

KATOLIEKE UNIVERSITEIT LEUVEN
Fakulteit van de Letteren en de Wijsbegeerte

DE MACHT DER TEATERLIJKE DWAASHEDEN - JAN FABRE

Een receptiestudie

Verhandeling ingediend
tot het bekomen van
het getuigschrift voor
teaterwetenschappen

door

Liselotte Baeijaert

Promotor: A.M. Lambrechts

1985-1986

KATOLIEKE UNIVERSITEIT LEUVEN
Fakulteit van de Letteren en de Wijsbegeerte

DE MACHT DER TEATERLIJKE DWAASHEDEN - JAN FABRE

Een receptiestudie

Verhandeling ingediend
tot het bekomen van
het getuigschrift voor
teaterwetenschappen

door

Liselotte Baeijaert

Promotor: A.M. Lambrechts

1985-1986

INHOUDSOPGAVE

INLEIDING	1
1. Publiekservaring	2
1.1. Inleiding	2
1.2. Theatrical experience	2
1.2.1. Specificatie	2
1.2.2. Beschrijving van omstandigheden en sfeer	5
1.2.3. Bewuste fysische groepsrespons	6
1.2.4. Bespreking	9
1.3. Memorial experience	11
1.3.1. Specificatie	11
1.3.2. Vragenlijsten	11
1.3.3. Bespreking	18
1.4. Theatrical en memorial experience: een vergelijking	20
2. De rol van de pers	22
2.1. Korte evolutieschets	22
2.2. Pers en "De macht..."	22
3. Jan Fabre en zijn publiek	24
3.1. Money Performance	24
3.2. Het is teater zoals te verwachten en te voorzien was	28
3.3. De macht der teaterlijke dwaasheden	33
BESLUIT	37
BIBLIOGRAFIE	39

INLEIDING

Experimenteel teater affirmeert zich niet alleen als een vernieuwing binnen de produktie zelf maar ook als een vernieuwing in de interactie tussen makers en publiek.

In onze tesis over "De macht der teaterlijke dwaasheden" van Jan Fabre zijn we tot het besluit gekomen dat deze produktie onder de categorie "metateater" valt. Dit betekent dat de hele infrastructuur van het teater in de voorstelling getematiseerd wordt. Vermits ook het publiek en het publieksgedrag een deel vormen van deze infrastructuur, moeten we deze beschouwen als een deel van de gekommuniceerde boodschap. Om die redenen is het aangewezen om de receptie te bestuderen in de gehele interactie zender/ontvanger.

We beginnen met een onderzoek naar de receptie van "De macht..." door het publiek. We behandelen achtereenvolgens de reacties tijdens de voorstelling en na de voorstelling en vergelijken die dan met elkaar. Voor de reacties tijdens de voorstelling, hebben we ons moeten beperken tot de fysische uitingen van de integrale groep. We zullen aantonen dat dit inderdaad een aanzienlijke beperking is als we het vergelijken met wat Beckerman verstaat onder "theatrical experience". (1)

Na dit onderzoek zullen we proberen enkele konklusies te formuleren m.b.t. de rol van de pers. Maar dan is het eerst nodig een korte evolutieschets te maken van de houding van de pers t.o.v. het werk van Jan Fabre.

Tenslotte gaan we wat dieper in op de standpunten van de zender. Hoe staat Jan Fabre t.o.v. de pers en zijn publiek en hoe tracht hij die standpunten in zijn werk te vertalen? We behandelen achtereenvolgens drie produkties die in deze kontekst enige verduidelijking kunnen brengen.

Ter besluit keren we terug naar "De macht...". In hoeverre zijn de standpunten van Jan Fabre relevant geweest in de konkrete situatie van deze produktie en in hoeverre kunnen we spreken van een geslaagde kommunikatie?

(1) BECKERMAN, B., Dynamics of Drama, New York, Knopf, 1970, p.131.

1. PUBLIEKSERVARING

1.1. Inleiding

Beckerman maakt een onderscheid tussen "theatrical experience" (respons tijdens de voorstelling) en "memorial experience" (reacties achteraf). Wij hebben getracht om deze twee ervaringen apart te onderzoeken en na-dien te vergelijken. Voor de eerste ervaring hebben we gesteund op de toeschouwersreacties bij de voorstelling van "De macht..." in de Koninklijke Muntchouwburg van Brussel, 4 mei 1985. Toch moeten we eerst duidelijk maken in hoeverre deze bespreking overeenkomt met wat Beckerman verstaat onder "theatrical experience". Het zal immers blijken dat ons onderzoek serieuze beperkingen heeft t.a.v. de zeer ruime categorie van Beckerman. Tevens willen we aantonen dat Beckerman wel volledig is in zijn beschrijving maar dat hij toch te weinig rekening gehouden heeft met de praktische uitvoerbaarheid van een onderzoek naar de gehele teaterer-ving. M.a.w. zijn stellingen kloppen theoretisch maar zijn eigenlijk weinig bruikbaar. Daar staat dan weer tegenover dat we een inzicht krij-gen in de enorme complexiteit van de mentale en fysische processen die zich bij elke toeschouwer tijdens de voorstelling afspelen.

1.2. Theatrical experience

1.2.1. Specificatie

Allereerst geven we een korte beschrijving van deze notie van Beckerman. (1) Zijn uiteenzetting impliceert een veel subtieler fenomeen dan de loutere publieksreacties tijdens de voorstelling.

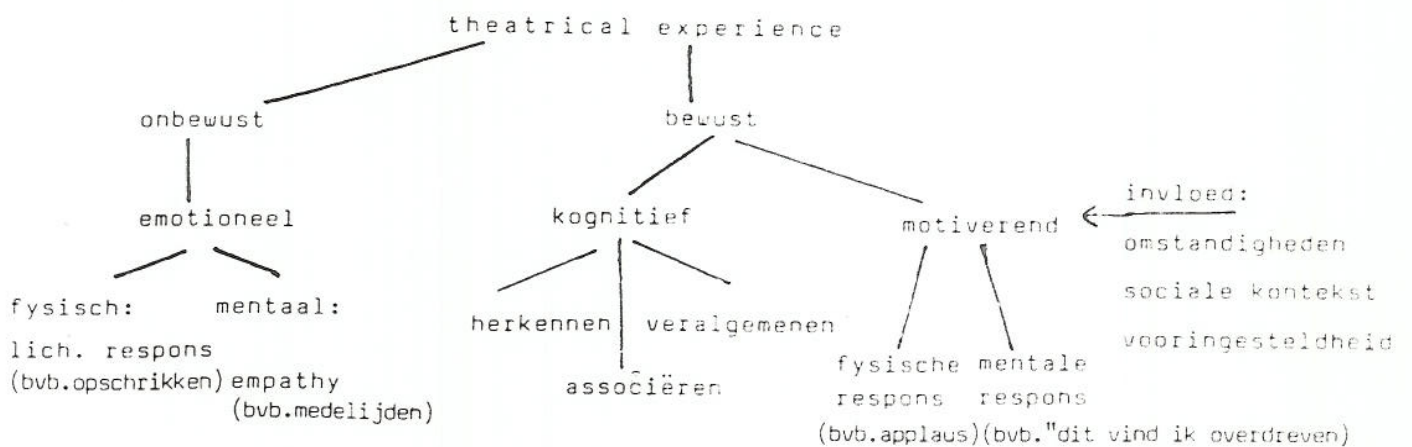
Drama, zegt hij, beweegt, evolueert, is altijd in een staat van wording. Deze opeenvolgende wordingssequenties zijn uitermate gevarieerd. Ze wor-den gevormd door de ingangzetting en het stoppen, de versnellingen en remmingen die kenmerkend zijn voor een actie. Zo komt een zeker ritme tot stand. Bij het volgen van de gebeurtenissen in een voorstelling, drij-ven onze belangstelling en onze emoties op de golven van de actie. Zo komt een innerlijke spanning tot stand die gekleurd wordt door provokatie, weer-stand en een uitgesproken negatieve of positieve (innerlijke) respons. We volgen een imaginair pad dat niet evenwijdig loopt met de gebeurtenis-sen zelf maar met de wisselende spanning tussen de acteurs onderling of tussen onszelf en de performers. Dit proces noemt hij "emphatic paral-lelism", een uitermate ingewikkeld fenomeen want het omvat de totale in-teractie; perceptie, de aard van de opgewekte illusie, het ervaren van

(1) BECKERMAN, B., o.c., p.145-157.

een sensatie en de fysische en/of mentale uiting van die sensatie. Wij zullen het vooral hebben over de bewuste fysische uitingen van de groepssensatie (bijvoorbeeld applaus, gelach). Hoe jammerlijk deze aanzienlijke beperking ook mag zijn, het is empirisch gezien niet mogelijk om méér te beschrijven dan de uitwendige reacties van het groepsgedrag.

Beckerman gaat verder dat het volgen van een voorstelling tegelijkertijd drie componenten bevat: een kognitief, motiverend en emotioneel aspekt. Bij een dramatische crisis "voelen" we niet alleen (affektief) maar "herkennen" we ook (kognitief). We ondervinden tegelijkertijd een graad van bewustzijn en van "empathy" (inleving). Dit gevoel manifesteert zich door verschillende graden van concentratie en relaxatie in ons lichaam. Perceptie omvat dus een onbewuste onderwerping en lichamelijke respons aan stimuli. We zijn er ons niet van bewust dat ons lichaam al reageert op de aard en de structuur van een actie vóór we het beseffen. We merkten hierboven al op dat het onmogelijk is om de bewuste innerlijke gewaarwordingen van een publiek na te gaan. Hoe veel te meer dan zijn we niet bij machte om de onbewuste respons te beschrijven.

