

Jan Fabre . Troubleyn

Parrots and guinea pigs

wo 11, do 12, vr 13, za 14,

di 17, wo 18, do 19, vr 20 december 2002

redactie programmaboekje **deSingel**

druk **Tegendruk**

de voorstelling duurt **1 uur 55 minuten zonder pauze**

gelieve uw **GSM** uit te schakelen!



Jan Fabre . Troubleyn
Parrots and guinea pigs

regie, scenografie,	Jan Fabre
choreografie	Renée Copraij
assistentie en dramaturgie	Anny Czupper, Els Deceukelier,
dansers, acteurs	Palle Dyrvall, Geneviève Lagravière,
	Heike Langsdorf, Lara Martelli, Anna Rispoli,
	Geert Vaes, Kurt Vandendriessche,
	Helmut Van den Meersschaut
licht	Jan Fabre, Jan Dekeyser
kostuums	Daphne Kitschen
assistentie kostuums	Marga Weimans (stagiair)
dierenkostuums	Denise Castermans
uitvoering dierenkostuums	Gaiska Torrealba, Sven Van Kuik
videobeelden	Kris Van Aert
assistentie regie	
en choreografie	Antonio Paiva de Souza (stagiair)
assistentie choreografie	
en dramaturgie	Malin Elgan (stagiair)
productieleiding	Hilde Vanhoutte
technische coördinatie	Muriel Derden
muziek	Talk to the Animals (1971)
	compositie Leslie Bricusse
	zang Sammy Davis Jr
	Let's all swing like the birdies swing (1961)
	compositie R. Hargreaves, S.J. Damerell &
	P. Ivans
	zang Buddy Greco
	I wanna be like you (1976)
	compositie George Brums & Buddy Baker
	zang Louis Prima
	Talk to the animals, remix door
	Maarten Van Cauwenberghe (2002)
in coproductie met	deSingel, Salamanca 2002 Culturele Hoofdstad,
	Brugge 2002 Culturele Hoofdstad, Théâtre de la
	Ville (Parijs), Le Maillon (Straatsburg),
	Kunstlerhaus Mousonturm (Frankfurt/Main),
	Le Cargo, Maison de la Culture (Grenoble)
met dank aan	Albintra voor de Biplex panelen



© Malou Swinnen

Parrots and guinea pigs

In tijden dat vlees in cellofaan verpakt, 'ontdierlijkt', wordt, dat men huisdieren houdt en tam maakt, ze 'vermenselijkt', dat dierenrechtenorganisaties massaal ontstaan, en de mens zichzelf allang tot koning der dieren heeft gekroond, richt de kunstenaar Jan Fabre zich in zijn nieuwe theaterproductie op de verstoorde relatie tussen mens en dier.

De fascinatie van Jan Fabre voor de dierenwereld is bekend. Hij neemt ze ernstig: als bondgenoot-dier, als partner, als confrater, als bron van kennis. In veel van zijn producties zie je antropomorfe wezens evolueren over scène (performers die een hond worden, een kat, een slang). In zijn beeldend werk is er de absolute entomologische fascinatie en de spirituele verwantschap met de scarabee, "het oudste geheugen van de wereld". In zijn operatrilogie, 'Het Zwanenmeer' en de monoloog 'De keizer van het Verlies' is een (echte) uil een belangrijk personage, symbool van wijsheid die de mens een spiegel voorhoudt. In 'Wie spreekt mijn gedachte', een solo voor Marc 'Moon' Van Overmeir laat de hoofdpersoon zichzelf testen in een enorm konijnenpak.

De aanwezigheid van die dieren -echte of geïncarneerde- heeft veel te maken met de constatactie van menselijke onvolkomenheid. Fabre acht dieren de beste genezers en vindt dat de mens nog veel te leren heeft van het instinct en de zelfkennis van de dieren. In 'Het Nut van de Nacht' zegt het mannelijk hoofdpersoneage: "Ik ken de taal van de dieren, maar ik spreek nooit rechtstreeks tegen hen. Ik leer van dieren. Dieren kennen het medicijn om zichzelf te genezen en weten welke ziekte ze moeten krijgen om te overleven.

Overall op de wereld treffen we het geloof aan in de vermogens van sommige mensen de toekomst te kunnen voorspellen. Sjamanen, ziëners, profeten, orakels of waarzeggers vindt men in de meeste, zo

Honden eten gras om het braken op te wekken. Wezels kennen de giftige plant om zichzelf te beschermen tegen het gif van slangen. Dieren zijn de beste dokters, de meest briljante filosofen (...) Ik heb een paar jaar geleden een politieke partij opgericht voor dieren."

'Parrots and Guinea Pigs' is een voorstelling als een vibrerend lichaam, een levende installatie. Ze presenteert zich als een testbank voor een nieuwe relatie tussen mens en dier. Belangrijke verschuiving in de benadering van het dier binnen zijn werk is de gelijkschakeling (en meer) met de mens, en het niet gebruiken van een dier op zijn essentiële symbolische waarde, zoals in sommige eerder voorstellingen. Fabre "kent het dier het onderzoek toe" en wenst - hoewel door mensenhanden gemaakt - tijdens het repetitieproces het schuldgevoel, de moraal en het zelfverklaarde superioriteitsgevoel laag voor laag af te krabben. Hij wenst ook niet in een eendimensionaal pleidooi te vervallen voor meer humaniteit tegenover dieren. "Het is niet mijn intentie een moralistisch oordeel te vellen hoe slecht de mens is, en hoe goed het dier." Hij noemt ook het animisme van invloed in deze voorstelling, de 'primitieve filosofie' die gelooft dat alles zonder onderscheid 'bezielde' is, anders gezegd dat mens, dier en plant evenwaardig zijn.

Vroeger leerde men in de eerste les filosofie dat wat de mens wezenlijk van een dier onderscheidt 'bewustzijn' is. Volgens Jan Fabre is dat niet zo. Een dier heeft een ander soort bewustzijn dat niet met menselijke maatstaven mag gemeten worden. Met twee krachtige metaforen benoemt hij de drijfveer van het gedrag van beiden. Hij stelt 'het parlement der instincten' tegenover 'het circus der emoties'. Hij verduidelijkt bij wijze van boutade: "Zowel mensen als dieren opereren in groep. Het parlement der instincten heeft twintig kapiteins. Het circus der emoties evenzeer. Alleen, bij de dieren is er een vanzelfsprekende verstandhouding en

zij nemen beslissingen. Bij de mensen houdt de discussie nooit op en komt het nooit tot een beslissing".

In deze voorstelling zijn er negen acteurs en dansers die transformeren van mens tot dier en omgekeerd, één levende papegaai en één personage, het menselijk evenbeeld van de papegaai, rol van Anny Czipper. Ofwel zijn ze 'mens' in een ietwat burgerlijk grijs kostuum of ensemble, of ze komen op als hond, schaap, cavia, kikker, kuiken, varken,... , maar dan wel als reusachtig pluchen beest. Fabre gaf zijn acteurs als motivatie voor de opvallende, en ook wel 'slopende' kostumes (door hun grootte en zwaarte) de anekdote van het ontstaan van de teddybeer. De Amerikaanse president Ted Roosevelt was een verwoed jager op beren, en naar hem hebben ze de snoezige, pluchen creatie genoemd. Eigenlijk is dat een soort camouflage van persoonlijke wreedheid. Het grotesk kinderlijke pluchen beest wordt een masker om met dieren om te gaan, want de echte exemplaren zetten aan tot angst of wreedheid. De mens herschept een dier dat onschadelijk is, en niet verwijst naar instincten. In de testbank van de voorstelling zie je de relaties tussen mens en dier constant wisselen. De vanzelfsprekendheid van naaktheid, copuleren, het zich toeëigenen van territorium (in deze 'een plek op de scène') verwijzen naar de drijfveren en overlevingsinstincten van het dier: territorium verwerven, zich voeden, copuleren, zich voortplanten. Acteurs nemen handelingen van dieren over, 'negociëren' een bepaald gedrag. Een terugkerende song heet dan ook "Talk to the animals". Het doet denken aan de stelling van de Franse filosoof Gilles Deleuze die stelt "dat er iets fundamenteel inhumans is aan de benadering van dieren door de mens" en dat een animaal gedrag dat menselijke moet verdringen in onze relatie tot het dier.

