

hij graag meer had zien bewegen, niet echt 'mobiel' waren: je kunt niet even lopen en dan meteen gaan zingen.

Buiten de tijd

De dansfragmenten in *Silent Screams*, *Difficult Dreams* zijn, veel meer nog dan de *Danssecties* van *Das Glas*, een onderdeel dat niet op zich wil staan. Terwijl er gedanst wordt, gebeurt er op die gigantische scène, waar anders voor allerlei dingen méér dan tijd wordt uitgetrokken, altijd nog wel iets anders.

Verwonderlijk is dat niet: de gehele operatrilogie is van aard sterk choreografisch, en sluit daarmee perfect aan bij de al genoemde Berlijnse theatertrilogie. Het onderscheid tussen 'de dans' en 'de rest' is in *Silent Screams* sterk vervaagd. Net als in *The Sound* is op –en afgaan en op de scène van plaats wisselen een belangrijke bezigheid, die heel veel tijd in beslag neemt. Fabre laat zich ook hier niet opjagen: alles moet, dwingend en noodzakelijk, op het juiste moment op de juiste plaats kunnen staan. Veel van het getoonde kun je zien als een zoektocht naar dat moment en die plaats.

De vele figuren in de weelderige gewaden bewegen zich voort als schimmen, in een vaak nachtelijk duister. Nadat enkele gebinddoekte vrouwen een tijdje stil op hun knieën hebben gezeten, beginnen zij spaarzame armbewegingen te maken, vooraleer zij, iets later, weer opstaan. Fabre brengt zijn materiaal met mondjesmaat aan. Pas later, door de opbouw en de combinaties, kan een duizelingwekkende veelheid ontstaan, een samensmelting van dingen die je afzonderlijk al kent.

Het gebruik van het in traditionele zin 'dansante', aan het klassieke ballet ontleende vocabularium is daar een mooi voorbeeld van. In de *Danssecties* beperkt het zich nog tot het traag manipuleren en uitsteken van armen en benen. In *The Sound* komt daar, als meest opvallende element in Fabres dans totnogtoe, de met de armen nu eens trager, dan weer sneller, maar altijd veelvuldig gemaakte 'schaarbeweging' bij. Samen met alweer enkele nieuwigheden – zoals het huppelend beschrijven van cirkels – worden al die elementen in de tweede opera op een vernuftige wijze gecombineerd tot iets wat echt een heel eigen danstaal mag gaan heten.

Ook de opvattingen over het groepswerk zijn veranderd. In vroege choreografieën voeren zes tot tien mensen, die samen op- en afgaan, tegelijk dezelfde bewegingen uit. In de tweede opera kan daar nauwelijks nog sprake van zijn. Eén danseres komt op,

volgd door een tweede vanuit een andere hoek, gevolgd door een derde, ... Er worden verschillende groepjes gevormd die elk hun bewegingspatroon hebben, tot op een bepaald moment, voor korte tijd, allen op dezelfde wijze bewegen.

Bepalend voor het geheel is ook dat het gebruik van het licht sinds *The Sound* veel geraffineerder is geworden. Hardere en zachtere momenten, met veel schakeringen daartussenin, wisselen elkaar snel af. Fabre laat het gebeuren ook graag eens een keer stilvallen, en op die manier ontstaat in één bepaalde scène een lange aaneenschakeling van freezes (bevroren momenten), die op verbluffende wijze een soort van uitgerekt sterven aanbrenge. De beweging lijkt al gedaan te zijn, hoewel je de dansers nog aan het werk ziet. Het is een treffend voorbeeld van hoe Fabre de overgang naar een soort van andere dimensie visualiseert, hoe hij erin slaagt als het ware 'buiten de tijd' te treden.

