestaat exhaustief en passief te verslinden van wat aangebracht wordt, levert hier de wisselwerking tussen bewust kijken, afwezig kijken, voelen en rationeel beredeneren een meer aktieve, ook meer inspannende kijkhouding die tendeert naar Oosterse meditatie. Het hele toneelgebeuren krijgt dan meer het karakter van een (voorspelbaar) ritueel, een visie wordt persoonlijker, doordachter, kreatiever. Er wordt ons in elk geval veel tijd gegund. -

REPETITIVITEIT EN RITME

Alle door Kowzan onderscheiden teatertekens worden in "De macht..." repetitief ingezet, d.w.z. dat de "Darstellung" van hun signifiant meerdere malen herhaald wordt.

woord - toon

De citaties worden niet willekeurig en eenmalig uitgeroepen. Men herneemt telkens dezelfde volgorde van een reeks namen en titels binnen een bepaald handelingspatroon. De intonatie van de eerste keer blijft vrijwel identiek voor de volgende keren. Het patroon verwekt op de duur de indruk van automatisering, konditionering. De personages blijken geen vrij handelende menselijke individuen te zijn.

beweging - gebaar - mimiek

Hetzelfde kan gezegd worden van alle lichamelijke toestanden en veranderingen. Deze worden meestal zowel in de tijd als in de ruimte herhaald, d.w.z. ze gebeuren een aantal keren na mekaar maar ze zijn ook verschillende keren op hetzelfde tijdstip te zien, met name door de verschillende acteurs.

kledij

Alle acteurs hebben dezelfde klederdracht, haartooi, make-up. Ook dit element kan beschouwd worden als repetitiviteit in de ruimte.

rekwisieten

Bijna alle rekwisieten zijn meermalig; bijvoorbeeld verschillende kikkers, twee kronen, twee scepters, twee vuilnisemmertjes, verschillende wasemmers,...

dekor

Men toont verschillende keren hetzelfde schilderij. Bovendien gaat het telkens om een groot kunstwerk. Ook het verband met een of ander beeld of aktie uit het vroegere werk van Fabre is een niet te onderkennen repetitief aspekt.

belichting

De gloeilampjes zijn een mooi voorbeeld van repetitiviteit in de ruimte.

muziek

De muziek van Wim Mertens is zuiver repetitief. "Repetitieve muziek wordt kompositorisch gekenmerkt door de herhaling als structuurprincipe maar dan wel herhaling in een bijzondere vorm. Herhaling als structuurprincipe is immers ook niet vreemd aan klassieke muziek, maar hier wordt ze gehanteerd met een verschillend doel. Herhalingen zijn in klassieke muziek een middel tot anticipatie of herinnering met het oog op het versterken van een klimaks of om een bepaalde vorm van symmetrie, antimetrie of contrast te bekomen. De herhaling heeft m.a.w. een narratieve functie. In de repetitieve muziek gaat het om de onmiddellijke en voortdurende herhaling van een korte klankgroep. Muziek in een oneindige lus a.h.w., zij het met subtiele maar zeer belangrijke variaties. Het is hierbij heel belangrijk dat men op een andere manier gaat luisteren. De repetitieve muziek heeft niet een vervelend maar een kalmerend effect tot gevolg. Deze stelling moet echter voorwaardelijk worden geformuleerd. De luisteraar moet zich gewillig overleveren aan de klankenlawine, geen enkele psychologische remming vertonen, zijn traditionele luisterschema vrijwillig buitenspel zetten. De muziek krijgt dan een ekstatische hypnotiserende werking. Ze voert de gewillige luisteraar in een soort roes, brengt hem in een staat van onschuld. Of om het met Robert Ashley te zeggen; "Short ideas repeated massage the brain." " (1)

Een opvallende gelijkenis met wat we eerder gezegd hebben over een alternatief kijkgedrag doet ons besluiten tot een perfecte harmonie tussen spektakel en muziek.

geluid

Ook de bruitage, zowel natuurlijk als artificieel wordt door repetitiviteit gekenmerkt.

(1) Vrij naar een artikel van Didier Wijnants; "Repetitieve muziek, het luisteren herdacht", in VETO, jrg.11, n°17, 31.01.'85, p.5.