De interessante perversie in deze 'negotiaties' is dat men het dier 'het spel' laat ontdekken, een wezenlijk verschil tussen

niet alle, traditionele gemeenschappen, en zelfs in de moderne industriële samenleving floreren toekomstvoorspellers en helderzienden nog steeds. Ongetwijfeld zijn sommigen van hen oplichters.

Maar er zijn te veel overtuigende voorbeelden van menselijke voorstellingen om dit gehele ervaringsgebied van de hand te wijzen. Veel mensen die geen professionele toekomstvoorspellers zijn, hebben

mens en dier, zoals erotiek, na ingeboren schaamteloosheid, en aangeleerde schaamte, de verfijning van sexualiteit tot spel bij de mens zonder wil tot reproductie. Er worden lichaamsstoffen gekeurd, getest, onttrokken, alsof er een Dr. Frankenstein aan het werk is, die houdt van Walt Disney en pornografie. In het scènebeeld vinden die lichaamsstoffen hun bestemming in 'weckbokalen', twee meter boven de scène opgehangen, als een inventarisatie van het menselijk en het dierlijk lichaam in zijn derivaten. Mensenkennis wordt soms opgedrongen en leidt tot verzet, bijvoorbeeld wanneer twee dieren 'I love you' moeten zeggen en vriendschap sluiten, of nog sterker, als mannen met een dierenkop hun geslachtsdrift moeten bedwingen en gedisciplineerd worden.

Een vernuftig tegengewicht, contrapunt in deze voorstelling wordt gevormd door de aanwezigheid van een papegaai met spiegel, een prachtige metafoor die de vermeende menselijke superioriteit (de mens als koning van het universum) nivelleert, en weer ontdubbeld in de actrice-papegaai. Fabre gebruikte in de beruchte voorstelling 'Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was' (1982) reeds papegaaien. De anekdote gaat dat hij uren spendeerde om die twee papegaaien de titel van de voorstelling, de maker en het jaartal te doen zeggen, maar dat er nooit meer uit hen gekomen is dan een halve titel. Het deed hem beseffen dat hij eigenlijk de papegaai was en de echte papegaai hem leidde, en wél van een bewustzijn getuigde. De fascinatie voor papegaaien in de kunstgeschiedenis is bekend. Marcel Broodthaers bijvoorbeeld nam de papegaai tot voorwerp voor de dissectie van de menselijke ijdelheid, met de superieure (en zeer Belgische) ironie die hem eigen was. De actrice-papegaai zet de toon van bij het begin "Tu es le patron. Oui, c'est toi le patron." De papegaai als substituut god, de mimesis als sturende kracht van de beschaving. Fabre ziet de papegaai, in

voorgevoelens gehad die later bleken uit te komen, en er bestaan veel verhalen van mensen wier levens gered zijn door dromen, voorgevoelens of voorspellingen die hen ertoe brachten niet in een vlieg-

tegenstelling tot het traditionele beeld, allicht ook precies door zijn schijnbare 'onbewustheid', als een dier dat een grote vrijheid belichaamt.

De repetitie, de herhaling en zijn effect zijn altijd belangrijk geweest in zijn werk als middel om inhoud en vorm te zuiveren, te filteren en denken en handeling op een ander niveau te tillen. De papegaai wordt dan ook het symbool voor het theater met zijn voorstelling/repetitie.

Doorheen het spelproces zie je de twijfel groeien bij de acteurs-dieren over hun status: "wie ben ik nu eigenlijk?", wat uitmondt in een viermansbetoging met als kreet: "I am not an animal". Die twijfel wordt nog eens aangestoken door de papegaai-actrice, die "Tu es apprivoisé comme moi. Tu parles comme moi!" laat scanderen. Beelden van kada-vers - tot object gereduceerde dieren - in slachthuizen schuiven voorbij. Wie is er tam? Wie is er echt wild, die van 'het parlement der instincten' of die van 'het circus der emoties'? Wie temt wie?

In een interview noemt Fabre de papegaai verder "het failiet van de door mens gecreëerde God". In het postmoderne, ideologische vacuüm laat hij de papegaai-actrice zeggen "Je ne suis pas mort et je suis en train de créer un projet moins ambitieux"... Hoewel, deze voorstelling eindigt met een schitterend beeld. Na meer dan anderhalf uur zweten en lijden in een dierenkostuum valt dat kostuum af als een korst van een geboorte, en worden de acteurs/mensen als het ware opnieuw geboren, badend in hun eigen zweet, hun eigen vruchtwater. Alsof de korst van de beschaving een nieuwe natuur heeft gebaard in dit antropomorf laboratorium.

Hendrik Tratsaert, dramaturg Troubleyn

tuig te stappen dat later neerstortte, of naar plaatsen te gaan waar ze zouden zijn blootgesteld aan ernstige maar overigens onverwachte gevaren. Soms kunnen of willen ze niet handelen volgens deze



© Malou Swinnen

Perverte knuffeldieren

Jan Fabre verkeert blijkbaar in topvorm. Het is hem nauwelijks aan te zien dat hij zowat gelijktijdig in het Gentse S.M.A.K. een overzichtstentoonstelling van zijn filmwerk opbouwde, de laatste hand legde aan het kunstwerk voor de Spiegelzaal in het Koninklijk Paleis in Brussel en de nieuwe theatervoorstelling 'Parrots and guinea pigs' in elkaar bokste. Een gesprek, te midden van de hectische drukte op het Troubleyn-kantoor.

Voor deze voorstelling schreef Jan Fabre vooraf een nieuwe tekst, maar helemaal tevreden was hij niet. "Mijn eerste teksten kwamen er in een keer uit, als een gulp. Later ging het schrijven mij heel wat moeilijker af, omdat ik er veel zelfbewuster mee omging. Dat werkt soms remmend. Voor deze voorstelling had ik een eerste tekst gemaakt, maar ik ben die tijdens de repetities voor de voorstelling gaan herwerken. De gebeurtenissen tijdens de dag vormden een voedingsbodem voor mijn nachtelijke schrijfwerk en omgekeerd. Zo ben ik tot de essentie kunnen gaan van waar het in deze voorstelling om draait. Dat vormt een belangrijk verschil met eerdere voorstellingen. 'As long as the world needs a warrior soul' was gebaseerd op een tekst van Dario Fo, en die wilde ik ten volle respecteren. Dat geeft een heel andere verhouding tussen encenering en tekst. In 'Je suis sang' had ik de tekst op voorhand volledig uitgeschreven. Ook daar speelde het respect voor de tekst, al was het dan mijn eigen tekst, een doorslaggevende rol. Nu ging het om een wisselwerking.' 'Parrots and guinea pigs' herneemt heel wat motieven en ervaringen van vroeger werk. 'De voorstelling

