

INGENIEUS SPEL MET DUBBELZINNIGHEDEN

DE DIENAAR VAN DE SCHOONHEID – JAN FABRE / TROUBLEYN

INES MINTEN

De kunstenaar is dienaar en meester tegelijk. De kunst is van ultiem belang, maar er is niets relatievers dan de kunst. Met *De dienaar van de schoonheid* voert Jan Fabre een paradoxaal discours dat op elk niveau worstelt met knopen. De ingenieuze dubbelzinnigheden ervan slaan hier en daar echter genadeloos door naar één kant en verstoren zo het bizarre evenwicht.

De monoloog *De dienaar van de schoonheid* is de derde van een trilogie die uiteindelijk uit vier delen zal bestaan. Zo gaat het nu eenmaal met kunst: ze laat zich niet vangen in conventies en formaten. Voor elk van de delen schreef Jan Fabre de tekst. Hij verzorgt ook de regie, terwijl Dirk Roofthoof speelt. Het is een bijzondere samenwerking van twee zelfverklaarde eenmansbewegingen die elkaar niettemin hebben gevonden in een gemeenschappelijk streven naar ultieme schoonheid. Dat is een belangrijk uitgangspunt voor al de monologen, waarin de podiumprésence van Dirk Roofthoof keer op keer ten volle tot zijn recht komt. *De keizer van het verlies* (1996) voert een clown op die graag engel zou worden. Hij is een tragische figuur wiens trucs continu mislukken. Toch geeft hij niet op. Samen geeft dat een monoloog over een intrinsieke paradox van het acteurs- of kunstenaarschap. De kunstenaar mag niet verzanden in systeempjes die zijn blik sluiten. Zonder bereidheid om telkens opnieuw te beginnen (lees: te mislukken), lukt het niet. In *De koning van het plagiaat* onderzoekt Fabre de waarde van het begrip authenticiteit. De engel wil mens worden en denkt dat te kunnen door zich stukken brein van Einstein, Gertrude Stein, Wittgenstein en Frankenstein eigen te maken. De kunst neemt wat bruikbaar is uit andere disciplines (plukt stukjes uit het leven), maakt er iets eigens van en presenteert het als origineel. Maar hoeveel plagiaat zit er in die originaliteit? Het vierde deel ten slotte – waarvan nu nog niet zeker is of en wanneer het uitgevoerd zal worden – neemt de kunstenaar-kruidentier op de korrel, die tegen iedereen vriendelijk is, in de hoop de ware God van de middenstand te worden. Tegelijk wordt het een manifest over de vermenselijking van de kunstenaar. Maar nu is er dus eerst deel drie. In *De dienaar van de schoonheid* wil een poppenspeler onzichtbaar worden, opdat de aandacht van het publiek uitsluitend op zijn poppen, zijn kunst, gericht zal zijn. De voorstelling lijkt in alle opzichten een sluitstuk van de oorspronkelijke trilogie. Er klinken echo's in door uit de twee voorgaande, die op zich ook al doordrenkt waren van het streven naar schoonheid – iets wat vluchtig, maar fundamenteel belangrijk is, ongrijpbaar en onuitlegbaar. Gek genoeg is ook dit sluitstuk zelf heel wat ongrijpbaarder dan de twee eerste, bijzonder sterke, monologen.

SOEP: MEER DAN BIO

Velen zien in de monologen pamfletten van Fabre, die er zijn visie op de kunsten in bezingt. Ook in *De dienaar* heeft hij veel van zichzelf naar binnen gesluisd. 'Ik ben geboren in de vorige eeuw in den Anvers', laat hij zijn personage Jan Soep zeggen. En wat later: 'Ik heb tussen mijn vijftiende en mijn twintigste in de Académie des Beaux Arts d'Anvers leren staren. Maar dat waren mijn minst interessante jaren.' Echt de moeite waard werd het pas, toen Soep zijn meester vond, de schoonheid. Die 'patron' stelde geen vragen en aanvaardde hem zoals hij was, een 'vuil sloeberke met een stuurloze verbeelding.' Die verbeelding speelt hem soms parten: 'Het blijft een onophoudelijk graven in mezelf naar de formule die ik nodig heb om uit de macht van mijn verbeelding naar de ultieme kracht van de realiteit te stappen.' In dat soort uitspraken overstijgt Fabre de autobiografie. De teksten gaan immers evenzeer over Roofthoof en uiteindelijk over het kunstenaarschap in het algemeen. Bij aanvang van het proces heeft de schrijver-regisseur de acteur dan ook intensief geïnterviewd. Uit die gesprekken, gemixt met eigen ideeën van Fabre, zijn de teksten ontstaan. En daar is dan tijdens de repetities weer over gediscussieerd. Roofthoof is een acteur die alle betekenislagen van elk woord probeert te doorgronden voor hij op zoek gaat naar een juiste manier om het uit te spreken. Logisch dat

deze samenwerking uitkwam bij een veel-lagig werk, dat niet altijd even eenvoudig te dissecteren valt.