Die tijd komt dan terug als de dansers het begin van de choreografie lijken te herkennen: één blijft vooraan bezig, de anderen gaan af, maar komen snel weer op. Dit stoppen en niet willen/kunnen stoppen, deze beweging die van geen ophouden weet roept sterk herinneringen op aan het middenluik van *The Sound*. Binnen enkele minuten kan een welhaast lege scène weer helemaal vol staan. Er wordt voortdurend gevarieerd, gezocht naar de ultieme constellatie door een toneelmeester die zijn poppetjes naar believen kan doen op- en afgaan. Het werk van Fabre, dat vroeger de macht thematiseerde, is hier letterlijk macht geworden.

Mysterie van het kijken

De sterk beeldende inslag van de beide opera's maakt dat de tekst naar de achtergrond geschoven wordt. Dat is niet nieuw: Arnd Wesemann schreef eerder al dat de tekst bij Fabre 'heimelijk op de scène binnendringt', als de titel van een beeld, die zich aan het beeld toevoegt. 'De tekst is een nauwelijks nog meegesproken regie-aanduiding geworden.'

De opera's vertellen het verhaal van de opkomst, de ultieme macht en tenslotte de ondergang van Helena Troubleyn, weliswaar door middel van tekst, maar van doorslaggevend belang is Fabres libretto niet in het licht van de hele opera en de manier waarop hij die gestalte geeft. Fabre legt zijn eigen tekst het zwijgen op. Voor een goed begrip van het geheel is hij zelfs misbaar. In plaats van voortdurend in een sjiek programmaboek annex libretto te zitten blade-ren is het beter om je te concentreren op

hetgeen er op scène gebeurt. Er zijn daar zoveel verbanden te leggen tussen al die vernuftig bij elkaar gebrachte elementen dat je – ondanks het feit dat je vaak de tijd krijgt, gelet op de traagheid van vele fragmenten – nog ogen te kort komt om alles op te nemen.

(Eenzelfde probleem stelde zich inder tijd bij Anne Teresa De Keersmaekers *Ottone, Ottone* een choreografie gebaseerd op een opera van Claudio Monteverdi. Rosas brak er zich het hoofd over of het de toeschouwers een synopsis en een rolverdeling zou aanbieden. Toen dat uiteindelijk toch werd gedaan, bleek voor sommige toeschouwers het kijkplezier danig vergald te zijn. Aangemoedigd door het tekstblaadje ga je op zoek naar wie wie is en probeer je het verhaal te volgen, terwijl dat eigenlijk niet eens nodig is. Daarmee wordt veel tijd verloren en dat is jammer, want *Ottone, Ottone* is zo sterk dat de goede kijker altijd wel moet begrijpen welk drama, en tussen wat voor mensen, zich op het toneel afspeelt.)

Een sterke choreografie vertelt haar verhaal zelf, zonder woorden vuil te maken. Men schetst verhoudingen met beelden, blikken, motieven, symbolen. Zogenaamd moeilijke werken worden op die manier plots erg toegankelijk. Het vergt enkel een afwerpen van vastgeroeste kijkgewoonten, in de plaats komt een creatief omgaan met het aangereikte materiaal. Precies bij een kunstvorm als opera, de who's who bij uitstek van de podiumkunsten, is zo'n houding geen overbodige luxe.

Er is bij Fabre dan ook veel minder mysterie dan men wel geneigd is te denken. De kunstenaar zelf komt daar, al de zogenaamde 'mythologisering' ten spijt, zelf openlijk voor uit, door te zeggen dat je alleen maar moeten blijven 'kijken, kijken, kijken' (1987). Traag en geduldig de lijnen volgen dus, zoals Fabre zelf doet. Geheel terecht luidt het in de televisiedocumentaire *Dames en heren*, Jan Fabre dan ook: 'Er is geen mysterie maar een raadsel dat duurt, zolang men niet naar de betekenis ervan vraagt.'

Johan Reyniers

(*) *Descriptieve stukken schreven Marijn van der Jagt, 'Fabre goes Forsythe: The Sound of One Hand Clapping', in Etcetera 33 (1991) en Pieter T'Jonck, 'Jan Fabre vat zichzelf samen in jongste choreografie', in De Standaard, 26 april 1993.*