Heel nauw samenhangend met de repetitiviteit vormt het ritmische aspekt van "De macht...". Het valt op hoe de hele voorstelling doortrokken is door een sterk ritme. Onder ritme willen we verstaan de duidelijke regemaat waarmee iets in de tijd of in de ruimte wordt herhaald. Het is bekend dat het Griekse drama zeer ritmisch was. Het was dan ook afkomstig uit de rituele dansen die gepaard gingen met de Dionysosfestiviteiten. Ook het Oosterse drama hangt veel nauwer samen met dans, muziek en dus ritme dan wij dat gewoon zijn. In "De macht..." keert men a.h.w. terug naar deze wortels van het drama.

Het valt buiten ons bestek om de functie en werking van het ritme uitgebreid te verklaren, maar we bespreken wel enkele belangrijke aspekten van het ritme zoals die door M. Van Loggem weergegeven worden. (1)

De ritmische uitdrukkingwijzen bestaan reeds als één der eerste uitingen der mensheid, nog vóór poëzie en drama zich hebben ontwikkeld. Dit fenomeen is ook zichtbaar in de "mikro-evolutie" van de mens (in tegenstelling tot de makro-evolutie van de mensheid). We zien reeds in de motoriek van de kleuter een tendens naar ritmische herhaling. Later krijgt het ritme een sociale functie. We denken hierbij aan de ritmische zang van negerslaven die op die manier het werk draagbaarder trachtten te maken. Ook bij sportwedstrijden kan een ritmische aanmoediging van het publiek tot een verhoging van de prestaties leiden. Juist omdat het ritme zo emotioneel kan werken heeft een ritmische opzweeping een groot sociaal effect. Er zijn talloze voorbeelden bekend dat onder de invloed van een massaal ritmisch gezang of geschreeuw de enkeling zijn bezinning verliest en als deel van de groep gaat handelen.

Ritme kan bovendien zowel tot ekstase als tot verdooving leiden. Verdooving leidt tot verslapping van de lichamelijke activiteit, ekstase tot verheviging daarvan. Hoe komt het nu dat ritme dergelijke tegengestelde werkingen kan hebben? Het verloopt in vastgestelde banen. De verstandelijke werkzaamheid wordt uitgeschakeld van zodra er niets nieuw meer gebracht wordt maar men voortdurend met een reeds verwerkt stuk informatie verder speelt. Nu kunnen twee dingen gebeuren. Ofwel nemen de emoties (2) van de gelegenheid gebruik om zich heviger te ontplooiën en worden ze oppermachtig. Toch blijft de dwingende kadens van het ritme de ekonomie van een emotionele ontlading regelen. De "afkicking" die bijvoorbeeld via de dans door sterk ritmische muziek wordt uitgelokt, gebeurt geleidelijk maar kan uit-

(1) Loggem, M. Van, Psychologische achtergronden, de psychologie van het drama, Senfert Kroese, Leiden, 1960, p.30-35.

(2) Van Loggem omschrijft "emotie" als de komplekse ervaring waarbij tegelijk een min of meer sterke ervaring van lust of onlust samengaat met een tendens tot toenadering of verwijdering en verandering van de aktiviteitsgraad.

eindelijk tot lichamelijke uitputting leiden. In de dansscène waarschuwt Jan Fabre voor de emotionele werking van het ritme, omdat deze een vals beeld geeft van een gevoel van ultieme vrijheid terwijl men integendeel slaaf is van het ritme.

Ofwel verzinkt men in een soort lichamelijke verdoving. Dit effect is vergelijkbaar met de werking van hypnose.

Of men nu in verdoving dan wel in ekstase komt door het ritme, hangt niet alleen af van de bereidwilligheid (Van Loggem noemt het "intentionaliteit") van de luisteraar maar ook van de kracht van het ritme. Een verdovende werking zal in het algemeen met een doordringend maar zelden met een luid, krachtig ritme tot stand komen. Een goed voorbeeld daarvan vormt de dragerscène. Ekstatisch ritme is altijd luid, hevig, massaal. Het ritme van de dansscène dient hier tot voorbeeld. Alle emoties worden immers losgeweekt. De kijker voelt zich opgehitst, uitbundig, wil zich motorisch uiten op het stuwende ritme van de muziek. Ook tijdens het ritmische verloop van de klerenscène worden bepaalde emoties opgeroepen. Ze zijn echter van een heel andere aard; men wordt wrevelig, onrustig, weet met zichzelf geen raad meer.