We moeten er dus de nadruk op leggen dat het nu volgende onderzoek naar de publieksreacties tijdens de voorstelling, een beeld geeft dat sterk afwijkt van de authentieke, globale teaterervaring. Toch zullen we proberen een verklaring te geven voor het beschreven groepsgedrag. Het resultaat kan immers een licht werpen op een belangrijk element van de teatrale ervaring, namelijk die van de invloed van de sociale kontekst op het uiteindelijk gedrag van het publiek. Maar eerst geven we nog een schematisch overzicht van de theatrical experience dat we met behulp van Beckermans beschrijving opgesteld hebben om de relevantie van ons onderzoek binnen de onmiddellijke teatrale ervaring te situeren.



Ter herhaling vermelden we dat Beckerman met "theatrical experience" de globale ervaring tijdens de voorstelling bedoelt. Deze voltrekt zich op twee niveaus: het onbewuste en het bewuste nivo.

Het onbewuste nivo moet vooral emotioneel begrepen worden. Onze onbewuste lichamelijke respons beschreven we daarnet al als een zekere gradatie van concentratie en relaxatie en ons lichaam. Toch is er op het onbewuste nivo ook een mentale respons. Deze houdt verband met de spontane inleving in het stuk. De akties op scène kunnen immers afkeer, beroering of medeleven opwekken, zonder dat we daar bewust enige impact op hebben. Het is duidelijk dat deze "empathy" in nauw verband staat met de onbewuste fysische respons.

Op het bewust nivo speelt vooral de ratio een grote rol. Kognitief zullen we bepaalde akties herkennen, associëren, en kategoriseren onder globalere ervaringsmodellen. Tenslotte is er ook een voortdurend motiverend aspect aanwezig. Dit aspect vertaalt onze individuele relatie met de voorstelling in termen van evaluatie: hoe sta ik hiertegenover, kan ik dit positief of negatief waarderen. Onvermijdelijk worden we hier beïnvloed door externe factoren: de voorkennis die opgedaan werd via vrienden en autoriteiten (pers), de onmiddellijke omstandigheden van de voorstelling en het oordeel van de andere aanwezigen. Deze complexe interactie zal er ons toe aanzetten een konstante innerlijke monoloog te houden over de waarde en de relevantie van het stuk (mentale respons) en die kontinu veranderende respons fysisch te uiten en te toetsen aan de zaalreakties. Het zullen vooral de "opinion leaders" zijn die ons gedragspatroon zullen leiden en eventuele groepsreakties zullen uitlokken.

We moeten hieruit besluiten dat de teatrale ervaring bijzonder complex en momentaan is. Empirisch gezien is het onmogelijk om een akkurate beschrijving te geven; we moeten ons noodgedwongen beperken tot de enige waarneembare tekens van het groepsgedrag, met name de kollektieve fysische respons (bijvoorbeeld lachreakties, applaus).

In het nu volgende onderzoek naar de publieksreakties tijdens de voorstelling van "de macht..." in de Brusselse Muntchouwburg op 4 mei 1985, beginnen we met een globale weergave van de externe factoren die het motiverend gedrag zouden kunnen beïnvloed hebben.

1.2.2. Beschrijving van omstandigheden en sfeer

18.15 h. Een talrijke groep teaterbezoekers verzamelt zich in de inkomst-hall van de Muntchouwburg. De voorstelling van "De macht der teaterlijke dwaasheden" zou om 18.30 h moeten beginnen. Op de achtergrond, muziek van Wim Mertens ("The Fosse"), die ons in de sfeer van "De macht" moet brengen. Sommige nieuwsgierigen begeven zich naar het uitstalkraampje om meer te weten over de aantrekkelijke muziek of om de brochuurtjes over Jan Fabre door te bladeren. De sfeer is gespannen, vol verwachting. Sommige laatkomers wachten geduldig op eventueel overblijvende kaarten, anderen proberen nog vlug hun kaart door te verkopen. Het wachten blijft maar duren, de talrijk wordende menigte begint lichtjes te drummen. 18.45 h, omwille van het plaatsgebrek mogen de toeschouwers zich een stap verder wagen tot vóór de deurtjes van de verschillende rangen. Eén van de organisatoren komt enkele ongeduldige kijkers waarschuwen dat de voorstelling wel degelijk zal doorgaan maar dat de heer Fabre niet tevreden is met de lichtinstallatie, omdat de gloeilampjes lichte trillingen uitstralen en dat zou volgens hem de voorstelling kunnen schaden. Ja, als het aan hun lag (de organisatoren), dan waren de mensen nu al binnen geweest maar de heer Fabre is koppig en ze kunnen niets anders doen dan wachten op de koortsachtig werkende technici die het euvel proberen te verhelpen.

19.15 h. Een groepje toeschouwers halen hun boterhammetjes boven die ze meegebracht hebben om de voorstelling -duurde die geen acht uren?- heelhuids door te komen. Enkele durvers gluren door een kier van één van de deurtjes vóór de organisator het kan verhinderen en roepen blij dat de spelers klaar staan en dat het wachten dus niet lang meer kan duren.

19.35 h. Het lichtorgel is aangepast. Iedereen mag zijn plaatsje opzoeken. Eindelijk. Hier en daar hoor je gemopper: "Die vent durft nogal!". Gestommel. De zaal zit op een mum van tijd afgeladen vol. De muziek is ingezet maar door de drukte is die met moeite hoorbaar. Het wordt maar niet stil in de zaal, de stoelen blijven kraken en de toeschouwers die nog even een ommetje gemaakt hadden, komen te laat binnen. Het is al gauw bloedheet in de zaal. De stoelen in de loges zijn ongemakkelijk, je hebt bijna geen plaats voor je benen. Ten gevolge van de omstandigheden staat men zeer kritisch t.o.v. de voorstelling. Er wordt opvallend vlug gelachen.

(12) Akteurs op de borden, ze hijgen ritmisch als hondjes, steken hun tong uit.

GELACH

(13) Eén aktrice hijgt zonder geluid, steekt toch haar tong uit.

GELACH

(14) De akteurs gaan van de borden af en nemen het stapeltje borden op.

GELACH

(15) Eén van de akteurs neemt na zijn kunstje een bord op en gaat weer op de stapel staan.

GELACH

(16) Idem door andere akteur

GEEN GELACH MEER

(17) Een akteur spuwt zijn kauwgom uit.

GELACH

(18) Een akteur heeft zijn kauwgom uitgespuwd en wacht met open mond om die van zijn medespeler terug te krijgen. De laatste stopt ze echter ostentatief in zijn eigen mond.

GELACH

(19) De akteurs slaan met één bord de andere borden stuk. Stilte

HET PUBLIEK BEGINT TE APPLAUDISEREN

(20) Na het lied van de geblinddoekte.

APPLAUS

(21) Bij het uitkleden vóór de lopersscène beveelt een akteur: "Eerste knoop" (van de jas).

GELACH

(22) "Jas uit!"

GELACH

(23) "Eerste knoop!" (van het hemd).

GELACH

(24) "Tweede knoop!"

GEEN GELACH MEER

(25) Na de lopersscène.

"BIS" + KORT APPLAUS

(26) De lopers steken een sigaret op en beginnen die traag op te roken.

VELEN GAAN DE ZAAL UIT

(27) Twee akteurs komen op met een vuilnisbak om de scherven in te verzamelen.

GELACH

(28) Alleen de ballerina staat nog op scène. Ze maakt pliés. Verder gebeurt er niets. Het duurt vrij lang.

VELEN VERLATEN DE ZAAL

(29) Dansscène, opzweepende muziek.

OPVALLEND STIL, GESPANNEN AANDACHT

(30) "Schweig und tanze..." De keizer wordt door de zanger met een mes in de rug bedreigd. Bij het keerpunt krijgt hij met dat mes een tik op de billen.

GELACH

(31) De keizer sterft patetisch op de laatste noten van de muziek.

GELACH

(32) Dragersscène. Nadat de dragers traag afscheid genomen hebben van hun gestorven geliefdes, staan deze weer op, gaan ze naar hun dragers en springen ze -weer voor dood- in hun armen.

GELACH

(33) Tijdens de dragersscène wordt de dia geprojecteerd van "Amor en Psyche"

GELACH

(34) De meisjes lopen met wufte pasjes naar hun dragers.

GELACH

(35) Het dragen wordt een gesleur.

GELACH

(36) De dragers wassen hun sokken, zitten naakt voor hun emmertje.

GELACH, SOMMIGEN VERLATEN DE ZAAL

(37) Bij het citeren onder het sokken-wassen, "Koninklijke Muntchouwburg, Brussel" (klinkt ironisch).

GELACH

(38) Terwijl de zanger op de stoel steeds het laatste zinnetje herhaalt van zijn lied, brengt men twee papegaaien op scène.

GELACH

(39) De zanger slaat de aktrice op haar billen.

GELACH

(40) Alle acteurs zijn van de scène. Het publiek is nog alleen met de papegaaien. Het is blijkbaar niet duidelijk dat de voorstelling ten einde is. Het publiek barst niet meteen los in applaus. Als het applaus toch aarzelend gestart wordt, komen de kijkers langzaam los uit het spektakel. Er wordt relatief kort geapplaudiseerd. De acteurs komen in hun eigen kleren op en begroeten het publiek. Ze gaan af.

1.2.4. Bespreking

Volgens Beckerman moeten we onze zintuigen gebruiken, zowel sensitief als intellectueel, om de kwalitatieve factoren van de theaterlijke ervaring te onderzoeken. "Kwalitatief" moet hier niet beschouwd worden als evaluerend waardeoordeel (namelijk of het publiek al dan niet van de voorstelling houdt), maar in deskriptieve zin: welke is de aard van de ervaring die in het publiek leeft terwijl het reageert op de voorstelling?