PARODIE OF MANIFEST?

Dirk Roofthoof is in *De dienaar* gekleed als een ouderwetse butler, inclusief rood vestje, witte handschoenen en wit handdoekje over de arm. Hij stoft de laatste pluisjes van zijn poppen, die in twee rekken achter op de scène hangen. De dienaar-poppenspeler spreekt zijn publiek direct aan: 'Goeie avond, geacht publiek. Ik ben blij dat ik jullie zie en mijn intuïtie zegt me dat jullie ook blij zijn mij te zien.' De tekst maakt soms grote gedachtesprongen en lijkt daardoor met haken en ogen aan elkaar te hangen. Het kost behoorlijk wat moeite om de cruciale zaken eruit te filteren. Het continue switchen tussen ernst en relativiteit maakt het er niet simpeler op. De dubbelzinnigheid werkt door op elk niveau. Het is een fascinerend, maar soms ook frustrerend mechanisme, dat de kern van de voorstelling nu en dan dreigt aan te tasten.

Jan Soep introduceert zijn poppen en deelt mee dat hij hen drie 'schuiven' of actes zal laten spelen. Zodra hij zelf onzichtbaar kan worden en enkel zijn poppen in de schijnwerpers zullen staan, bereikt hij de ultieme dienstbaarheid aan zijn baas, de schoonheid. Vanaf het begin zwiert de voorstelling de paradoxen de zaal in. Hoe meer de poppenspeler onzichtbaar probeert te worden, hoe meer hij in de kijker loopt. Hij schuift de poppen naar voren, maar de hoofdrol is weggelegd voor Jean Potage, een pop die sprekend op hem lijkt. Tegelijk stelt onze 'dienaar' zich op als een hoogmoedige meester tegenover de technici, want zij hebben met hun vuile voeten sporen achtergelaten op de speelvloer. 'Respect voor de kunstenaar, dat is niet meer van deze tijd!'. Niet alleen het personage, ook de tekst zelf heeft die paradoxale kwaliteit. Hij wordt expliciet geduid als manifest, maar heet enkele zinnen later alweer een parodie. 'Mijn theater is een parodie. En alles wat men in mijn theater waarneemt, is een parodie van iets anders. Zo is de marionet een parodie van de acteur.' De tekst is een parodie van een manifest, theater is een parodie van het leven. 'En iedereen weet dat er altijd nog een interpretatie ontbreekt.' Hieruit valt af te leiden dat kunst – net zoals de schoonheid – ongrijpbaar is. Geen enkele interpretatie voldoet. Tegelijk, in haar gedaante van parodie, zegt ze van alles over het leven. En daarin toont ze zich waardevol. Het klinkt mooi en waar, maar hoe langer je erover nadenkt, hoe magerder en clichématiger het 'manifest' begint te klinken. De dubbelzinnigheid op de scène wordt iets te gauw omgezet naar verwarring in de zaal.

FABRECATIE

De 'schuiven' die Jan Soep met de prachtig gemaakte poppen speelt, zijn ronduit platvloers en Roofthoof voert ze erg klunzig uit. Dat is een bewuste keuze van de makers, maar in het licht van de zoektocht naar schoonheid lijkt het net te veel op een gemakkelijksoplossing: de acteur is geen poppenspeler, dus in plaats van te doen alsof, wordt die onhandigheid nog wat aangedikt. Begrijpelijk, maar net in deze voorstelling komen ze er niet mee weg. Het maakt het personage tot een te grote poseur en charlatan. Hier valt de fragiele dubbelzinnigheid door de mand.

De fragmenten met de marionetten verwijzen naar de traditie van het Antwerpse poesjentheater, dat Fabre in zijn jeugd geregeld gezien moet hebben. Net zoals dat volkse marionettentheater met zijn politieke ondertoon, geven ook zijn schuiven haast onmerkbaar een dieper laagje mee. Alleen beroert dat laagje hier vanzelfsprekend de kunst: tussen de seks en het geweld door is het de marionetten allemaal te doen om de 'schoen dinge' dan wel de 'rommel' die Jean Potage – met een flauwe woordspeling – 'FABREceert'. Marie de maagd wil de mooie dingen tonen aan de wereld (ze verlenen haar status). Marion de hoer spoort hem aan nog wat rommel te 'fabreceren', zodat zij die kan verpatsen (ze ziet er alleen de economische waarde van in). Pierlala de Dood biedt hem een mooie dood aan, want dan 'zen de schoen dinge die ge fabreceert veel meer geld weerd'. Tegen al die visies gaat Jean Potage in het verweer door op de intrinsieke waarde van zijn kunst te wijzen: 'Ik maak gene rommel. Ik doen kik schoen dinge (...). 't Zit in mene kop.'