Het is duidelijk dat ritme een uitermate bevrijdende werking kan hebben. Spanningen worden afgereageerd, remmingen worden opgeheven in een vastgesteld, geautomatiseerd en daardoor economisch verlopend uitingsschema. Agressie, erotiek, behoefte aan ondergaan in de massa, kunnen door het ritme tot grote hevigheid worden opgevoerd en uitgeleefd. De oerdrang van de mens zich in ritmische vorm te uiten ontstaat uit zijn behoefte zich te bevrijden van de spanningen die het leven in een gemeenschap veroorzaakt. Daardoor is te verklaren dat het ritme de bron is van alle geluids- en bewegingskunst.

We kunnen in "De macht..." in dit verband misschien wijzen op een zekere dubbelzinnigheid. Enerzijds bestempelt Jan Fabre emoties in de kunst als gevaarlijk, anderzijds is "De macht..." van het begin tot het einde één ritmische brok beweging en muziek. Men bouwt spanningen uit tot huiveringwekkende klimaxen en men bedwelmt de zaal door eterische, trage en eeuwigdurende handelingen. Ondanks de rationele opbouw verwekt het stuk soms een lawine van emoties.

besluit

Hoogst ongewoon tot stand gekomen, brengt "De macht der teaterlijke dwaasheden ons een hoogst ongewoon kijkspektakel.

Bij een eerste benadering zijn we al vlug geneigd om dit stuk een staaltje van puur fysisch teater te noemen. Onze opvoeringsanalyse toont inderdaad een duidelijk aksent op de beweging, geste en mimiek. Toch kunnen we bij een grondiger onderzoek niet voorbijgaan aan het in het stuk vervatte statement en de manier waarop het -op het eerste gezicht- willekeurige beeldmateriaal een conceptueel geheel vormt. De keuze van de ruimte en van de traditionele teatrale structuur staan in schril contrast met de conceptuele invraagstelling van "teater", hetgeen op een subtiële manier voor de aandachtige kijker duidelijk wordt. We hebben immers aangetoond dat de semiotische categorieën (cfr. Kowzan) van elkaar losgekoppeld worden en een onafhankelijke waarde krijgen. Zo staat de toon los van het woord, is er een diskrepantie tussen het woord en de beweging. (Dit vormt een scherpe tegenstelling met het traditionele teater waar de categorieën elkaar ondersteunen en elkaar nodig hebben om betekenis aan de voorstelling te verlenen.) Dit veroorzaakt een totale ontwrichting van de gangbare semiotische kodes en leidt ons ertoe het gebruikelijke kijkgedrag waarmee de teaterbezoeker zich veilig voelde, in vraag te stellen. Ons verwachtingspatroon wordt immers telkens ingelost door teatrale vanzelfsprekendheden die dank zij de angstvallig gekonserveerde traditie een zekere macht en status verworven hebben. Daardoor worden we minder kritisch, passief en aanvaarden we te gemakkelijk wat ons voorgeschoteld wordt. Fabre is dermate gefascineerd door die macht, dat hij ze van haar voetstuk licht en ze vanonder de vleugels van moeder traditie probeert te ontmaskeren. Zo zal hij o.a. het aspect "illusie" uit elkaar rafelen en de soms belachelijke goedgegelovigheid van de toeschouwer aan die toeschouwer zelf voorschotelen. Zijn bedoeling is niet om een pleidooi te houden voor een omwenteling in het teater, wél om ons bewuster te maken van de macht die de traditionele teaterstructuur over ons heeft en het gevaar dat dergelijke macht ons tot kritiekloos, vastgeroest en onbewust kijkgedrag kan leiden. Zelfs wanneer we een stuk niet appreciëren, blijven we kijken omdat het stuk door autoriteiten werd opgeschroefd of omdat we ons al te vlug onderwerpen aan de macht der teater-

lijke dwaasheden. Uiteraard moeten we hier vooral de conceptuele relevantie van dit statement beklemtonen. We kunnen ons moeilijk voorstellen dat Fabre wil dat we in het vervolg onze misnoegdheid t.o.v. een teaterstuk zomaar ten toon zouden spreiden door bijvoorbeeld de zaal te verlaten.