voorgevoelens, óf omdat ze niet duidelijk genoeg zijn, óf omdat ze deze niet serieus nemen. Maar soms doen ze dat wel. Deze verschillende reacties werden op dramatische wijze geïllustreerd door de

gaat om te beginnen terug op een vroegere ervaring met papegaaien. Voor 'Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was' probeerde ik twee papegaaien de titel te leren zeggen. Eindeloos zei ik hun de titel en het jaartal voor, maar uiteindelijk kwamen ze niet verder dan 'Het is theater'. Ik voelde me op de duur meer papegaai dan de papegaaien zelf. Meestal gaat een papegaai door voor het symbool van de gedachteloze herhaling, maar dat klopt niet, want die dieren herhalen iets alleen wanneer het hen zint. Daardoor wordt hun herhaling ook steeds een commentaar op het verleden. Je zou kunnen zeggen dat een papegaai daarom gelijk op de kunstenaar, die ook steeds herhaalt wat voor hem gedaan is, maar daar tegelijk commentaar op geeft. Als ik papegaaien gebruik, verwijs ik natuurlijk ook naar het werk van Marcel Broodthaers. "Iedereen is Marcel de mosselman" luidt het in de tekst. Maar ik neem daarin ook een positie in. In deze voorstelling heb ik van de papegaai een soort god gemaakt, maar dan een met een minder ambitieus project dan de gebruikelijke god. Hij gaat een mens kopen. Een ander aanknopingspunt was de voorstelling 'Wie spreekt mijn gedachte', waarin Mark 'Moon' Van Overmeir, gehuld in een reusachtig konijnenpak, zich met elektrische schokken liet testen. Hetzelfde beeld van het knuffeldier zit ook al in mijn 'Wetskamer', een plastisch werk waarin ik inmaakpotten, 'weckpotten', vulde met pluchen beesten en insecten. Wat mij bezig houdt is de dubbelzinnigheid, zelfs perversie van knuffeldieren. Die dingen zijn bedacht als een soort pleister voor de grote wonden die volwassenen kinderen aandoen. Je weet dat president Roosevelt behoorde tot een club rijke berenjagers. Toen het protest tegen die berenjacht te grote vormen aannam bedacht zijn omgeving de teddybeer, die zijn voornaam draagt, als een afleidingsmanoeuvre om het publiek te suspen. Rond knuffels hangt overigens veel vals sentiment: als

moord op president Abraham Lincoln in 1865. Een week voordat hij werd neergeschoten in het Ford Theater in Washington, vertelde hij zijn vrouw en zijn vriend Ward H. Lamon over een droom waarin hij

je ziet wat kinderen hun knuffeldieren aandoen, dan zie je ook daar een perverse instelling. De acteurs dragen in deze voorstelling dus grote knuffeldierpakken."

Daarmee is een belangrijk thema van de voorstelling aangesneden. "Ik ben gefascineerd door de theorieën van Conrad Lorenz. Je zou hem de eerste dierenfilosoof kunnen noemen. Hij vergeleek het gedrag en de rituelen van mensen met die van dieren, en merkte op dat er minder onderscheid is dan we gewoonlijk denken. Deze voorstelling vraagt zich af waar het onderscheid tussen mens en dier ligt, zonder te vervallen in de moralistische lezing als zou een mens schuldig zijn en een dier onschuldig. Ik gebruik daarvoor twee sleutelbegrippen. Het brein van een dier zou je kunnen omschrijven als een boot met vijftwintig kapiteins, vijftwintig instincten, die door elkaar bevelen schreeuwen. Die verzameling van kapiteins noem ik het 'parlement van de instincten', het eerste begrip. Bij de mens is het nauwelijks anders, met dat ene grote verschil dat de kapiteins op de mensenboot wel overleg plegen, en zich vragen stellen over de rol en het gevolg van hun instinctieve handelen. Dat overleg noem ik het 'circus van emoties'. Bij kinderen merk je dat dat circus van emoties nog niet ontwikkeld is, zodat zij op louter dierlijke wijze verschillende instincten door elkaar kunnen botvieren, zonder besef van moraliteit. Ze vallen ook veel makkelijker terug op primitieve instincten om zichzelf te handhaven. Het is pas als we het kind schaamte opdringen dat het dierlijke terugtreedt. Dan wordt het plots afkerig van zijn eigen uitwerpselen en lichaamsvocht. Dat gaat gepaard met een besef van het gelaat. In extreme noodsituaties komen die primitieve instincten echter terug. Joden die bij hun deportatie soms dagenlang opgesloten werden in overvolle wagons dronken hun eigen urine en zweet om te overleven. Een verdrongen animistisch lichaam dient zich plots in alle hevigheid terug aan. Je gaat je eigen

geluiden van rouw in het Witte Huis had gehoord. Nieuwsgierig naar de oorzaak ging hij van de ene kamer naar de andere, tot hij in de oostelijke kamer kwam. Daar zag hij met "ontstellende verbijste-



© Malou Swinnen

lichaam gebruiken om te overleven. Je ontdekt terug het vermogen tot zelfgenezing, dat alle dieren spontaan kennen. Hetzelfde heb je met carnaval: als het gelaat onzichtbaar wordt gemaakt, dan vervallen tegelijk ook alle remmingen. Je wordt terug dier. De vraag waarmee ik naar de acteurs toestapte bij het begin van de repetitieperiode was: wie is een proefkonijn? Door improvisaties kwam de essentie van die vraag steeds scherper in beeld. De acteurs beginnen zichzelf als schietschijf, als proefkonijn te gebruiken om die vraag op te lossen. De dierenpakken spelen daarin een kapitale rol. Ze zijn heel zwaar en log om te dragen. Op die manier dwingen ze de acteurs tot een metamorfose, waarin ze haast organen van hun pak worden. De vraag wat het dier voor hen betekent, wordt zo zeer concreet. Ik dwong ze ook om langdurig in dat pak te blijven, omdat ik weet dat die beklemming een bijzondere geestestoestand uitlokt. Ik heb dat zelf ervaren bij mijn 'Sanguis Mantis'-performance in 2001 in Lyon. Gedurende vijf uur was ik opgesloten in een hermetisch afgesloten harnas. Ondertussen tapte ik mijn bloed af om te tekenen. Op de duur ga je van pure uitputting en dorst je eigen zweet drinken: je valt terug op je animistische lichaam. Dat overkwam ook de acteurs hier. Ik liet ze niet toe om te drinken of te eten tot ze door de grens gingen waarbij ze hun eigen zweet gebruikten om hun dorst te lessen. Ik heb in mijn vroegere voorstellingen al vele toestanden van het lichaam onderzocht: het fysieke lichaam in 'Sweet Temptations', het spirituele in 'Universal Copyrights', het erotische in 'Glowing Icons'. En nu dus het animistische lichaam."