Dat de vooringesteldheid van het publiek t.o.v. de theaterlijke ervaring en de onmiddellijke omstandigheden van de voorstelling alsmede de sociale implicaties een belangrijk effect kunnen hebben op het publieksgedrag, wordt, aldus Beckerman, vaak te veel genegeerd.(1)

Nadat we die zogenaamde invloedsfactoren besproken hebben, zullen we ook de aard van de ervaring trachten te onderzoeken.

Uit de vragenlijsten zal blijken dat men in grote mate geïnformeerd was door krantenrecensies of het oordeel van vrienden of kennissen. Het kan dan ook niet anders dan dat het directe publieksgedrag door een gekleurde vooringesteldheid beïnvloed was.

Ook de onmiddellijke omstandigheden zijn in dit geval van niet te verwaarlozen belang. Tijdens deze voorstelling werd het publiek immers een heel uur op de proef gesteld toen er een klein defekt aan het lichtorgel was en er niemand de zaal op het voorziene uur mocht binnengaan. Je kon duidelijk de irritatie en het ongeduld van de wachtende mensen voelen. Hun vooringesteldheid t.o.v. Fabre (via pers enz...) begon ook zijn parten te spelen en deed hun veronderstellen dat het (weer) om een provokatie ging: men dacht dat Fabre weer een spelletje met het publiek wou spelen zoals tijdens de berucht geworden voorstelling van "Het is teater..." n.a.v. het Klapstukfestival in Leuven. Deze omstandigheden hebben zeker de onmiddellijke reacties van de toeschouwers beïnvloed: het was heel onrustig in de zaal, men was van bij het begin geïrriteerd en de receptie werd aanvankelijk fel bemoeilijkt. Dit had dan weer een invloed op de acteurs die meer moeite hadden om zich te concentreren. Achteraf vernam ik van één van de spelers dat de voorstelling buitengewoon slecht was, terwijl een getrainde theaterbezoekster uit het publiek opmerkte dat er totaal geen fysiek contact was met het publiek; de technische omstandigheden hadden inderdaad een zwarte schaduw geworpen op de voorstelling.

(1) BECKERMAN, B., o.c., p.132-133.

Om enkele mogelijke sociale implicaties te illustreren verwijzen we naar het contrast tussen de voorstelling in Leuven en de voorstelling in Rijsel. Terwijl enkele sceptisch ingestelde leden van het publiek in Rijsel zonden voor enkele storende, belachelijk makende opmerkingen, zodat reeds bij het begin van de voorstelling de helft van de zaal eveneens sceptisch werd en vlug even naar buiten ging, want zo moest dat toch, verliep de voorstelling in Leuven, waar we vooral een tolerant, openstaand studentenpubliek aantreffen, veel receptiever. Men vertoonde "en groupe" een veel grotere kijk- en luisterbereidheid en de spanning in de zaal bereikte een veel intensere en hogere graad dan in Rijsel. Het publiek van het hoogstaande "Festival de Lille" bestond hoofdzakelijk uit traditionele, goed geklede burgers. Als we echter het Rijselse en Leuvense publiek beschouwen als behorend tot een vrij identieke kulturele gemeenschap, hoe veel meer dan, zal het publieksgedrag niet verschillen met de reacties van een Italiaans, een Israëliësch of een Japans publiek? Het sociale aspect speelt dus zowel op kleine (Leuven versus Rijsel) als op grote schaal (Japan versus Italië) een enorm belangrijke, niet de belangrijkste rol als determinerende faktor in de globale publiekservaring. De reacties van het publiek als geheel, kunnen zodanig de sfeer bepalen dat men -of men nu wil of niet- als individuele toeschouwer beïnvloed wordt.

De overwegende groepsreactie blijkt het gelach te zijn. We zullen proberen enkele kontekstuele verklaringen te geven die o.i. een rol kunnen gespeeld hebben hierbij.

1. De voorstelling is hoogst ongewoon. Het publiek vindt weinig aanknopingspunten met het traditionele teater en tracht te putten uit zijn reacties bij vroegere teaterervaringen. Als de kijker een element ontdekt dat binnen de kontekst van het gebeuren humoristisch lijkt, lacht hij vlug. Deze lach is een poging om toch bij het gebeuren betrokken te blijven maar illustreert niettemin een zekere vorm van onmacht om vat te krijgen op de voorstelling.
2. Sommige kijkers nemen een relativiserende houding aan. Hun lachreacties impliceren een wantrouwen en eventuele weigering om dit ongewone spektakel al te veel aux sérieux te nemen.
3. Weer andere publieksleden, willen ostentatief hun goedkeuring en voeling demonstreren met een voorstelling die door autoriteitshebbende instanties (bijvoorbeeld de pers) positief werden gewaardeerd. Deze goedkeuring uit zich in een instemmende lach.

4. Bij deze specifieke voorstelling in Brussel, hebben de omstandigheden er zeker toe bijgedragen dat de publieksverwachtingen werden aangescherpt door een vertraging van de inlossing. De kijkers wilden uitbundig reageren op een stuk waarop ze zo lang hebben moeten wachten. Over het in- en uitlopen van de zaal, zullen we het later nog hebben. De andere reacties (meekuchen, applaudiseren, "bis"-roepen,...) kunnen o.i. eveneens volledig verklaard worden door de hierboven beschreven kontekstfactoren.

1.3. Memorial experience

1.3.1. Specificatie

De vorm van de aktie op scène heeft een direkt effect op de theatrical experience maar een indirekt effect op de memorial experience. De teaterganger moet zich het geziene stuk herinneren. Eenmaal verwijderd van zijn medekijkers, wint zijn perspektief op het werk een nieuwe dimensie.(1) Eén van de middelen om deze nieuwe kijk op het werk op te sporen, vormt de enquête.

1.3.2. Vragenlijsten

Middernacht. De voorstelling is afgelopen. We willen enkele vragen stellen aan de toeschouwers. Het is onmogelijk om over te gaan tot een persoonlijke konfrontatie, met al die mensen die zich zo vlug mogelijk van de schouwburg verwijderen. Daarom proberen we hen vlug een vragenlijstje toe te stoppen, dat ze onmiddellijk kunnen invullen. Eventueel rekenen we ook op een beetje goodwill van de haastigen om nadien de vragenlijsten terug te bezorgen.

We hebben er voldoende rekening mee gehouden dat de vragen kort en gemakkelijk waren om de respons niet negatief te beïnvloeden. Het resultaat kan bevredigend genoemd worden. Ongeveer 10% van de toeschouwers vulde de enquête in. Natuurlijk moeten we hierbij het representativiteitsprobleem onder ogen zien. De omvang van de non-responsiviteit was namelijk aanzienlijk genoeg om te spreken van een selekte i.p.v. een aselekte groep. Toch was het niet onze bedoeling om hier statistische socio-geografische kurven op te stellen. Daarvoor waren onze vragen trouwens ook veel te aspecifiek. Wat was dan wel de bedoeling van onze opzet? We wilden nagaan in hoever het oordeel en de interpretaties van de "gemotiveerde kijker" (het selekte deel dat de vragenlijst invulde) overeenkwamen of verschilden met de alge-

(1) BECKERMAN, B., o.c., p.157.

2. DE ROL VAN DE PERS

2.1. Korte evolutieschets

Jan Fabre richtte zich aanvankelijk als marginale performer tot een zeer select publiek. Zo bracht hij zijn performance "After Art" tijdens de jaarlijkse ontmoeting van de American Society for Aesthetics aan de Marquette University van Milwaukee, in 1980. Zelfs de meest doorwinterde leden van dit selecte gezelschap hadden moeilijkheden met de voorstelling en wisten niet goed welk oordeel ze hierover moesten uitspreken.

"Money Performance" wekte verontwaardiging bij het publiek en haalde enkele krantenkoppen. In Het Volk vonden we o.m. "Fabre tart publiek met geld" (17.09.'79). Dit bracht evenwel met zich mee dat de belangstelling rond de figuur van Jan Fabre gewekt was.

De eerste teaterproduktie "Teater geschreven met een K is een kater", werd hetzelfde lot beschoren: een geprovoceerde groep toeschouwers en kabaal in de pers. De Gazet van Antwerpen sprak over "waardeloos en vulgair spektakel in UIA teater" en "Teater geschreven met een F is een flater". De mensen van Het Volk gingen "met een kater naar huis". In Amerika verwekte het stuk zelfs groot schandaal. "Belgian troupe exposes Milwaukee to offbeat "Tomcat" drama" (Milwaukee Journal) en "Theatre cancels play with nudity after two actors charged bij city". In Milwaukee Sentinel schreef men "Possible violation studied in actors' nudity on stage".

De tweede produktie, "Het is teater zoals te verwachten en te voorzien was", lokte aanvankelijk enkele voorzichtige, nieuwsgierige kijkers. Deze wisten niet goed hoe ze het stuk moesten waarderen. Bij het einde van de première van deze acht uren durende voorstelling zaten er nog maar enkele mensen in de zaal. De persreacties waren gematigd tot slecht. Na een onverwachts denderend succes in het buitenland, begon de Belgische pers bij te draaien. Jan Fabre werd ingehaald als een genie.

2.2. Pers en "De macht..." (of: de macht van de pers?)

De bovengeschetste evolutie verklaart waarom "De macht..." van bij het begin een grote belangstelling kende. Iedereen had ooit wel eens gehoord van het nieuwe teaterfenomeen, Jan Fabre. Onze vragenlijsten liegen er niet om...