Het stuk zit echter nog veel subtieler in elkaar dan we hierboven geschetst hebben. Zo herkennen we bijvoorbeeld verschillende rode draden die perfect lijken te kloppen met het bovengeformuleerde statement. Het sprookje van de kleren van de keizer en van de kikker die prins werd, kunnen inderdaad beschouwd worden als zeer geslaagde metaforen op teatrale en illusoire pretenties. Het "doen alsof" (die naakte keizer die een rijkelijke outfit pretendeert voor het opgeschroefde slechte teaterwerk) alsmede de werking van het konformiteitsprincipe (iedereen stemt in met het doen alsof van de keizer) worden hier te kijk gesteld. Deze elementen worden helemaal interessant als we zien dat ze niet losstaan van Fabres concrete ervaring. Aanvankelijk verguisd en onbegrepen werd hij later ingehaald als een teatergenië. Dit heeft er echter niet toe geleid dat hij verdoofd werd door de macht van het succes dat ook hem dreigde op te slorpen en minder alert te maken; met een knipoog betreft hij ook zijn eigen voorstelling in de invraagstelling van het teater. Als de spelers provokatief hun sigaret oproken maakt hij duidelijk dat ook hij maar "nonsense" vertoont maar dat (alweer) de macht van het persoordeel en van de teaterstructuur in het algemeen ons op onze stoelen houdt. Ook de papegaaien in de laatste scène doorprikken de ernst van zijn eigen werk; dit is papegaaienwerk, déjà-vu, ik heb ook niets nieuws/gebracht en toch blijven jullie kijken... Tevens weigert hij om met teater door te gaan. De van op voorhand uitverkochte zalen wijzen zijns inziens niet meer op authentieke appreciatie en zijn ervaring m.b.t. de vroegere receptie overtuigt hem alleen van zijn eigen statement; de willekeur en het opgeschroefde karakter van de waardering en de daaruit voort vloeiende macht van het stuk binnen het teatercircuit.

Dit alles maakt het zeer moeilijk om een genuanceerd waardeoordeel te formuleren over "De macht der teaterlijke dwaasheden". Ongetwijfeld bevat het stuk uitzonderlijke esthetische kwaliteiten. In tegenstelling tot veel traditioneel teater worden hier alle zintuigen intens aangesproken. Het is bijwijken een lust voor oog en oor en ook de emotionele respons -negatief én positief- beleeft zeer intense momenten. Toch vraagt

het een relatief grote inspanning om met de vooringesteldheid van een traditioneel gekodeerd teaterbezoeker zich in te leven en open te staan voor het doorgaans tergend langzameritme van de voorstelling. Anderzijds is de tijdsspanne o.i.nog te kort om de conceptuele relevantie en de subtiële maar moeilijke statements te vatten. Vele toeschouwers gaan ontevreden en verward naar huis en zullen nooit de toch wel uitgesproken boodschap begrijpen. Niettemin is het één van de grote verdiensten van dit geësthetizeerde stuk te noemen dat een esthetisch genot op zichzelf al voldoende is om er een zekere waarde aan toe te schrijven.

Hoe romantisch en idealistisch Fabres beslissing om te stoppen met teater ook mag lijken, toch moeten we in het licht zetten dat hij waarschijnlijk maar al te goed beseft dat zijn teater niet onuitputtelijk is. Hij heeft zichzelf juist door zijn statements voor een impasse gezet want hij biedt geen alternatief aan voor een nieuw soort teater. Zijn opvattingen en ervaringen zijn zo intens vervat in de beschouwing van het teater als maatschappelijk fenomeen dat "De macht..." niet anders dan metateater genoemd kan worden. Met een nieuw stuk zou hij zich derhalve alleen maar herhalen en dit zou een ondergraving betekenen van zijn eigen zoektocht naar en pleidooi voor authenticiteit. Tevens bewijst de uniciteit van de voorstelling dat Fabre méér doet dan mooie beeldjes tonen. Als het gehalte aan conceptuele inhoud niet zo groot was, zou hij kunnen doorgaan tot in het oneindige en zou dit teater een genre apart worden. Er is wel degelijk meer. Toch is het niet echt betreurenswaardig dat er slechts een deel van het publiek de uiteindelijke relevantie van de boodschap kan vatten. O.i. zijn immers de "schoonheid" van het stuk en de intensiteit van de publieksbeleving voldoende kompensatoir te noemen. De nieuwe perspectieven inzake kijkgedrag die in "De macht..." aangeboden worden, nodigen alvast de kijkers uit om hun oude kijkgewoontes in vraag te stellen en dit kan beschouwd worden als een voorzichtige eerste stap in de "nieuwe" richting.