Uit: **Pieter t'Jonck**, 'Perverte knuffeldieren', *Tijd Cultuur*, 30 oktober 2002.

ring" een katafalk waarop een lichaam rustte in een lijkwade, bewaakt door soldaten en omringd door een menigte rouwende mensen. Omdat het gezicht van het lijk bedekt was, vroeg hij wie het

Lichamen, aan iets ontbroken

Fabre is steeds gefascineerd geweest door metamorfose. Het is een van de pijlers waarop zijn podiumkunstenwerk rust. Insecten of mensen: het zijn lichamen die hij naar zijn hand zet. Op die manier problematiseert hij elementen als identiteit, aanwezigheid, actie, lichamelijkheid. Hij creëert er de schoonheid van de leugen voor in de plaats. De schoonheid die opvlamt in zijn voorstellingen raakt de toeschouwer op een individuele manier, precies omdat de wereld van Jan Fabre zich aan het collectieve onttrekt, ook al zien we zo vaak groepswork in zijn podiumkunsten. Fabre is een strateeg die zijn acteurs en dansers -krijgers van de schoonheid, noemt hij ze- aan het werk zet. Door de bewegingen die hij zijn troepen laat maken, is hij nadrukkelijk aanwezig, maar hij is ook iemand die bewust terrein prijsgeeft, omdat hij zich wil onttrekken aan de beperkingen van de scenische tijd en ruimte.

Fabres podiumkunsten staan voortdurend op uitbarsten. Ze vertonen de zuigkracht van iemand die sigarettenrook inhaleert. En wie inhaleert, kwetst zichzelf bewust. Zelfmutilatie vormde trouwens de basis van Fabres eerste performances. Hij schreef met zijn eigen bloed, om zijn denkwereld 'body' te geven. Alles wat tot een icoon wordt, vertoont een grote leegte. Het is een van de thema's in zijn theatervoorstelling 'Glowing Icons' (1997), maar Fabre bespeelde het al in zijn 'Money'-performances (1979 en 1980), waarin hij het geld van de toeschouwers verbrandde en met de as tekende, in de performance 'Ilad of the Bic-Art' (1981) -waarin hij tussen reproducties ging staan, alsof hij zelf een kunstwerk

was- en vooral in zijn eerste theatertrilogie 'Theater geschreven met een K is een kater' (1980), 'Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was' (1982) en 'De macht der theaterlijke dwaasheden' (1984). Op verschillende manieren stelde hij in die trilogie het iconische karakter van theater en beeldende kunst aan de kaak. In 'Het is theater...' werden sommige constellaties die de acteurs op de scène vormden, regelrechte tableaux vivants, een levend geheugen van de beeldende kunst. En in 'De macht der theaterlijke dwaasheden' werden geprojecteerde schilderijen van Michelangelo, Ingres, David en Fragonard tot modellen die door de handeling uitgehold werden. Want door de afmatende herhaling van de bewegingen van de acteurs werden de mythologische, rituele handelingen die afgebeeld waren op de doeken letterlijk op de scène uitgeput.

Fabres eerste theatertrilogie ondergroeft ook de wetmatigheden van het reguliere theater. In 'Theater geschreven met een K is een kater' plaatst hij de schrijver -de man die in het teksttheater altijd in de schaduw blijft omdat hij zijn tekst aflevert en de regisseur er dan mee aan de slag gaat- letterlijk centraal door hem op de scène te zetten. Hij zit te typen, alsof de voorstelling ter plaatse bedacht wordt. Of registreert hij de wrede heden die op het podium te zien zijn? Fabre roept via de observaties van de schrijver vragen op die je niet onberoerd kunnen laten, zoals: hoe reëel zijn klappen die in een voorstelling uitgedeeld worden? Spelen de acteurs op dat moment nog een personage? Ook 'Het is theater zoals het te verwachten en te voorzien was' plaatst vraagtekens bij het verschil tussen theater en werkelijkheid, omdat het stuk acht uur duurt (een werkdag), omdat elk verhaal ontbreekt en omdat de acteurs de meest alledaagse handelingen vermengen met elementen die toch op een zekere theatralisering wijzen: twee acteurs die zich eindeloos aan- en uitkleden, twee die ter plaatse rennen en daar-

was. "De president", werd hem gezegd, die was gedood door een moordenaar. Minder bekend is dat generaal Ulysses S. Grant en zijn vrouw Julia de president zouden begeleiden naar het Ford Theater

en bij hem in zijn loge zouden zitten. Die ochtend kreeg mevrouw Grant het dringende gevoel dat zij, haar man en hun kind Washington moesten verlaten en moesten teruggaan naar hun huis in New Jersey.

bij een doordeweekse dag beschrijven. De werkelijkheid komt op die manier in de actie binnen: ze dringt letterlijk door via de poriën en de vermoeide ademhaling van de zeventende acteurs. Hier 'spleet' Jan Fabre voor de eerste keer de tijd, zoals hij het nadien in zijn theatervoorstellingen en vooral in zijn choreografieën nog vaak deed. Fabre ontgrenst er het gebeuren op de scène mee en stelt daarmee de aanwezigheid, ook wel de lichamelijke, van de acteurs en de dansers scherper. Hun aanwezigheid wordt tegelijk een vorm van afwezigheid, omdat het puur formele ondergraven wordt. Je zou het een spoor van de ontsnappingskunstenaar kunnen noemen. Fabre maakt theater van het verlies, dat net zo goed theater -en bij uitbreiding podiumkunsten in het algemeen- van de illusie en de leugen is. Door de spanning die hij oproept tussen de werkelijkheid van elke dag en die op de scène, doordat de acteurs of de dansers vermoeid raken, omdat ze belemmerd worden in hun bewegingen, of omdat er dieren op de scène gebracht worden die zich opeens niet meer aan hun 'rol' kunnen houden en willen ontsnappen, legt hij de illusie bloot én toont hij aan dat net zo goed de hele werkelijkheid als een schijnvertoning kan worden beschouwd. In dat opzicht is 'De macht der theaterlijke dwaasheden' een sleutelvoorstelling in Fabres werk. Met een verwijzing naar het sprookje van Grimm kussen de acteurs elkaar, terwijl er echte kikkers op de scène rondspringen. Maar de droom gaat niet in vervulling: de kikkers blijven kikkers. Ze worden verpletterd. In ruil krijgen we twee naakte prinsesjes te zien die een tango dansen op de dodenmars van Wagners 'Götterdämmerung'. Ze zijn een soort 'keizers van het verlies', niet toevallig de titel van een monoloog van Fabre die in 1996 door Dirk Rooffthoofd gespeeld werd. Fabre toonde zich vooral een totaalkunstenaar door de opera's die hij in de jaren negentig creëerde. 'The Minds of Helena Troubleyn' is bedoeld als een opera-

De generaal kon niet weg omdat hij de hele dag afspraken had, maar het dringende gevoel van mevrouw Grant werd erger en ze bleef hem boodschappen sturen waarin ze hem smeekte om te vertrekken.