De gigantische zalen zaten steevast vol. De produktie was zelfs lang op voorhand verkocht aan veel belangrijke teaters zonder dat men kennis genomen had van de inhoud. Het kulminatiepunt van deze massale publieksopkomst was ongetwijfeld in Groot-Brittanië te situeren. Na een aanpassing van de Royal Albert Hall die iets té groot bevonden werd, kwamen zowat 6000 mensen de voorstelling van "De macht..." bijwonen. Er waren zelfs speciale reispakketten voorzien voor mensen van het vasteland die nog niet de kans hadden gehad om dit niet te missen spektakel te zien, die zomaar eventjes naar Londen konden gaan om dit gemis in hun kulturele vorming weg te werken. En toch blijft het een konstante dat veel mensen de zaal verlaten (om al dan niet na een tijd terug te keren). Het valt dus zeer te betwijfelen of de massale opkomst beantwoordt aan een massale appreciatie. Ons bescheiden onderzoek wees alvast op het tegendeel.

mene publiekservaring zoals die in de reacties tot uiting kwam. Het leek ons anderzijds ook een interessante aanvulling van de toch wel beperkte resultaten van de theatrical experience. We trachtten ook te weten te komen hoe de kijker gemotiveerd werd. Hebben de smaakbepalers (pers) wel degelijk de belangrijke rol die Jan Fabre hen in "De macht..." toebedeelt (cfr. infra) ? We mogen ook zeker niet vergeten de vroegtijdige zaalverlaters te vermelden. Voor zij die na verloop van tijd niet naar hun zitplaatsen terugkeerden, was het stuk zelfs niet het bekijken waard.

- 1) Waarom bent u naar dit stuk komen kijken?

Uit nieuwgierigheid voor Fabre	22
Omdat ik één van de spelers kende	3
Op advies van vrienden	9
Uit interesse voor het genre	8
Toevallig	2

- 2) Had u over het stuk al iets gehoord of gelezen? Positief? Negatief?

Ja Neutraal	4
Positief	32
Negatief	12
Nee	2

- 3) Had u vroeger al iets gezien van Fabre? Wat vond u ervan?

Nee	35
Ja Neutraal	2
Positief	1
Negatief	0

- 4) Is dit teater?

Ja	22
Ja, maar...	13
Nee	1
Geen antwoord	2

1.3.2. Bespreking

Het grootste deel van de toeschouwers kwam naar de voorstelling uit nieuwsgierigheid voor Fabre. Ongeveer iedereen had al ooit iets over hem gehoord of gelezen. Bovendien kreeg het overgrote deel een positief waardeoordeel over hem te horen. De negatieve kritiek ging telkens gepaard met positieve elementen. (Niemand vermeldde een louter negatieve kennismaking.)

De tweede belangrijkste impuls om de voorstelling te gaan bekijken was het advies van vrienden. Toch was er ook een aanzienlijke groep die uit loutere interesse voor het genre kwam.

De voorkennis en vooringesteldheid van het publiek was dus voor het grootste deel via derden tot stand gebracht, in concreto via pers en resencies.

De meesten dekodeerden "De macht..." als zijnde teater. Velen haalden als argument aan dat het stuk in een schouwburg gebracht wordt, voor een publiek. De teatrale konventies en structuren zijn blijkbaar de belangrijkste criteria om een identiteit aan het gebeuren te verlenen. Toch was er ongeveer een derde van de antwoorden meer genuanceerd: "Het is wel teater, maar..." en dan volgden opmerkingen als "teaterschema's worden gepersifleerd", "meer performance dan teater", "eerder dansteater", "het verbreedt het gewone concept teater", "in de ruime zin", "op het randje af" enz... Enkele toeschouwers voelden dus duidelijk aan dat er iets gaande was met het concept teater maar wat het juist was kon men vooralsnog moeilijk formuleren.

Wat het al dan niet ingelost zijn van de verwachtingen betreft, kunnen we stellen dat twee derden van die mensen die een uitgesproken verwachting hadden, die verwachting ingelost zagen. Het grootste deel daarvan had positieve verwachtingen. Gezien de positief beïnvloede vooringesteldheid is dit niet zo onverwacht. Bij de niet-ingeloste verwachtingen was men meestal positief verrast. Een minderheid had echter meer verwacht van de voorstelling. Ongeveer een derde van de toeschouwers had geen uitgesproken verwachtingen. Dit kan ietwat vreemd genoemd worden als we bedenken dat toch het overgrote deel reeds positief beïnvloed werd door pers en vrienden. Het is niet ondenkbaar dat de verwachtingen van die mensen wel positief waren maar dat ze zich nadien niet goed durven uit te spreken over een persoonlijke evaluatie omdat die wel eens niet zou kunnen stroken met het oordeel van autoriteitshebbende instanties. Waarschijnlijk gaat het hier om

die mensen die moeilijk vat kregen op de voorstelling en geen standpunt durfden of konden innemen.

Voor drie vierden van het publiek droeg de voorstelling een bepaalde boodschap in zich. Eén vierde zag geen enkele betekenis. Zonder daarom de interpretaties van de toeschouwers als waardeloos of verkeerd te bestempelen, valt het toch op dat slechts één vijfde van de geformuleerde dekoderingen ergens verband houden met de statements die doorgaans in de recensies worden beschreven. Voor velen was de voorstelling immers een staaltje van puur fysisch teater of was de boodschap eerder vaag te noemen (bijvoorbeeld "kritiek op maatschappelijke realiteiten").

Wat de vormgeving betreft, bleef slechts een te verwaarlozen minderheid onverschillig voor de estetik van beeld en muziek.

Ook het antwoord op de laatste vraag was niet geheel onverwacht. We zien dat de voorstelling vooral boeit maar ook bijwijlen uitgesproken verveelt. Wat o.i. ook niet genoeg in de recensies beklemd wordt is dat de voorstelling zeer amusant is. We hebben dit reeds aangetoond in onze analyse van het lachgedrag maar ook in de vragenlijsten kwam dit aspect nog eens aan bod. Een derde en dus belangrijk deel van het publiek was door de voorstelling ontroerd. Ze herinneren zich dus ook een sterk emotionele respons. Het aantal geïrriteerde mensen was bijna identiek, hetgeen niet zo verwonderlijk is vermits het hier ook om een vorm van emotionele respons gaat. Opvallend laag was het shockerende effect. Blijkbaar is "De macht..." in geen geval een provokatieve voorstelling ten noemen. Anderzijds merken dan weer veel mensen op dat ze moeite hadden met de in het stuk vervatte agressie. Wellicht was dit gevoel net niet sterk genoeg om het als "shockerend" te bestempelen.

Bij een globale beschouwing van de verdere opmerkingen valt het niet moeilijk enkele duidelijke tendenzen te onderscheiden. Men vond de voorstelling over het algemeen fascinerend maar te langdradig en te voorspelbaar. Bovendien voelde men zich door de ontoegankelijkheid van het stuk soms voor de gek gehouden.

1.4. Memorial en theatrical experience: een vergelijking

Frank Coppieters merkt in een artikel over het etogenisch onderzoek naar het gedrag van de teaterpercipiënt op, dat men in heel wat recensies uitdrukkelijk ingaat op het gedrag van het publiek. "Blijkbaar vindt de recensent deze informatie pertinent, d.w.z. karakteristiek voor de aard van de gebeurtenis / of behorend tot een nieuw teater "frame" dat verschilt van het traditionele (= meest voorkomende op dit ogenblik) frame. (1)

"Toch heeft men in de geschiedenis van de Westerse estetica vooral de nadruk gelegd op de memorial experience (reacties achteraf). Onze ingesteldheid leidt ons tot gewoontes van dramatische analyse die weinig aandacht verschaffen aan de teaterlijke ervaring zelf. De twee wapens van de sociale wetenschappen, m.n. de enquête en het interview, zijn niet bij machte om een klaar inzicht te geven in de totaliteit van de teaterlijke ervaring." (2) Spijts Beckermans kritische kommentaar, zien we bij een concreet onderzoek van zowel de theatrical als de memorial experience, dat de eerste veel minder informatie verschaft als de tweede. Dit is zonder twijfel te wijten aan de onmogelijkheid om de complexe theatrical experience te beschrijven, hetgeen bewijst dat Beckermans inzichten alleen theoretisch mogen beschouwd worden.

Bovendien is er een uitgesproken diskrepantie tussen theatrical en memorial experience vast te stellen voor onze voorstelling van "De macht...". De lachreacties tijdens de voorstelling suggereren een positieve respons en een graad van inzichtelijkheid die zeker niet tot uiting komt in de opmerkingen van de toeschouwers achteraf. Ze herinneren zich nog wel dat ze geamuseerd waren maar leggen, vooral in de opmerkingen, de nadruk op het verveeld zijn, het niet begrijpen van de voorstelling en het gevoel dat ze bekocht waren.

O.i. zijn deze opmerkingen zeker ook interessant in relatie met de persreacties. Zoals we in het volgende hoofdstuk kort zullen aanhalen, zijn de persreacties unaniem lovend. De opmerkingen die wij verkregen en het soms massale verlaten van de zaal staan in schril contrast met deze waardering. Dit wordt bevestigd door het opvallende feit dat plots een heel deel toeschouwers beweert geen verwachtingen gehad te hebben terwijl toch allen positief ingelicht waren. Is het mogelijk dat ze hun onbegrip of hun onvermogen om het stuk te evalueren op die manier trachten te verdoezelen? Of durven ze het niet goed oneens zijn met de pers? Het feit is toch op zijn minst merkwaardig.

(1) COPPIETERS, F., Ethogenisch onderzoek naar het gedrag van de theaterpercipiënt, in: Scenarium, deel III, 1984, p.81.

(2) BECKERMAN, B, o.c., p.131.