Op een gegeven ogenblik glijdt een laatste pop vanuit de coulissen half het podium op. Ze is het evenbeeld van Jan Fabre, die onverstoorbaar rokend blijft toekijken hoe zijn acteur zich in naam van de schoonheid in het zweet werkt. Het is niet alleen een manier om zijn eigen persoon op te voeren (zoals wel vaker in zijn beeldende kunst), maar ook om zichzelf en zijn werk te relativeren. Soms dreigt de stoïcijnse pop daar zelfs te ver in te gaan. Door ook tijdens verhitte

betogen over kunst in hetzelfde ritme voort te roken, lijkt de regisseur onverschilligheid ten opzichte van zijn werk te suggereren. Dat kan niet de bedoeling geweest zijn, en lijkt dus een spijtige keuze. Hoewel de tekst nu en dan verwarrend overkomt en niet tot de kern lijkt door te dringen, doet hij dat tussen de regels dus wel. Fabre speelt het spel tussen ernst en relativiteit consequent. En als de toeschouwers de sérieux van de zaak door de ludieke toetsen heen niet weten te lezen? Dat is dan het probleem van die toeschouwers. Zij krijgen bij wijze van uitsmijter nog een flinke veeg uit de pan. Het publiek dat niet vervoerd raakt door het marionettenspel heeft geen respect voor de kunst en is alleen belust op spektakel, stelt Jan Soep. Geen wonder dus, dat zulke individuen de waarde van de (Fabres?) kunst niet altijd goed kunnen inschatten. Hier keert de kunstenaar de relativiteit dus weer om naar hoogmoed.

BALLONNETJE KUNST

Een sleutel tot de voorstelling zijn de 'beestjes' waar Jan Soep mee zit. Gedurende de voorstelling krabt hij zichzelf bijna aanhoudend. Zijn het zenuwen? Zijn het vlooiën? In die rode pluche van theaters weet je maar nooit. In het beste geval beginnen de toeschouwers zich ook te krabben. De vlo die kunst heet, bezorgt de toeschouwer jeuk: hij voelt iets, zijn huid wordt rood. Daar zit hem opnieuw het manifest dat leest als een parodie. Kunst is misschien 'maar' een vlo, maar haar beet doet tenminste iets. Wat precies, vragen we ons af. Opnieuw laat de voorstelling een ballonnetje op over kunst, maar onmiddellijk laat ze het touwtje los, zodat het wegzweeft en te veel lucht blijft. De voorstelling eindigt met een beeld dat hetzelfde zegt, maar de idee van de schoonheid meer eer aandoet. Uit de lucht daalt een groot aantal ronde spiegeltjes neer. Ze bezetten de scène, zijn esthetisch en houden zowel het publiek als de poppenspeler letterlijk 'een spiegel' voor. Ze spiegelen, ze vervormen, ze vergroten uit. Hoe relatief en klein ook, ze tonen iets. Met dit eindbeeld sluit de voorstelling eindelijk naadloos aan bij haar twee voorgangers. Terugdenkend aan de volledige trilogie zullen veeleer De keizer en vooral het zowel visueel, spelmatig als inhoudelijk erg krachtige *De koning van het plagiaat* bijblijven. *De dienaar van de schoonheid* onthouden we als een wonderlijke zoektocht naar de precieze intentie van een manifest dat parodie wil zijn en een parodie die zweemt naar manifest. Zo wordt de voorstelling effectief even ongrijpbaar als het onderwerp dat ze behandelt.

Gezien op 26 maart in deSingel, Antwerpen

Info: www.troubleyn.be



Deze tekst kwam tot stand in het kader van Corpus Kunstkritiek, een initiatief van VTI - Vlaams Theater Instituut – Steunpunt voor de Podiumkunsten, i.s.m. Vlaams-Nederlands Huis deBuren. Lees meer op www.vti.be/kunstkritiek.

De teksten van het Corpus Kunstkritiek vallen onder de licentie [Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 2.0 Belgium](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/), wat betekent dat de teksten verspreid, maar niet veranderd mogen worden. Elke vorm van verkoop of betalende distributie is apart te onderhandelen, contacteer VTI.