trilogie, maar momenteel is het nog wachten op het derde deel 'La libertà chiama la libertà'. De trilogie draait rond Helena Troubleyn, een vrouw die leeft in haar wereld van verbeelding en dromen. Dat imaginaire werkte Fabre niet alleen uit in de vorm van een operatrilogie, maar ook in choreografieën die deel uitmaken van de opera's, terwijl ze toch als afzonderlijke entiteiten beschouwd kunnen worden. 'Das Glas im Kopf' (1990) speelde zich in een schemerwereld tussen droom en werkelijkheid af. Fabre noemt dit 'het uur blauw', het moment waarop de nacht overgaat in de dag. Tijd en ruimte lijken vloeibaar te worden. Het is ook de wereld van Helena Troubleyn. Door de volledig blauwgeblauwde scène en de blauwgeblauwde kostuums van de dansers en de koorleden wordt men als toeschouwer van 'Das Glas' meegezogen in een onbegrensd universum. Het vervagen van de grenzen van tijd en ruimte werd nog duidelijker in 'De danssecties' (1987), het choreografische deel van 'Das Glas im Kopf'. Je zou 'De danssecties' kunnen omschrijven als dans op het scherp van de snede tussen stilstand en beweging. Heel symmetrisch voeren de danseressen balletbewegingen uit, maar door de trillingen van hun spieren verraden ze hun individualiteit. Ze zijn gevangen dieren die binnen de beperkingen van hun lichamelijke blijven. Jan Fabre toont dat 'falen' aan door hen bijvoorbeeld te laten bewegen terwijl hun handen met de linten van hun pointes zijn vastgemaakt in 'De danssecties', en nog duidelijker in 'The Sound of One Hand Clapping' (1990), door hen in harnassen te hullen. In 'The Sound' gaan de wereld van de dansers en die van de insecten in elkaar over. Op het moment dat de dansers harnassen dragen, lijken ze op kevers die zich hullen in een pantser. En op andere momenten liggen ze op hun rug met armen en benen in het ijle te klauwen, of krabben ze zich en slaan naar ondefinieerbaar ongedierte. Het einde van 'Da un'altra faccia del tempo' (1993) bestaat

Zij bleef zo sterk aandringen dat hij ten slotte instemde in hun vertrek, ook al werd van hen verwacht dat ze met de president naar het theater zouden gaan. Toen ze in Philadelphia aankwamen, hoorden



© Malou Swinnen

uit een onvergetelijke scène. Hier wordt de essentie van Fabres podiumkunstenwerk getoond: na de beheersing en de chaos, aan de andere kant van de gangbare categorieën tijd en ruimte, ontvouwt zich een schitterende leegte. In die scène vallen met een oorverdovend geraas honderden witte borden op de grond te pletter. Wanneer de witte stofwolk is opgetrokken, verschijnen drie danseressen die trage, symmetrische bewegingen maken. Een subliem moment.

Door zo uitgebreid stil te staan bij de bewegingstaal in zijn werk, zou men wel eens vergeten dat Jan Fabre veel theaterteksten op zijn actief heeft. Fabre toont zich ook hier een denker in beelden. De acteur wordt een soort spreekbuis van tekst die een woord vooraf tot de stilte lijkt. In dat opzicht bieden Fabres teksten een flits van inzicht, net zoals de slotscène van 'Da un'altra facca', in de wereld na het opheffen van de spanning tussen orde en chaos en na het splijten van ruimte en tijd. In 1989 ensceeneerde Jan Fabre in Frankfurt drie teksten die hij tussen 1975 en 1980 had geschreven. In de context van zijn volledige oeuvre krijgen ze soms onterecht een veeleer marginale betekenis toegedicht. Want 'Het interview dat sterft...' (1975), 'Het paleis om vier uur 's morgens' (1978) en 'De reïncarnatie van Cod' (1976) laten een langzaam verdwijnend universum zien, waarin de stilte het laatste woord krijgt. En 'De reïncarnatie van Cod' reveleert iets wezenlijks over een facet van de symmetrie, de parallelie en de bipolariteit, elementen die Jan Fabre zo vaak hanteert. Dat heeft te maken met zijn jeugd. Hij had een oudere broer, Emile, die jong gestorven is. Jan Fabre werd in zijn kindertijd steeds met die oudere broer verward, terwijl zijn broer hem op foto's als een aanwezige afwezige bleef aanstaren. Fabre werkte dit uit in een tweevoudig dubbelmotief (Jean en zijn broer Emile; de tweeling-zussen Vera en Velsa) in de tekst 'De reïncarnatie van Cod'. Op het gevaar af een en ander al te autobiografisch te dui-

ze het nieuws over de moord, en later vernamen ze dat zij ook op het lijstje van door de moordenaar beoogde slachtoffers stonden. Uiteraard zijn niet alle voorgevoelens zo dramatisch als in dit geval,

den, vermoed ik dat hier de kiem ligt voor de spanning tussen aanwezigheid en afwezigheid, een motief dat zeker betekenissen zaait in Fabres recentste podiumkunstenwerk. De teksten 'Zij was en zij is, zelfs' (1975), 'Wie spreekt mijn gedachte' (1980) en 'Vervalsing zoals ze is, onvervalst' (1992) vormen een tweede groep teksten die de paradox tussen aanwezigheid en afwezigheid oproepen. De figuren die Fabre in die monologen neerzet, hangen allemaal op een of andere manier aan hem vast. 'Zij was en zij is, zelfs' (geënsceeneerd in 1991) verwijst naar Marcel Duchamps kunstwerk in glas 'La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le grand verre)'. In de voorstelling belichaamt Els Deceukelier de bruidsmachine die aangedreven wordt door niet aflatende begeerte: 'nog eens, en nog eens'. Eigen aan een machine is dat ze een verlengstuk is van degene die haar manipuleert. De draad die Fabre als auteur met zijn 'medium' Els Deceukelier verbindt, is natuurlijk de tekst. In de enscenering van 'Wie spreekt mijn gedachte' (1992) was Jan Fabre letterlijk met acteur Marc van Overmeir verbonden. Bij het begin van de voorstelling stak van Overmeir in een reuzegroot konijnenpak en kreeg hij van Jan Fabre, die achter de toeschouwers zat, stroomstoten toegediend. Het personage in het pak spreekt zijn gedachten uit, maar beluistert de buitenwereld en vooral zichzelf: 'Weg zijn en nooit meer terug.' Ook dit personage is een 'Keizer van het verlies' (1994), zoals het in de latere, gelijknamige tekst en in een andere gedaante -die van een clown die met zijn hart jongleert- opduikt. Beiden zijn gewonde figuren die vechten voor hun meest geheime, verstilde plek: die van de verbeelding. 'Vervalsing, zoals ze is, onvervalst' bouwt dan weer verder op 'Zij was en zij is, zelfs'. In 'Vervalsing' vecht een actrice met haar spiegelbeeld -de buitenkant van een actrice die doet alsof, een rol speelt en daardoor, zoals de bruidsmachine, het verwachtingspatroon bevredigt. Het model

gaat in 'Vervalsing' op zoek naar wat er achter die façade zit: ook hier weer de geheime plek van de verbeelding, de enige plaats waar ze onvervalst zichzelf kan zijn. Orde en chaos, aanwezigheid en afwezigheid worden prachtig tegen elkaar uitgespeeld in Jan Fabres trilogie van het lichaam: 'Sweet Temptations' (1991), 'Universal Copyrights 1 & 9' (1995) en 'Glowing Icons' (1997). Het lichaam wordt hier in zijn verschillende rollen getoond: tot zuiver fysieke verschijning herleid, dan weer vergeestelijkt, om bij een soort onerotisch simulacrum, louter een beeld van het lichaam -en dus bij de afwezigheid van zijn tastbare, reële verschijning- uit te komen. In 'Sweet Temptations' contrasteert Fabre de extatische bewegingen van de acteurs en de dansers met twee acteurs in een rolstoel - opnieuw dat tweelingmotief. Het gaat om Gerald en Elias, die het vergeestelijkte lichaam vertegenwoordigen, naar het bestaande model van de gehandicapte fysicus Stephen Hawking. In 'Universal Copyrights 1 & 9' gaat Fabre nog een stap verder: in de chaos van 'Sweet Temptations' verloren de acteurs en de dansers hun individualiteit. Hier zijn ze alleen nog spoken, verschijningen zonder lichamelijke en geestelijke concrete gedaante, zodat ze ons schrik aanjagen. Het is de bedreigend-groteske kant van afwezig zijn. Ook de figuren in 'Glowing Icons' zijn afwezige figuren, hoe bekend en vertrouwd ze ook zijn. Precies daardoor zijn ze zo 'leeg': het zijn personages uit de film-, tv- en sprookjeswereld. Het zijn figuren rond wie een mythe gecreëerd is. De acteurs vereenzelvigen zich daarmee. Ze belichamen zo een wereld van de grootst mogelijke schijn. Jan Fabre werkte in 1997 het thema aanwezigheid versus afwezigheid in de context van het lichaam ook uit in vier danssolo's voor artiesten met wie hij een nauwe verwantschap voelde en die een tijd bij hem actief geweest waren, of met wie hij op dat moment nog samenwerkte: Renée Copraij in 'The Very Seat of Honour'; Wim Vandekeybus in