Als slot op dit hoofdstuk nog een korte balansopmaking: als toeschouwer van "de macht der teaterlijke dwaasheden" kwam het mij erg vreemd voor dat zoveel mensen de zaal tijdens de voorstelling verlieten, vooral omdat ik bekend was met een aantal recensies die daar geen woord over repten en niets dan lovends schreven over die toch wel merkwaardige voorstelling. Ik besloot dit fenomeen te onderzoeken en probeerde twee aspecten van de teatrale receptie na te gaan: de momentane (theatrical) experience en de achteraf neergeschreven (memorial) experience. Deze waren echter moeilijk vergelijkbaar gezien de beperktheid van de resultaten van de eerste. Uit het bovenstaande mag blijken dat onze vragenlijst om de memorial experience na te gaan wel degelijk een paar gerichte vragen bevatte om onze hypothese m.b.t. de rol en de invloed van de pers te bevestigen. Toch moet nog eens benadrukt worden dat, hoewel de resultaten goed schenen te kloppen, dit onderzoek op zeer beperkte schaal is gebeurd en dat we onze konklusies dien aangaande met voorbehoud willen formuleren. Opvallend was het zwaar doorwegende scepticisme en onbegrip in de neergeschreven opmerkingen. Deze stroken helemaal niet met het beeld van de voorstelling dat in de meeste recensies naar voren gebracht wordt. Zij suggereren namelijk een graad van duidelijkheid en eenstemmige waardering die we moeilijk onder het reële publiek teruggevonden hebben.

3. JAN FABRE EN ZIJN PUBLIEK

Om Jan Fabres houding t.a.v. het publiek wat duidelijker te profileren, bespreken we achtereenvolgens drie voorstellingen waarin de relatie met het publiek een belangrijk aspekt van die bewuste produktie uitmaakte. Het gaat om zijn "Money Performance", "Het is teater..." en "De macht...".

3.1. Money Performance

Allereerst een korte beschrijving van de voorstelling:

Setting: ruimte in een café in Gent, informeel

Publiek: kunstenaars, filosofen, kunstcritici uit de USA, België, Nederland, Polen, Zweden, Australië,...

Materiaal: geld uit verschillende landen afkomstig, ingeleverd door het publiek en de sponsors.

- Aktie:
- het publiek staat of zit in de kleine ruimte
 - de kunstenaar deelt geld uit
 - hij haalt het terug op en legt het op een vel wit papier dat op de grond ligt
 - hij vormt het woordje "art"
 - hij bedekt het papier met lijm
 - samen met enkele leden uit het publiek schikt hij het geld op het papier
 - hij verbrandt een hoopje geld in een kleine emmer
 - het publiek gedraagt zich ongemakkelijk
 - de vlammen verteren het geld
 - de kunstenaar strooit de as van het verbrande geld over het papier met het nog intacte geld
 - in de as vormt hij met zijn vinger het woord "culture"
 - hij tilt het werk omhoog
 - hij houdt een openbare verkoop van het kunstwerk onder de aanwezigen
 - hij buigt en gaat af (1)

In Het Volk konden we enkele reacties van het publiek lezen. "Wanneer hij op het einde al de briefjes wil verbranden, stort vanzelfsprekend een deel van jonge aanwezigen op de scène om te redden wat er nog te redden valt.(...) In

(1) Informatie uit: A commentary on Jan Fabre's Money-Piece-Art in Culture door Curtis L. Carter.

het begin zit je als toeschouwer gewoon te apegapen op het gebeuren. Naarmate de act naar zijn hoogtepunt groeit, wordt je er steeds nauwer bij betrokken. Fabre daagt de zaal uit het geld weg te pakken. De jongeren springen er gretig naar toe, maar het volwassen publiek wordt duidelijk voor een dilemma gesteld: de briefjes nemen en het zorgvuldig wegbergen -maar wat zou de buurman daarvan denken?- of verveeld toekijken. Men wordt a.h.w. gechanteerd." (1)

(Zoals blijkt klopt de verslagen voorstelling die doorging in het Ankerruimteater te Antwerpen niet helemaal met het zojuist beschreven script van de voorstelling te Gent, maar de reacties kunnen o.i. wel ter illustratie weergegeven worden.) Met deze voorstelling illustreert Jan Fabre de relatie tussen kunst en geld en zijn dubbelzinnige gevoelens hiertegenover. Zijn verhouding met geld is een liefde/haat verhouding. Zonder geld kan de kunstenaar geen geld produceren maar financieel succes kan ook de ondernemingszin en het nemen van risico's tijdens het creatieproces, verlammen. En toch is deze durf volgens Fabre een essentieel element voor de produktie van creatieve kunst. Kunst en geld worden zijns inziens al te vaak verkeerd aan elkaar gerelateerd. Het is niet omdat een stuk verkocht wordt dat het ook kunst is, aldus Fabre. Het economische aspekt maakt er immers geen kunst maar een verkoopsartikel van.

We horen hier duidelijke echo's van de concepten van Marcel Broodthaers (2) (°1924-1976), een kunstenaar waarmee Jan Fabre vaak in verband wordt gebracht. Bij Broodthaers is de idee van de economische situatie van de kunstenaar altijd, zij het soms enkel op de achtergrond aanwezig. Voor hem is het bestaan van alle kunstenaars, museumdirecteurs en leiders van galerijen niet anders dan het leven van alleman; verachtelijk, kommercieel, laag. Hiermee bedoelt hij niet dat al die mensen verachtelijk of laag zijn, maar wel dat kunst wordt verkocht als een verachtelijk koopwaar. Marcel Broodthaers schreef in de katalogus van één van zijn laatste tentoonstellingen, in het Museum of Modern Art van Oxford, enkele gedachten neer over kunst. Freddy De Vree haalt ze in zijn boekje aan als een testament, een afscheid van de plastische kunsten. Wij citeren het geschrift omdat het zo goed de standpunten van Fabre weergeeft. Hoewel Fabre er nergens in slaagt om zijn opvattingen zo akkuraat te verwoorden, klinken Broodthaers' stellingen niet geheel vreemd voor iemand die vertrouwd is met het werk van Jan Fabre. Zijn produkties zijn eigenlijk levendige vertalingen van de concepten van Broodthaers.

(1) Uit: Het Volk, "Fabre tart publiek met geld", 17.09.'79

(2) Vrij naar: VREE, Freddy De, Marcel Broodthaers, Marcel Broodthaers, Antwerpen, Manteau, 1980.

"Weldenkend zijn of niet zijn. Blind zijn.

Wat is kunst? Al sinds de XIX^e eeuw wordt de vraag onophoudelijk gesteld zowel aan de kunstenaar, de museumdirecteur als aan de liefhebber. In werkelijkheid geloof ik niet dat het gewettigd is van Kunst een ernstige definitie te geven tenzij in het licht van één constante factor -namelijk de transformatie van Kunst in handelswaar.

In onze tijd heeft dit proces zich dermate versneld dat artistieke met commerciële waarden samenvallen. Wie zich bezighoudt met het fenomeen van de reïficatie ziet hiervan in de Kunst een aparte manifestatie -een soort tautologie.

Zodoende zou men het bestaan van Kunst onder de vorm van een formulering kunnen rechtvaardigen, maar het bestaan zelf zou toch van twijfelachtig allooi zijn. De waarde van dit soort definitie valt inderdaad nog na te gaan.

Vast staat dat in de werkelijkheid de wijze van over kunst te spreken verandert naargelang van de economische schommelingen. Minder vast staat of deze commentaren kunnen worden beïnvloed door de politiek.

Kunst siert onze burgerlijke wanden ten teken van macht. Kunst zit gevangen in haar eigen fantasmen en in het fetisjisme waartoe het wordt aangewend.

Kunst begeleidt de wisselvalligheden van onze geschiedschrijving als een toneelstuk voor schaduwen. -Is het wel kunst?

Zelfs al leren we al het jargon dat erover geschreven werd en wordt, dan nog denken we alleen aan het geslacht van de engelen, aan Rabelais en aan de praatmakerij in de Sorbonne.

Op dit ogenblik is men bezig met misplaatste linguïstische onderzoekingen die verloren lopen in het ter wereld brengen van een identiek ratjetoe als dat waarvoor schrijvers het woord kritiek hebben willen uitvinden. Kunst en literatuur... Welke kant van de maan is nu eigenlijk verborgen? Hoeveel visioenen glijden niet voorbij... hoeveel wolken...

Ik heb niets ontdekt, zelfs geen Amerika, hiermee. Ik beschouw kunst liever als een nutteloos labeur dat buiten de politiek staat en weinig of geen morele betekenis heeft.

Ik geef toe dat een of ander laag motief mij ertoe drijft genoeg te scheppen in het feit bij te dragen tot de fouten die worden begaan - een schuldig genoeg dat vooral afhankelijk zal zijn van mijn slachtoffers, de mensen dus die geloofd hebben in mijn gelijk."(1)

Wellicht zullen sommigen zich afvragen wat dit nog te maken heeft met ons uitgangspunt, de receptie van Jan Fabres "De macht der teaterlijke dwaasheden". Wij menen dat de verwijzing naar de concepten van Marcel Broodthaers een duidelijke illustratie vormt van Fabres conceptuele bekommernissen. Zijn produkties moeten immers altijd in relatie met hun maatschappelijke situering gezien worden. Hierbij vormt de receptie het meest onmiddellijke aanknopingspunt: de toeschouwers- en persreacties zijn niets anders dan de direkte maatschappelijke omstandigheid van de een of andere produktie.

(1)Geciteerd in VREF, Freddy De, o.c., p.24-26.

In verband met Fabres "Money Performance" beschreef men in De Nieuwe Gazet (12,13.01.'80) het verloop van de tweede opvoering. Dit mag een illustratie zijn van Fabres nadruk op het conceptuele aspect van de voorstelling. D.w.z. dat niet zozeer de voorstelling als zodanig belangrijk is maar wel de idee die overgebracht wordt. Bij de tweede opvoering waren de toeschouwers voorbereid. Het shockelement kon derhalve geen rol meer spelen.