bibliografie

1. BRONNEN

1.1. Documentatie

- "Een teatervoorstelling omtrent akteren waarin enkele personen verenigd zijn die mogelijk het akteren in twijfel trekken" (Mediateek, Letteren en Wijsbegeerte, K.U.L.)
- "De macht der teaterlijke dwaasheden" (Mediateek, Letteren en Wijsbegeerte, K.U.L.)
- "Het is teater zoals te verwachten en te voorzien was" (Beutsschouburg, Brussel)
- "Het gerucht", kunstprogramma van de BRT waarin een interview met Jan Fabre en enkele fragmenten uit "De macht..." voorkomen. (Eigen bezit)

1.2. Programmablaadjes en publicitaire folders

- BRUYS, Lief, presentatietekst over Jan Fabre en zijn werk Juni '81)
- CARTER, Curtis L., On the art of Jan Fabre, presentatietekst ter gelegenheid van de performance aan de Marquette University of Milwaukee
- FEYTER, Johan De, presentatietekst van "het is teater..."
- Voorstellingsbrochure van "De macht..." met een inleiding van Pitsaert ten Caete
- Folder met enkele personalia, werken en uittreksels van recensies (gekregen van de produktieleiders (projekt 3))
- Programmablaadje "Festival de Lille"
- Programmablaadje Théâtre Gerard Philippe de Saint-Denis met een interview van Ann Laurent ("Pour Liberation", Oct. 1983)

1.3. Repetities en opvoeringen van "De macht..."

- Repetitieweek in de "Monty", Antwerpen (Jan '85)
- Voorstelling in Rijsel, Brussel en Leuven
- Videopremière in Brussel

1.4. Gesprekken met

- | | |
|---------------------|-------------------|
| - Els Deceuckelier | - Peter Janssens |
| - Johan De Feyter | - Marion Laforge |
| - Peter De Smet | - David Riley |
| - Jan Fabre | - Wim Vandekeybus |
| - Hilde Cuffens | - Paul Verduyck |
| - Marc Hallemeerson | - Paul Vervoort |

Articles, reviews, interviews

- AGALLER, Kathy, Jan Fabre and the power of theatrical madness,
VNUF, augustus 1985
- ALSTMA, Hans, Produktie van Fabre geen drama maar afbeelding,
De Persant, 23 juni 1984
- ASQUITH, Ros, The power of theatrical madness,
City Limits, 14 maart 1985
- BARONNIÉ, Mathilde La, "...comme il était à espérer ou à prévoir",
Nuit Blanche d'Anvers, Le Monde, 26 oktober 1983
- BARTOLUCCI, Giuseppe, Meglio non fare a pugni con la storia Riffles-
sione sull' "Orestea" di Peter Stein - Il match di Jan Fabre a
Polverigi "l'autunno in città" di Ruggeri, Paese Sera, 29.07.84
- BEËK, Joop Van, Prachtig theater van Fabre zonder dierenmishandeling,
Utrechts Nieuwsblad, 22 juni 1984
- BILLINGTON, Michael, Theatrical Madness, The Guardian, 8 maart 1985
- BLUM, Johannes, Die Macht der theaterlichen Torheiten, Volkenkraker,
oktober 1984
- BLUM, Johannes, Konstruiertes Risiko, Theater Heute, oktober 1984
- BROMBERG, Craig, Nothing is worth doing once, The Village Voice, 14.15.85
- COLOMBA, Sergio, Tutto è performance - "Prima" di Jan Fabre alla Bien-
nale di Venezia, Il Resto del Carlino, 13 juni 1984
- COSTAZ, Gilles, Nancy: le festival des nations arbore pavillon Belge,
Le Matin, 18 juni 1984
- COSTAZ, Gilles, Jan Fabre, Le météore, Le Matin, 23 oktober 1984
- COUCKE, Jo, Jan Fabre; Het is teater zoals te verwachten en te voor-
zien was, Brochure Klapstuk '83, 6 tot 22 oktober 1983
- COUCKE, Jo, Jan Fabre: De macht der teaterlijke dwaasheden, Streven,
april 1986
- COVENEY, Michael, Creating drama on the spot, Financial Times, 09.07.85
- CULSHAW, Peter, Fabre's Follies, The Face, maart 1985
- D., M. (?), What a performance, What's on, 14 maart 1985
- DEGAN, Cathérine, Par qui l'événement arrive!, Le Soir, 19 juni 1984
- DRIES, Luk Van Den, Jan Fabre's theatertrilogie - minimal music in Ge-
samtkunstwerk, Cicètera, jrg.2 (1984), n°8, september 1985
- DUYNSLAEGHER, Patrick, Goed is goed maar slecht is beter, Knack, tra.15,
n°50, december '85