en ook hoeft er niet altijd gevaar bij betrokken te zijn. Veel van die waarschuwingen gaan onopgemerkt voorbij, vooral wanneer ze in dromen voorkomen. Voorspellende dromen zijn verrassend alge-

meen. Het klassieke boek over dit onderwerp, 'An Experiment With Time', van de Britse ingenieur J.W. Dunne, bevat eenvoudige aanwijzingen die lezers in staat stellen hun eigen dromen te onderzoeken.

'Lichaampje, lichaampje aan de wand', Marc Vanrunxt in 'The Pickwick Man' en Annamirl Van der Pluym in 'Ik ben jaloers op elke zee'. Fabre vatte die solo's samen onder de noemer 'De vier temperamenten', een verwijzing naar een vroegere theorie over de gemoedsgesteldheid: die zou omslaan op het moment dat er een onevenwicht van de lichaamssappen is. En er zou ook een verband bestaan tussen de temperamenten en de seizoenen. Uiteindelijk werden deze gedachtenkronkels meer een achtergrond bij het werkproces, waarbij de aandacht vooral uitging naar het verschillende bewegingsidoom van de vier dansers. Vooral de solo's van Renée Copraij en Wim Vandekeybus waren beklijvend, omdat Fabre hier letterlijk de lichamen te kijk stelde en dat fenomeen tot onderwerp van de solo's van deze dansers maakte. Het gaat om kijken en bekeken worden, de essentie van de podiumkunsten.

Na de 'Trilogie van het lichaam' en 'De vier temperamenten' heeft Jan Fabre intussen opnieuw een drieluik afgewerkt, waarin hij zijn thema's haarscherp articuleert. Nochtans moeten dit voorstellingen zijn die pas achteraf bekeken een onderlinge alliantie aangingen, want 'The Fin Comes a Little Bit Earlier this Siècle (BUT BUSINESS AS USUAL)' (1998) en 'As Long as the World Needs a Warrior's Soul' (2000) zijn voelbaar uit improvisaties tot stand gekomen. Voor Fabres meesterwerk in de podiumkunsten tot nu toe -althans wat mij betreft- 'Je suis sang' (2001), dat hij speciaal voor de Cour d'Honneur in Avignon creëerde, ligt dat anders. Daar voel je dat Fabre een duidelijk afgelijnd verhaal wou vertellen. Dat doet niets af aan de voorstellingen die hij wel bijna volledig op improvisatie baseert. Zoals ik eerder al aangaf, is hij een duivelskunstenaar die altijd vrijheid laat aan zijn acteurs en dansers en ze toch in de richting doet bewegen die hij wil. In 'The Fin' wordt de betekenis van het keurslijf uit 'Glowing Icons' omgekeerd. In 'Glowing Icons' waren de

figuren duidelijk herkenbaar, maar leeg door hun tot mythe opgeklopte gestalte, terwijl de acteurs in 'The Fin' gekleed gaan in legerkostuums. Lichaam en geest - en hier sluit 'The Fin' aan bij de trilogie van het lichaam - komen beide aan bod: het instinctmatige en de overlevingsdrang die aan de dierenwereld doen denken, maar ook personages die uniformen wegen, meten en inventariseren. Een mens kan nooit alles catalogiseren. En toch is het nodig: het toont dat men alert is en vanuit een verscherpt bewustzijn de vergankelijkheid op afstand kan houden. Het is de houding van de krijger waar Jan Fabre van houdt. Hij houdt daarbij de woorden van de Amerikaanse generaal Patton voor ogen: "I think we come back again and again, until we learn whatever it is we're meant to learn... I am an ancient man. I'll be back ... as long as the world needs a warrior's soul." En Jan Fabre voegt eraan toe: "Generaal Patton droomt van lijf-aan-lijfgevechten, niet van onzichtbare wonderwapens. Veel mensen in onze maatschappij hebben kennis, maar hebben niet de waardigheid om ermee om te gaan." 'As Long as the World Needs a Warrior's Soul' werd uiteindelijk de titel van de voorstelling die niet zozeer de heldhaftige krijger, maar wel de individueel strijdende mens centraal plaatst. Op een lichamelijke manier laat de mens zien dat hij niet akkoord gaat met de gangbare orde in de werkelijkheid. In de ensce-nering worden voortdurend poppen gebruikt. Ze krijgen een allegorische functie: de personages projecteren hun verlangens, hun wensen en hun woede op de poppen. Ze lijken zich op die manier te willen ontdoen van hun lichamelijke-heid. Maar je kan er net het tegenovergestelde in zien: het verzet tegen de willoosheid en de manipuleerbaarheid die eigen is aan de pop. De lichamen van de acteurs en de dansers raken in de voorstelling 'besmet': ze besmeuren zichzelf met choco, eieren, ketchup en meel. Allemaal substituten van lichaamsstoffen die van de acteurs en de dansers ware

Er bestaan ook meerdere indrukwekkende bewijzen van voorgevoelens aan de hand van laboratoriumexperimenten door parapsychologen, waaronder enkele fascinerende studies die recentelijk zijn uit-

gevoerd aan de universiteit van Nevada door Dean Radin. Bij deze experimenten kregen mensen een reeks afbeeldingen te zien op een beeldscherm, waarvan de meeste emotioneel kalmerend waren, zoals

krijgers maken. Hun lichamen prediken de opstand tegen de recuperatie door politieke correctheid, wetenschap en technologie. Met 'Je suis sang' dringt Jan Fabre nog verder in het wezen van de lichamelijke door. Ook hier zien we lichamen in opstand, bovendien in een historisch kader waar zoveel lichamen aan hun einde kwamen. Flagellanten werden in de veertiende eeuw in Avignon door de paus veroordeeld en er terechtgesteld omdat ze geloofden dat ze door hun zelfpijniging tot een mystieke eenheid met Christus zouden kunnen komen. Ook 'Je suis sang' lijkt een poging om zich van de lichamelijke beperkingen te bevrijden. Hier krijgen we lichamen te zien die eindigen als lichamen die het aan iets ontbreekt, namelijk aan lichaam. Ze zijn volledig vloeibaar geworden, in de vorm van bloed. 'Je suis sang' zou je ook kunnen lezen als 'Je suis sans' (ik ben zonder): zonder lichamelijke beperkingen, volledig uitgevloeid in bloed. Hier worden tijd en ruimte in ultieme mate opgeheven in een universum waar alleen de droom en de verbeelding thuis zijn. De tekst van 'Je suis sang' heeft een litanieachtig karakter, vol bezwerende hernemingen. Hij is gedeeltelijk in het Latijn gesteld en Fabre verwerkte er fragmenten in uit de denkwereld van de twaalfde-eeuwse mystica Hildegard von Bingen. De tekst begint met de stelling dat we aan het begin van de 21ste eeuw nog altijd in een middeleeuws lichaam leven: droog en bleek vanbuiten, vochtig en kleurrijk vanbinnen. Daardoor hebben we twee zekerheden: we zullen sterven en we gehoorzamen wel aan de wetten die onze driften onder controle houden, maar we zullen die wetten ook onvermijdelijk overtreden. Schuldbeladen, religieus denken contrasteert hier met ongebonden, intuïtieve natuurwijsheid. Het is een paradijselijke staat die Jan Fabre -hij noemt 'Je suis sang' dan ook een sprookje- ons voorspiegelt: vloeibaar worden, als bloed, onkwetsbaar worden, vredig ook omdat individuele bloedstromen tot één