"Jan Fabre kwam op, telde de aanwezigen en het geld van de kassa en verdween met die kassa. Als hij écht was weggelopen en weggebleven was zijn performance volkomen geslaagd: de kijkers, die kwamen voor de sensatie van het destruktieve spelen met geld, zouden aardig voor schut gezet zijn. Maar zover durfde Fabre niet gaan. Hij kwam terug en bouwde zijn vervolg op de eerste performance. Hij vormde de woorden "money" en "remake" met geldbriefjes, verbrandde er een paar, knipte er enkele kapot en maakte een Money-tentoonstelling die de toeschouwers terstond mochten bezoeken. Hij kwam tot de slotsom dat "money" "art" is; geen vervreemding meer bij de toekijker, geen primaire bezitsreflexen, maar de originaliteit van de ideeën is gebleven. (1)

(1) vrij naar een recensie uit De Nieuwe Gazet, 12,13.01.'80

3.2. Het is teater zoals te verwachten en te voorzien was

Door de keuze van de ruimte waar de voorstelling moet doorgaan, is het al min of meer duidelijk tot welk publiek Jan Fabre zich richt. Het bedoelde publiek van "Het is teater..." verschilt wel degelijk van het bedoelde publiek van "De macht...". Dit wordt al aangetoond door de gekozen ruimte. "Het is teater..." wordt gebracht in kleine zaaltjes die niet alleen een selekte groep aantrekken maar ook geen bepaalde teaterkodes impliceren. Hier zal het avant-garde publiek in grote mate aangesproken worden. Het stuk kommuniqueert ook een heel andere boodschap dat "De macht...". "Het is teater..." brengt de dagelijkse rituele gedragskode binnen een teatrale kontekst en bevraagt ze op haar betekenis en haar waarde. Het in- en uitlopen van de zaal tijdens de voorstelling vormt een geïntegreerd element in deze kontekst. De impliciete teaterkode van een toekijkend publiek vervalst hier immers doordat de formele regels t.a.v. teater a.h.w. ontkend worden. Ondanks de titel handhaaft men niet de pretenties dat het om traditioneel illusionistisch teater gaat. Dit wordt verduidelijkt door de hele infrastructuur (bijvoorbeeld door het onmiddellijke aanwezig zijn van een bar) en het verloop van de voorstelling (lange duur, uitsluitend "real action"). Bovendien bestaat "Het is teater..." uit een dertigtal individuele akts die niets met elkaar te maken hebben. Ze zijn onderling verwisselbaar, er is totaal geen koherent verloop. Je kan rustig even op de gang gaan of ergens een pint pakken en terugkomen zonder dat je iets essentieels van de voorstelling gemist zou hebben. Tot zover de externe omstandigheden van de voorstelling. Laten we nu eens nagaan hoe de standpunten van Jan Fabre aangaande teater inhoudelijk in de voorstelling vervat liggen. We ontdekken immers weer enkele kritische elementen t.a.v. het fenomeen kunst in de maatschappij. Het persoordeel en de uiteenzettingen van kunstcritici worden bestempeld als willekeurig, hol en vals. Vooral de "Suksesnummers" moeten voorzichtig benaderd worden. Er is immers bij al het ogenschijnlijke sukses vooral sprake van een snobistisch gegoochel met grote woorden en klichees. Tijdens één van de akts ("eten-kunstgesprek-publiek") wordt dit soort "kulturele konversaties" gedemonstreerd;

"Hoe vond u de tentoonstelling

Intéressant

Wie fanden Sie die Ausstellung

Sensitive

Hoe vond u de tentoonstelling

Chargé

Wie fanden Sie die Ausstellung

Strong

Hoe vond u de tentoonstelling

Plein d'émotions

Wie fanden Sie die Ausstellung

Plastic

(pauze)

Dat is interessant om te weten, zo dacht ik er ook over

(pauze)

qu'est-ce que tu penses de l'atmosphère ici

Es ist schön

I like the graphic side

Ja, het grafische is wel interessant

Cela vous donne un certain sentiment

Es steckt etwas drin

Yes, I think it too

Ja

Oui

Ja

(pauze)

There are beautiful things

Het is goed gedaan

Oui, c'est ça

Es ist gut gemacht

Have you already noticed the technical side

Ja, zoals u zei, daar moet ik es naar kijken

Ne trouvez-vous pas que les détails sont un peu moins soignés

Ja, das ist mir auch aufgefallen

Yes, as you said

Ja, maar toch vind ik het mooi

Oui, je le trouve aussi

Ich finde dass es mit den Schwarz-Weiss Verwendung, noch eine Dimension
mehr gibt

I was going to say that too

Zoals u zei, hij nam de woorden uit mijn mond

Lesquels, oh oui je le vois

Ja ich auch, das ist nicht leicht in Worte zu fassen

It is difficult to describe

Zoiets kun je niet omschrijven, denk ik

Des mots ne suffisent pas

(pauze)

Die Rührung leuchtet davon aus

Yes, sincere feelings

Die oprechte emotie van het grafische

Cette émotion sincère et inexprimée du graphique

Es ist schön

It's beautiful

Het is adembenemend

C'est magnifique

Es ist hübsch

It's fantastic

(pauze)

Je moet het maar verzinnen

Il faut le faire

Erst können

You've got to have the nerve, I say

Het is mooi

C'est joli

Es ist prächtig

It's breath-taking

Het is geweldig

C'est

Es ist

It is

Het is kunst

Oui de l'art

Kunst, ja das ist richtig

Art is beautiful

Kunst is interessant

L'art c'est magnifique

Die Kunst ist formidabel

Art is wonderful

Kunst is plastiek

L'art est sensible

Die Kunst ist geladen

Art is strong

Kunst is emotioneel

(pauze)

Regardez ce jeu de lignes

Siehe die Bewegungen

Look at the light and the shadow

Het lijnenspel van die schaduw

On ne peut le décrire

Das ist Kunst

That's art

(pauze)

Ja Oui, c'est ça

Ja

Yes

(pauze)

Het doet me een beetje denken aan...euh

Oui, c'est vrai

Es fällt mir nicht ein

Yes, now I see it too as a matter of fact

U hebt gelijk, het is...

Oui, c'est ce que je veux dire

Ich möchte sagen es erinnert mich an... ich weiss es nicht mehr...

I know but it doesn't cross my mind

(pauze)

Het is interessant

La manière dont on le fait, ça c'est important

Wie man es macht

Yes, it moves me, can you feel it too

Ja toch wel, daar ben ik het met u eens

La manière dont on le fait, je n'y avais pas encore pensé... Mais comme vous le dites

C'est important
Und interessant
It's real
Ja, zoals u zei... echt dat is het
Un excès
Das ist gut gefasst
An excess of richly coloured feelings
Een uitspatting van kleurrijke gevoelens in zwart-wit
Des sentiments colorés en noir et blanc
Das will ich mir mal überlegen
Yes, I think you are right
Volgens mij zijn het de kleurenwaarden die het hem doen
Oui, la valeur des couleurs
Ja, die Farbenmusik
Yes, the value of the colours
Ja, de kleurenwaarden zijn formidabel
Oui, les couleurs sont incroyables
Sie sind tiefgehend
Profound
Diepgaand
Profond
Tief
Deep
Diep
(pauze)
Remarquable
Unglaublich möchte ich sagen "

Dit standpunt t.o.v. het publiek en het fenomeen kunst in de maatschappelijke realiteit kwam zeer "geslaagd" naar voren toen Jan Fabre in het kader van het Klapstukfestival (Leuven), de verwachte voorstelling van "Het is teater..." opschortte en in plaats daarvan zijn acteurs acht uren lang recensies liet voorlezen. Op die manier maakte hij eens te meer duidelijk dat "echte" kunst niet te koop is, dat hij zich vragen stelt omtrent het

statuut van de kunstenaar die zogezegd onbaatzuchtig, in naam van de kunst, pure estetik brengt, die een eigen onbetaalbare waarde zou hebben. Het is niet ondenkbaar dat men het niet eens is met het uiteindelijke doordrijven van dit statement, maar dan drukt men tevens zijn huivering uit t.o.v. de "konceptuele kunst", die Broodthaers omschrijft als volgt:

"Het zijn reflekties, bedenkingen, ideëen n.a.v. kunst, waarbij de artistieke uitdrukking zeer schamel is, en de sporen die overblijven uit foto's en dokumenten (hier recensies -nvdr.) bestaan. De ideëen nemen de plaats in van de materie. Het is de idee zelf die het spoor vormt dat dit soort kunst achter zich laat." (1)

Tijdens de bewuste voorstelling van "Het is teater...", bleven de kijkers geduldig enkele uren in hun stoelen zitten. Toen werd de provokatie sommigen iets te machtig en bewogen ze zich tot op de scène, begonnen ze boos aan het gordijn te trekken enz... alsof ze wilden zeggen: "Akkoord, kunst is niet te koop maar geef toch maar ons geld terug!" Opnieuw werd Fabre gefascineerd door de hele kontekst van het gebeuren. Hij stelde vast dat de infrastructuur, het kader van het teatrale gebeuren een ontzettend grote macht heeft over het publiek. Het is deze macht van de konventies die hij in "De macht der teaterlijke dwaasheden" zal teatralizeren.

3.3. De macht der teaterlijke dwaasheden

Voor de uitvoeringen van "De macht..." koos Jan Fabre telkens een imposante, weelderige schouwburg, de plaats bij uitstek voor het konventionele publiek om zich te verzamelen binnen de vertrouwde teaterstructuur en een stuk te komen bekijken. Deze ruimtes waren eertijds uitermate geschikt om het illusionisme van het gesloten drama tot zijn recht te laten komen.

"In het gesloten drama wil men via een illusionistisch effect het gebeuren op de scène voor kwasi-werkelijkheid/een hogere werkelijkheid doen doorgaan. De materiële en semiotische (betekenende, symboliserende) ruimte die daaraan beantwoordt, is gestructureerd volgens de strenge symmetrie van het Saussuriaanse taalteken. Daarbij staan de scheidingswanden (voetlicht, souffleurshokje, decor, architectuur van het schouwburggebouw) die de scène van de toeschouwersruimte en van de werkelijkheid achter en buiten die scène afsluiten, ongeveer gelijk met de streep die de twee helften van het taalteken scheidt en verbindt:

sa	signifiant: scène	
sé	signifié: hogere onzichtbare werkelijkheid, verankerd	(2)
	in het kollektief lewustzijn van de toeschouwers.	