- ELW, Umberto, Peritica of theatrical performance. The Drama Review, 1991, p.107-117
- FABRE, JIMAN De, korte voorstelling van een lange "Het is teater zoals te verwachten en te voorzien was", Restant, jrg.17 (1987), n°3
- FRANSENS, Gerd en Peter Maex, Een andere kijk op Fabre, Veto, jrg.12, n°3, 17 oktober 1985
- GANSBEKE, Wim Van, De macht der theaterlijke dwaasheden, in Happening, BRP 2 Brabant, 3 mei 1985
- GOEDBLOED, Loes, Fabre's "De macht der theaterlijke dwaasheden" Een schouwspel dat 5 uur lang blijft fascineren, Trouw, 23 juni 1984
- HAES, Leo De, Altijd tussen twee stoelen in, De Volkskrant, 16 juni '84
- HEER, Edward Van, formele orde tegenover emotionele chaos, Knack, jrg.14, n°51, 19 december 1984
- HEER, Edward Van, Een fresco van liefde en haat, Knack, jrg.15, n°16, 24 april 1985
- HEYER, Jac, De macht der theaterlijke dwaasheden van Jan Fabre in Holland Festival - Machteloze minnaar bijt en kust de theaterkunst, NRC Handelsblad, 23 juni 1984
- HEYER, Jac, Kikkerleed op toneel is slechts suggestie, NRC Handelsblad, 22 juni 1984
- HOUTMAN, Dirkje, De kleren van Jan Fabre, Haagse Post, 7 juli 1984
- HOVE, Jan Van, Jan Fabres theaterlijke dwaasheden | Orde en chaos in schoonheid, De Standaard, 4-5 mei 1985
- HYDE, Phil, A generation without affection, Performance Magazine, aug-sept 1983
- JANSSEN, Hein, Moby Dick en Fabre's dwaasheden - verveling en verbijstering bij theaterproducties, De Kennemer, 3 juli 1984
- KURF, Biba, Bourgeois Bourgeois ?, New Musical Express, 9 maart 1985
- KOTTMAN, Pieter, Grote menselijke emoties in voorstelling van Jan Fabre - Toneel over liefde en haat, NRC Handelsblad, 25 mei, 1984
- KOTTMAN, Pieter, Niets is vanzelfsprekend - De strenge theaterexperimenten van Jan Fabre, NRC Handelsblad, 29 april 1983
- KOTTMAN, Pieter, Toneelstuk met lengte van complete werkdag, NRC Handelsblad, 25 februari 1983
- MAQUESTIAU, Fried'1, Fabre (lezersbrief), Veto, jrg.12 (1985), n°3, 17 okt
- MELDERS, Robert, Jan Fabre gefascineerd door Amerika - Jong Antwerps kunstenaar veelzijdig en internationaal bedrijvig, De Standaard, 18 december 1980