plas samenvloeien. Maar voor we zover zijn wacht ons nog het meest gruwelijke: in de voorstelling bulkt het van beklemmende beelden (menstruatie, castratie, duivelsuitdrijvingen, orgieën), met Els Deceukelier als een priesteres die een zwarte mis opdraagt. Aan het einde wordt het fantasme vervuld: de acteurs en de dansers verdwijnen achter een lange rij stalen tafels die op hun zij gekanteld zijn. Bloed overspoelt de scène. Fabre toont ons graag de mentale en fysieke wonden die we al meedragen uit de Middeleeuwen. Soms lijkt het alsof die stigmata. in de wereld die hij ons laat zien, zwarte gaten zijn. Wie goed kijkt, ziet er een grimassende clown uit ontsnappen.

Uit : **Paul Demets**, 'Lichamen, aan iets ontbroken', De Wereld van Jan Fabre, Brussel, 2002, p. 10-15.

foto's van landschappen, de natuur en van opgewekte mensen. Maar sommige ervan waren emotioneel verontrustend, waaronder porno-foto's en foto's van lijken. Bij elke proef was het beeldscherm aan

het begin zonder beeld. Vervolgens verscheen een van deze afbeeldingen gedurende drie seconden op het scherm. Daarna was het scherm weer leeg. De volgorde waarin de beelden werden vertoond,



© Malou Swinnen

De oergroep

Darwin, Freud, Engels en nog een heel stel andere denkers stelden dat onze vroegste voorouders leefden in een 'oergroep' - dat mannen en vrouwen copuleerden wanneer en met wie ze maar wilden. De Romeinse filosoof Lucretius schreef in de eerste eeuw voor Christus: "De menselijke wezens die in die dagen leefden in het open veld waren van een ruwere soort, net zo ruw als de aarde die hen had gemaakt... Ze bleven vele zonne-omwentelingen lang in leven en zwierven in de verre omtrek rond op de manier van wilde beesten. En Venus voegde de lichamen van de minnaars in het woud samen; want ze werden naar elkaar gedreven door een wederzijds verlangen of door de waanzinnige kracht en de hevige hartstocht van de man, of door elkaar te lokken met eikeltjes, peren of de vruchten van de aardbeienboom."

Misschien had Lucretius gelijk. Onze naaste verwanten de gewone chimpansees en de dwergchimpansees leven in groepen en seksualiteit is een veelgebruikt handelsobject - vooral bij de dwergchimpansees, de kleinste van de twee soorten. Bovendien lijken wij genetisch net zo sterk op deze chimpansees als een tamme hond op een wolf. Daarom kunnen wij door hun levenswijzen te bestuderen heel wat te weten komen over ons eigen verleden.

Tegenwoordig houden de dwergchimpansees ('Pan paniscus'), meestal bonobo's genoemd, zich op in een aantal moerassige bossen bij de Kongorivier. Hier vertonen zij hun acrobatenkunsten zoals zwaaien aan hun armen, springen, duiken en als een koorddanser op twee benen lopen, soms

werd willekeurig bepaald door de computer zelf. Tijdens het verloop van deze testen werden de bloeddruk, de huidweerstand en het bloedvolume in de vingertoppen van de deelnemers gecontroleerd.

wel meer dan honderd meter boven de grond. Maar het grootste deel van de tijd bewegen zij zich over de bodem van het bos en zwerven ze tussen de bomen door op alle vier poten, op zoek naar sappige vruchten, zaden, jonge loten, bladeren, honing, wormen en rupsen; ze graven paddestoelen uit of stelen het suikerriet of de ananassen van de boeren. Vlees eten ze ook. Twee keer hebben antropologen gezien dat mannetjes achter een vliegende eekhoorn aan zaten - zonder succes. Bij twee andere gelegenheden vingen en doodden een stel mannetjes zonder enig geluid te maken een kleine bosantilope, een duikerbok, en verdeelden het vlees onder elkaar. De bewoners van de dorpen in de omgeving zeggen dat de bonobo's in de modder bij de rivier wroeten op zoek naar vissen en dat ze termietenheuvels stukslaan om de krioelende inwoners op te kunnen eten. Wellicht hebben onze voorouders op dieren gejaagd en andere eiwitten verzameld als aanvulling op het dieet van noten en vruchten.

Antropologen zijn nog maar net begonnen met het bestuderen van het sociale leven van de bonobo's. Voor zover ze nu weten trekken deze wezens met elkaar op in gemengde groepen van mannetjes, vrouwtjes en jongen. Sommige groepen zijn klein; vaak trekken aantallen van twee tot acht individuen in een relatief stabiele groep met elkaar op. Maar soms komen er tussen de vijftien en dertig en soms zelfs wel honderd individuen bij elkaar om samen te eten, zich te ontspannen of dicht bij elkaar te slapen. En individuen gaan van de ene groep naar de andere en weer terug, afhankelijk van de voedselvoorraad, en zo ontstaat er een hechte gemeenschap van verschillende tientallen dieren. Dit is een soort van oergroep.

Seks hoort bij het dagelijks tijdverdrijf. De vrouwtjes van de bonobo's zijn elke maand gedurende langere tijd loops, vrijwel driekwart van hun menstruele cyclus. Maar zoals ook al eerder is gezegd, blijft de seks niet beperkt tot de loopse

periode. De vrouwtjes copuleren vrijwel de hele menstruele cyclus door - een coïtuspatroon dat dat van de vrouw zeer sterk benadert.

Regelmatig proberen de vrouwtjes met seks iets van hun mannelijke vriendjes gedaan te krijgen. Als een vrouwtje ziet dat een mannetje suikerriet zit te eten zal ze naar hem toe gaan, naast hem gaan zitten, haar hand smekend ophouden, net als een mens, en vervolgens kijkt ze treurig naar het lekkers en dan naar hem. Hij voelt dat ze naar hem kijkt. Als hij haar het lekkers geeft steekt ze haar billen omhoog en copuleert met hem; dan kuiert ze weg met de stok in haar hand. Ook voelt een vrouwtje zich niet te goed om een ander vrouwtje het hof te maken door naar haar toe te slenteren, zich in haar armen te nestelen, terwijl ze haar recht aankijkt, haar achterpoten rond haar heupen te slaan en haar geslachtsdelen tegen die van haar partner te wrijven om een rietstokje van haar te krijgen. Homoseksualiteit tussen mannetjes, fellatio, komt ook voor.

Bonobo's gebruiken seks om nerveuze druk weg te nemen, anderen ertoe over te halen eten te delen, de spanningen die onderweg optreden te verminderen en om tijdens ontmoetingen die anders gemakkelijk op vijandelijkheden uit zouden kunnen lopen de vriendschapsbanden extra aan te halen. "Wees lief, maak geen oorlog", is duidelijk een bonobo-adagium.