(1) Geciteerd in: VREE, Freddy De, o.c., p.18.

(2) VERBEECK, L., Syllabus Vraagstukken van dramaturgie

De toeschouwers die zich binnen deze ruimte bevinden, kennen de kode: ze weten dat ze als publiek buitenstaanders worden, voeurs a.h.w. die een andere wereld (die van het teater) kunnen gadeslaan, zonder zelf gezien te worden (de zaal is onverlicht), zonder zelf enige impact op het gebeuren te hebben. Hun spontane reacties dringen niet doorheen de "vierde wand".

Het statement van "De macht..." ligt o.a. in het doorprikken van de teatrale illusie, het "doen alsof". De illusoire patetiek wordt op een aantal manieren inhoudelijk doorgeprikt. Zo zal men bijvoorbeeld d.m.v. herhalingen werken aan een betekenisafbraak: het aksent komt te liggen op de signifiant van het gebeuren; de vorm wordt haar eigen betekenis (cfr. tesis). Formeel worden de regels van de teatrale illusie echter wél hooggehouden. De kritiek is dus m.a.w. puur inhoudelijk.

Samenvattend kunnen we stellen dat Jan Fabre zich in "De macht..." richt tot het konventionele teaterpubliek dat de traditionele schouwburgen bezoekt. Dit publiek kent en aanvaardt de kodes die het gesloten drama kenmerken. Ook de spelers moeten de korrekte kode gebruiken die de ruimte van de schouwburg oproept. Dit gebeurt ook: ze negeren elke direkte interactie met het publiek en blijven de grensafbakening van de "vierde muur" pretenderen.

Fabres intenties om het traditionele teaterpubliek te bereiken, worden slechts in beperkte mate bewaarheid. Het spreekt immers vanzelf dat de ingesteldheid van het publiek in de laatste jaren niet ongewijzigd is gebleven. Fabre is niet de eerste vernieuwer en de meeste mensen zijn al voor een groot deel afgestapt van de traditionele normen van het teater. Voor het leeuwenaandeel van het publiek is de ruimte van het spektakel ook geen criterium meer om wel of niet te gaan. Bovendien komen er veel liefhebbers van de meer marginale circuits op het teater van Fabre af. Dit zijn meestal mensen die in behoefte en leeftijd overeenkomen met de makers van de productie. Tenslotte moeten we ook wijzen op de publieksdiversiteit van de verschillende voorstellingen. Zo zagen we in Rijsel hoofdzakelijk een ouder publiek, dat kwam in het kader van het cultureel hoogstaande "Festival de Lille" (1984). Met enig voorbehoud zouden we hier kunnen spreken van "le bon chic" of een overwegend bourgeois publiek. In Brussel lokte de voorstelling in grote mate de bezoekers van de nationale opera die zeker in de laatste jaren niet meer traditioneel kunnen genoemd worden. Anderzijds stond, voor deze voorstelling, de organisatie van het Kaaiteater dan weer borg voor een vrij jong en open publiek, zodat we eigenlijk een heel heterogeen publiek

kregen. In Leuven was de situatie weer anders, hier troffen we veel studenten aan en mensen die het progressief te noemen Klapstukfestival op de voet volgden.

Hoezeer Jan Fabres intenties m.b.t. het publiek ook een boodschap mogen inhouden, ze stroken niet helemaal (en soms helemaal niet) met de uiteindelijke werkelijkheid. Toch doet dit o.i. niet echt afbreuk aan de helderheid van de boodschap. Het niet bedoelde publiek kan immers ook genoeg merken tot wie de boodschap eigenlijk gericht is, en daar zijn konklusies uittrekken.

Dat het reële publiek dikwijls verschilt met het bedoelde publiek komt ook tot uiting in de reacties. Niettegenstaande de ruimte een vast gedragspatroon suggereert, worden de impliciete regels niet nageleefd. Blijkbaar wordt de voorstelling - ondanks de pretenties van de spelers - niet illusionistisch opgevat door het publiek. Er zijn immers geprononceerde reacties waarmee men toch soms de vierde muur tracht te doorbreken:

- Tijdens één van de voorstellingen begon een toeschouwer zich te ontkleden en wierp hij zijn kledingstukken op de Bühne.
- Een aantal mensen verlaten vroegtijdig de zaal. Sommigen komen na verloop van tijd terug.
- Soms beginnen de toeschouwers na één of andere akt midden in het stuk te applaudiseren.
- Loes Goedbloed omschreef de direkte betrokkenheid van het publiek in Trouw (23.06.'84) als volgt: "... Het zijn die momenten waarop je als publiek ongemakkelijk zit, boos wordt, je afvraagt of dit mag, of dit kan, of je hier wel wilt naar kijken."

Het is alsof de toeshouwer zich rechtstreeks aangesproken voelt om zijn houding t.o.v. de voorstelling op de een of andere manier te veruitwendigen. Het publiek verbreekt met zijn reacties de traditionele teaterkodes. Ondanks de mikrostrukturele (inhoudelijke) invraagstelling van het teatrale doen alsof blijven de spelers nochtans korrekt "doen alsof" het om traditioneel teater gaat: aan het makrostrukturele (vormelijke) aspekt die de ruimte oproept, wordt niet geraakt. Toch voelen de toeschouwers aan dat de teatrale waarden worden doorgeprikt en trachten ze hun betrokkenheid te artikuleren door hun opvallende reacties. Bovendien heeft het "Fabre publiek" van "De macht..." over het algemeen al iets gehoord over de vorige produktie

en trachten ze hun gedrag aan te passen door te reageren zoals men in "Het is teater..." gereageerd heeft. Nog voor het stuk begonnen is, heb je als toeschouwer gehoord (van pers, vrienden) dat je bij Fabre in- en uit de zaal mag/moet lopen om aan de gewenste/verwachte gedragskode te voldoen. Het konformiteitsprincipe van de éénling in de massa laat zich duidelijk gevoelen: bij de eerste herhalingen stappen al enkele kijkers uit hun stoelen. O.i. past het in- en uitlopen van de zaal echter veel minder in de kontekst van "De macht..." dan in de kontekst van "Het is teater...". In "De macht..." impliceert de ruimte (verduisterde schouwburg) en het verloop (relatief korter dan "Het is teater...", "real action" én "real playing"), dat men een konventioneler stuk brengt. De teaterkode wordt alleen inhoudelijk in vraag gesteld. Bovendien vormt "De macht..." ook meer een geheel. De akts verwijzen meer naar elkaar, vloeien in elkaar over en zijn niet onderling verwisselbaar. Op het rationele nivo zijn er immers bepaalde verhaallijnen die lineair verlopen. De kikker wordt prins, de keizers ontkleden zich, worden gekroond, regeren "in volle ornaat", of denken tenminste dat ze dat doen, krijgen kleren aangeboden (zij het dan onzichtbare), de ene keizer weigert de kleren, wordt bedreigd en sterft maar herrijst door de volgehouden inspanningen van de ballerina, de andere wordt blindelings aangekleed met echte kleren en verdwijnt van het toneel. Dit is uiteraard een vereenvoudigde beschrijving van het gebeuren maar wie de zaal verlaat, mist een gedeelte van het -zij het soms moeilijk herkenbare- verhaal. Weglopen is voor deel afhaken omdat men niet beseft dat men mits een inspanning en wat geduld toch een coherent geheel en daarmee samenhangende statements kan ontdekken.

Dat er bij bepaalde voorstellingen van "De macht..." blaadjes uitgedeeld werden waarop stond dat het publiek de zaal even mag verlaten, als dat nodig mocht blijken, berust waarschijnlijk op een vergissing van de organisatoren die de teatrale gedragskode van de vorige produktie veralgemenen tot een Fabriaanse kijkkode en met het oog op kommercieel belang de bezoeken aan de bar willen stimuleren. Deze hint aangaande het publieksgedrag werd immers niet door Fabre zelf geësceneerd.

BESLUIT

Jan Fabre die zelf zijn jeugd jaren situeert midden de straatgevechten van de Seefhoek (een Antwerpse achterbuurt), richt zich in zijn laatste produktie tot "hét teaterpubliek". Het is echter vooral (niet uitsluitend) Jan Modaal die tijdens de spontane publieksschifting onder de voorstelling de zaal vroegtijdig verlaat. De moeilijkheidsgraad en vooral de ongewooneheid van het stuk vereisen immers een aangepast kijkgedrag en een vrij grote inspanning van het publiek. Hoewel Jan Fabre een heterogeen publiek aanspreekt (Jan met de pet inclusief), is het duidelijk dat hij niet het aangesproken publiek bereikt.