- WIDDEBROEK, Robert, Jan Fabre steekt multenissen in buxalen, De Standaard, 6 november 1979
- WIDDEBROEK, Jan, Jan Fabre en de teatraliteit - "real is real", toneel Theatraal 1984, n°5 & 6
- WIDDEBROEK, Jan, Bloed, zweet en yoghurt: de nieuwe golf, toneel Theatraal, jrg.4, n°4, april 1983
- MOFFETI, Cleveland, The meteoric rise to theatrical notority of Jan Fabre, The Bulletin, 19 april 1985
- P., E. (?), Positivo esito dello spettacolo di Fabre per l' "Altra scena" al Petruzzelli - Bugie del teatro e verità della vita, La Gazzetta Del Mezzogiorno, 29 november 1984
- PASTURE, Patrick en WIJNANTS Didier, Kunst met hoofdletter - De macht van Jan Fabre, Veto, jrg.12, n°3, 17 oktober 1985
- PATOUR, Bart, "Bij ons mag alles worden gezien" - Jan Fabre degeeft zich aan het teater, Knack, jrg.13, n°1, 5 januari 1983
- PATOUR, Bart, Het soortgelijke Jan Fabre interview, Bulletin, jrg.6, n°2
- PONTE DI PINO, Oliviero, Il potere della follia teatrale - Fabre a Venezia, Il Manifesto, 16 juni 1984
- PONTE DI PINO, Oliviero, Multimediale come Wagner, Il Manifesto, 12 juni 1984
- POVERT, Lionel, Le pouvoir des folies théâtrales, Gai Pied hebdo n°143, 10 november 1984
- ROBERTSON, Allen, The Power of theatrical madness, Time Out, 14 maart 1983
- RUBI, Martin M., El Poder del teatro de Jan Fabre, Ideal, 27 mei 1985
- SALINO, Brigitte, Le pouvoir des folies théâtrales de Jan Fabre, Les Nouvelles, 28 juni 1984
- SCHÉCHNER, Richard, from Ritual to Theatre and back, in Essays on performance theory (1970-1975) New York, 1977
- SINDEREN, Wim Van, De macht der teaterlijke dwaasheden, Veni, juni 1984
- SIX, Fred, Teater in de Nederlanden, een colloquium - Segaafde dwergen die een bestemming rissen, De Standaard, 16 november 1984
- SIX, Fred, Teater in de Nederlanden, een colloquium - Raakpunten zijn er: en wie ziet ze waar?, De Standaard, 17-18 november 1984
- SIEIJN, Robert, Jan Fabre en zijn machtige theatrale dwaasheden - Sisyphus als arrogante held, toneel Theatraal, n°7, september 1984

- TRIBAUDAT, J.P., huit heures sans entracte de théâtre tout crin
Liberation, 3 mei 1983
- TRIBAUDAT, J.P., Jan Fabre court toujours. Liberation, 23 oktober 1984
- TINDEMANS, Carlos, De limiet der theaterlijk dwaasheden, Streven, december 1984
- TINDEMANS, Klaas, Teaterprojekt, maar het is geen teater - Plastisch kunstenaar Jan Fabre presenteert, De Standaard, 7 november 1983
- TINDEMANS, Klaas, Een publiek van lijken en ijfelde waanzinnigen, Succes '86 - Literair en informatief jaarboek
- TOORN, Willem Van, "Uiteindelijk ben ik maar een bescheiden dienaar van de schoonheid" - De theaterlijke dwaasheden van Jan Fabre, Vrij Nederland, 3 november 1984
- UIRECHT, Luuk, Romanticus Fabre schetst in rituelen haat-liefde voor theater, De Volkskrant, 8 oktober 1984
- VERDUYCKT, Paul, Jan fabre - workshop 15/10-15/12/'83 - Een theateervoorstelling omtrent acteren waarin enkele personen verenigd zijn die mogelijk het acteren in twijfel trekken, etcetera, (jrg.2/1984), n°8, september 1985
- VROONEN, Erno, Gangster worden en alle bestaande kunst vernietigen. Dat lijkt me best een leuk idee - Een gesprek met theaterman Jan Fabre, Museumjournaal 1983, n°8
- VROONEN, Erno, Jan Fabre en het nieuw eclecticisme, Arte Factum 1984, n°1
- WIJNANTS, Didier, Fabre donderdag & Fabre woensdag, Veto, Jrg.12, n°3, 17 oktober 1985
- WIJNANTS, Didier, Repetitive muziek, het luisteren herdacht, Veto, jrg.11, n°17, 31 januari 1985
- WOOSTER, A.S., A Summer Romance, The Village Eye, Juli 1984

2. LITERATUURLIJST

- BECKERMAN, Bernard, Dynamics of Drama, New York, Knopf, 1970
- ELAM, Keir, The Semiotics of Theatre and Drama, London, Methuen, 1980
- FEYTER, Johan De, Synthetische beschrijving van drie theaterproducties, Antwerpen, UIA, 1983

- GOLOBERG, Rose Lee, Performance, live Art 1909 to the Present,
London, Thames, 1979
- KOUCAN, Tadeusz, Littérature et spectacle, Paris, Mouton, 1975
- LOGGEM, M. Van, Psychologische achtergronden - de psychologie van
het drama, Leiden, Senfert Kroese, 1960
- TINDEMANS, Carlos, Drama en theater - een uitdaging tot kennismaking,
Leuven, Acco, 1984

BIJLAGE (fotomateriaal uit de programmabrochure)
=====