Eigenaardig genoeg betekent dit publieksgedrag geen mislukking van de voorstelling. We kunnen het integendeel beschouwen als een levend bewijs voor de standpunten die Jan Fabre in deze voorstelling en tijdens zijn interviews inneemt. Eén van de rode draden in "De macht...", m.n. het sprookje van de kleren van de keizer, handelt over de schijn, het doen alsof. In de "klerenscène" (cfr.thesis), trachten enkele "kleermakers" hun koopwaar aan de man te brengen. Dit gebeurt met veel lawaai en pretentieuze opdringerigheid. En toch tonen ze niets, zijn er helemaal geen kleren, doen ze maar alsof het om prachtige stoffen gaat. De keizer in het sprookje durft niet toe te geven dat hij eigenlijk niets ziet want dit zou betekenen dat hij dom is of ongeschikt voor zijn ambt. Dus speelt hij het spelletje maar mee en pronkt hij met zijn "prachtige kleren", terwijl de menigte hem bewonderend nakijkt want ook zij willen niet door de mand vallen. Dit gegeven is bijzonder geslaagd als metafoor voor kunst als maatschappelijk fenomeen. Het oordeel van de pers staat hier centraal. Recensenten noemen iets goed, mooi, autentiek, de menigte slikt het en pretendeert een identieke appreciatie: "wat is dat mooi, echt kunstig, interessant,..." Het konformiteitsprincipe komt tot uiting. Men wil het eens zijn met de instanties die bevoegd worden geacht om een juist oordeel over iets uit te spreken. We kunnen dit voor een deel toeschrijven aan wat Mc. Croskey het "initieel ethos" noemt: dit is het ethos (source-credibility) dat de spreker/schrijver (in ons geval de recensenten) bij een bepaald publiek heeft vóór hij begint te spreken of vóór de lezer begint te lezen. (1) M.a.w. de geloofwaardigheid van de oordelende instantie moet niet verworven worden maar zit vervat in zijn identiteit zelf. Konkreet: de pers hemelt het werk van Jan Fabre op, veel mensen voelen zich aangesproken, de zalen zitten eivol.

(1) CROSKY, J. Mc., An introduction to rhetorical communication, Englewood Cliffs, New York: Prentice Hall, 1968, gec. naar uitg.'72, p.63 e.v.

Als we dan bij het publiek zelf te rade gaan, dan stellen we een veel gematigder tot slecht oordeel vast. Toch is het ook zo dat vele toeschouwers zeer voorzichtig zijn in het formuleren van hun kritiek: ze willen niet als dom doorgaan.

Toch kan je er niet aan ontkomen om door Jan Fabre als dom publiek gehouden te worden, wat je ook doet, het past telkens weer binnen zijn vernuftige statements: de zaalverlaters bevestigen dat ze zich hebben laten verleiden door de lovende krantenartikels om te gaan naar een stuk dat hen in het geheel niet ligt. Diegenen die na verloop van tijd terugkomen bewijzen dat het teater, ondanks zijn dwaasheden een sterke aantrekkingskracht kan blijven uitoefenen. Ook met de moedige standhouders wordt een loopje genomen want soms wordt er echt nietszeggende nonsens vertoond. Jan Fabres strategische plan stelt iedereen in het ongelijk, alleen al door te komen zet je jezelf voor een impasse.

Toch kunnen we niet ontkennen dat de rol van de pers wel degelijk zo groot is als in "De macht..." gesuggereerd wordt. Niet alleen de kwantiteit van het publiek maar ook de houding van de kijkers t.o.v. "De macht..." werd voor een groot deel door de externe invloeden bepaald.

Telkens weer neemt Jan Fabre met zijn produkties de uitdaging van het risico aan. Hij noemt het kreëren van een kunstwerk niet voor niets een gokspel en enkele van zijn vroegere performances wezen ook al in die richting (cfr. "Art as a gamble, gamble as an art"). Bij het gokken is de reaktie van de tegenspeler nooit voor honderd procent voorspelbaar. Fabre loopt bij de konfrontatie tussen hem, zijn werk en de toeschouwer steeds de kans een onverwachte reaktie (tegenzet) te krijgen. Kunst is in die zin een gok, dat de kwalifikaties die men het werk zal toemeten, onvoorspelbaar zijn. De kunstenaar gokt dus met zijn werk in de hoop hoge ogen te gooien, hij wil zijn tegenspeler naar zijn hand zetten en hem ten allen prijze die stap doen zetten die voor hem sukses betekent. We kunnen moeilijk ontkennen dat hij daar met zijn laatste produktie niet in geslaagd is...

BIBLIOGRAFIE

1. BRONNEN

1.1. Bijgewoonde voorstellingen van "De macht..."

- Grand Théâtre, Festival de Lille, Rijsel ('84)
- Koninklijke Muntchouwburg, Kaaiteater '85, Brussel
- Stadsschouwburg, Klapstuk '85, Leuven

1.2. Vragenlijsten

- Uitgedeeld na de voorstelling in Leuven, 09.10.'85

1.3. Brochures en niet gepubliceerd materiaal

- CARTER, L. C., A commentary on Jan Fabre's Money-Piece-Art in Culture
- CARTER, L.C., On the art of Jan Fabre, Marquette University, Milwaukee, Wisconsin, USA
- Tekstmateriaal van "Het is teater..." (niet publiceerbaar)

1.4. Artikels, recensies, interviews

- ACKER, Kathy, Jan Fabre and the power of theatrical madness,
VOGUE, augustus 1985
- ALKEMA, Hanny, Produktie van Fabre geen drama maar dressuur,
De Volkskrant, 23 juni 1984
- ASQUITH, Ros, The power of theatrical madness
City Limits, 14 maart 1985
- BARDONNIE, 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 pugno con la storia Riflessione sull' "Oresteia" di Peter Stein - Il match di Jan Fabre a Polverigi "l'autunno in città" di Ruggeri, Paese Sera, 29.07.84
- BEEK, Joop Van, Prachtig theater van Fabre zonder dierenmishandeling,
Utrechts Nieuwsblad, 22 juni 1984
- BILLINGTON, Michael, Theatrical Madness, The Guardian, 9 maart 1985
- BLUM, Johannes, Die Macht der theaterlichen Torheiten, Wolkenkratzer,
oktober 1984
- BLUM, Johannes, Konstruiertes Risiko, Theater Heute, oktober 1984
- BROMBERG, Craig, Nothing is worth doing once, The Village Voice, 14.05.85
- COLOMBA, Sergio, Tutto è performance - "Prima" di Jan Fabre alla Biennale 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 voorzien was, Brochure Klapstuk '83, 6 tot 22 oktober 1983
- COUCKE, Jo, Jan Fabre; De macht der teaterlijke dwaasheden, Streven,
april 1986
- COVENEV, Michael, Creating drama on the spot, Financial Times, 09.03.85
- 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 Gesamtkunstwerk, Etcetera, jrg.2 (1984), n°8, september 1985
- DUYNSLAEGHER, Patrick, Goed is goed maar slecht is beter, Knack, jrg.15,
n°50, december '85

- ECO, Umberto, Semiotics of theatrical performance, The Drama Review/173, p.107-117
- FEYTER, Johan De, Korte voorstelling van een lange "Het is teater zoals te verwachten en te voorzien was", Restant, jrg.10 (1982), n°3
- FRANSSSENS, Gerd en Peter Maex, Een andere kijk op Fabre, Veto, jrg.12, n°3, 17 oktober 1985
- GANSBEKE, Wim Van, De macht der teaterlijke dwaasheden, in Happening, BRT 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 teaterlijke 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
- KOPF, 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'l, 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

- MELDERS, Robert, Jan fabre steekt muizenissen in bokalen, De Standaard, 6 november 1979
- MIDDENDORP, Jan, Jan Fabre en de teatraliteit - "real is real", Toneel Theatraal 1984, n°5 & 6
- MIDDENDORP, Jan, Bloed, zweet en yoghurt: de nieuwe golf, Toneel Theatraal, jrg.4, n°4, april 1983
- MOFFETT, 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 Oidier, Kunst met hoofdletter - De macht van Jan Fabre, Veto, jrg.12, n°3, 17 oktober 1985
- PATOOR, Bart, "Bij ons mag alles worden gezien" - Jan Fabre begeeft zich aan het teater, Knack, jrg.13, n°1, 5 januari 1983
- PATOOR, 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 '85
- 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
- SCHECHNER, Richard, From Ritual to Theatre and back, in Essays on performance theory (1970-1976) New york, 1977
- SINDEREN, Wim Van, De macht der teaterlijke dwaasheden, Venyl, juni 1984
- SIX, Fred, Teater in de Nederlanden, een colloquium - Begaafde dwergen die een bestemming missen, 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
- STEIJN, Robert, Jan Fabre en zijn machtige theatrale dwaasheden - Sisyphus als arrogante held, Toneel Theatraal, n°7, september 1984

- THIBAUDAT, J.P., Huit heures sans entracte de théâtre tout cru, Liberation, 3 mei 1983
- THIBAUDAT, J.P., Jan Fabre court toujours, Liberation, 22 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 1982
- TINDEMANS, Klaas, Een publiek van lijken en ijzende 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
- UTRECHT, Luuk, Romanticus Fabre schetst in ritueel 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°6
- 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
- WOODSTER, A.S., A Summer Romance, The Village Eye, Juli 1984
- en verder:
- AUER, J., Belgian troupe exposes Milwaukee to offbeat "Tomcat" drama, The Milwaukee Journal, 13.05.'81
- D., E.V., Fabre tart publiek met geld, Het Volk, 17.09.79.
- GILL, Bruce, Theatre cancels play with nudity after two actors charged by city
- N.,H., Waardeloos en vulgair spektakel in UIA teater, Gazet Van Antwerpen
- VOGEL, David M., Possible violations studied in actors' nudity on stage, Milwaukee Sentinel, 13.05.'81.

2. LITERATUURLIJST

BECKERMAN, B., Dynamics of Drama, New York. Knopf, 1970

COPPIETERS, F., Ethogenisch onderzoek naar het gedrag van de teater-
percipient, in: Scenarium, deel III, 1984, p.81-88.

CROSKEY, J.Mc, An introduction to rhetorical communication, Englewood
Cliffs, New York: Prentice Hall, 1968, gec. naar uitg.'72, p.63 e.v.

KOOIKER, R., en T. van den Heuvel, Marktonderzoek, Groningen, Wolters-
Noordhoff, 1982.

VERBEECK, L., Syllabus Vraagstukken van Dramaturgie, 1984-1985.

VREE, Freddy De, marcel Broodthaers, Marcel Broodthaers, Antwerpen, Man-
teau, 1980.