Deden onze voorouders dat net zo? Inderdaad vertonen de bonobo's vaak seksueel gedrag dat ook bij mensen te zien is op straat, in cafés en restaurants en achter de voordeur van flats in New York, Parijs, Moskou en Hong Kong. Voordat ze tot cohabiteren overgaan staren de bonobo's elkaar vaak diep in de ogen. Deze copulatieblik is, zoals ik al heb gezegd, ook een belangrijk onderdeel van het gedrag dat mensen vertonen als ze elkaar het hof maken. En de bonobo's lopen net als mensen hand in hand, ze kussen elkaars handen en voeten en omhelzen elkaar terwijl ze elkaar

Die wijzigden zich allemaal wanneer mensen emotioneel werden geprikkeld, en verschaften zo een objectieve meting van hun reacties. Het behoeft geen verbazing dat er ingrijpende veranderingen

bij al deze metingen van opwindingsoptraden na het vertonen van de 'emotionele' beelden, en dat deze veranderingen niet optraden bij de kalme beelden. Het opmerkelijke verschijnsel van de resulta-

lange diepe tongzoenen geven. Darwin dacht dat kussen ligt besloten in de menselijke aard. Hoewel hij wist dat verschillende culturen het niet kenden, geloofde hij toch dat de neiging een minnaar te liefkozen aangeboren was. Hij had gelijk. Meer dan negentig procent van alle volkeren waar geschreven materiaal over is, kussen. Volgens de verslagen was bij de Somaliërs, de Lepcha in Sikkim en de Sironio in Zuid-Amerika het kussen onbekend voordat deze volkeren met het Westen in contact waren gekomen, terwijl de Thonga uit Zuid-Afrika en nog een paar andere volkeren kussen vanuit hun traditie walgelijk vonden. Maar zelfs bij hen strelen en likken minnaars elkaar, wrijven ze zich tegen elkaar aan, zuigen en knabbelen ze aan elkaar of blazen ze elkaar in het gezicht voordat ze copuleren. De grootste kussers van de wereld zijn de Hindoes en de westerlingen: wij hebben het kussen tot een kunst verheven. Maar de bonobo's - en nog een heleboel andere dieren - zijn net zo dol op zoenen als wij. De bonobo's in de dierentuin van San Diego copuleren zeventig procent van de keren in de missionarisstand (frontaal met het mannetje boven), hoewel de reden daarvoor kan zijn dat ze een vlakke droge bodem tot hun beschikking hebben. Veertig van de 106 waargenomen copulaties in het Afrikaanse oerwoud vonden frontaal plaats maar het grootste gedeelte gebeurde van achteren. De dwergchimpansees zijn dol op afwisseling. Soms gaat een vrouwtje bij een mannetje op schoot zitten om te copuleren, soms paren ze frontaal met het vrouwtje boven, of zij hurkt terwijl haar partner blijft staan, ze blijven allebei staan terwijl ze geslachtsgemeenschap hebben of ze cohabiteren hangend in een boom. Soms zitten ze met hun handen aan elkaars geslachtsdelen terwijl ze paren. Ze staren elkaar altijd in de ogen als ze de 'liefde bedrijven'. De laatste van onze door de bomen springende voorouders kusten en knuffelden elkaar waarschijnlijk ook voordat ze

cohabiteerden; misschien 'bedreven ze de liefde' wel en face, onderwijl elkaar diep in de ogen kijkend. Omdat de bonobo's de meest intelligente apensoort lijken, omdat ze verschillende fysieke kenmerken hebben die lijken op die van mensen en omdat deze chimpansees vaak en met stijl copuleren, komen sommige antropologen tot de conclusie dat de bonobo's erg veel lijken op het Afrikaanse hominide prototype, de laatsten van onze voorouders die nog in de bomen leefden. Wellicht zijn de dwergchimpansees levende overblijfselen uit ons verleden. Wel is het zo dat hun seksuele gedrag ook duidelijk enkele fundamentele verschillen te zien geeft. Ten eerste gaan de bonobo's geen langdurige relaties aan zoals mensen. Ook brengen ze hun jongen niet samen als man en vrouw groot. De mannetjes zorgen wel voor de kleinere jongen, maar monogamie is voor hen geen manier van leven. Promiscuïteit is dagelijkse kost. Als de dwergchimpansees de overblijfselen vormen van onze oervoorouders die in de bomen leefden, dan is overspel bij de mens inderdaad al heel erg oud.

Uit: **Helen E. Fisher**, 'Over de liefde. De evolutie van monogamie, overspel en scheiding', Amsterdam, 1993, p. 118-121.

ten is dat de opwindings begon voordat de 'emotionele' beelden op het scherm verschenen, hoewel niemand kon weten welk beeld er zou volgen. Dit voor gevoel begon zo'n vier seconden voordat de

emotionele beelden verschenen. Deze resultaten zijn statistisch hoogst significant, en ze zijn onafhankelijk door een laboratorium in Nederland bevestigd. Deze opmerkelijke experimenten lijken aan te

Honden weten wanneer hun baas thuiskomt



© Malou Swinnen

Dit is een erkenning - de erkenning dat dieren over vermogens beschikken die wij verloren hebben. Ergens zijn we dit vergeten en ergens ook hebben we het altijd geweten. Als kind was ik, net als zoveel andere kinderen, geïnteresseerd in dieren en planten. Bij ons thuis hadden we allerlei huisdieren: onze hond Scamp, een konijn, hamsters, duiven, een kauw, een grasparkiet, een moerasschildpad, twee landschildpadden en meerdere goudvissen, en ook nog de donderkopjes en de rupsen die ik elk voorjaar grootbracht. Mijn vader, Reginald Sheldrake, die apotheker was en liefhebber in microscopisch onderzoek, moedigde mijn belangstelling aan en voedde mijn enthousiasme voor de wereld van de natuur door me te laten zien hoe druppels water uit de vijf wemelden van ontelbare levensvormen en hoe de schubben op de vleugels van vlinders eruitzagen.

Wat mij vooral intrigeerde was de manier waarop duiven hun thuisbasis vonden. Op zaterdagochtenden nam mijn vader mij mee naar het lossen van grote groepen postduiven. Bij ons plaatselijke spoorwegstation in Newark-on-Trent, in de Engelse Midlands, wachtten wedstrijdduiven uit heel Groot-Britannië in rieten manden die in grote rijen stonden opgestapeld. Op het afgesproken tijdstip openden de kruiers de kleppen. Ik mocht hen daarbij helpen. Honderden duiven schoten naar buiten in een enorme wirwar van wind en veren. Ze vlogen de lucht in, cirkelden rond en vlogen in verschillende richtingen naar hun ver verwijderde hokken. Hoe deden ze dat? Dat leek niemand te weten. Tot op de dag van vandaag is nog steeds niet verklaard hoe ze de weg naar huis vinden.

tonen dat er zelfs onder laboratoriumvoorwaarden voorgevoelens kunnen optreden dat er iets emotioneel opwindends staat te gebeuren, ook al kon niemand dit op een 'normale' manier weten. Ik

Op school was het voor mij een vanzelfsprekende keus biologie en andere wetenschappen te gaan studeren, en ik zette mijn wetenschappelijke opleiding voort aan de universiteit van Cambridge, waar ik plantkunde, fysiologie, chemie en biochemie studeerde, en later een Ph.D. behaalde in biochemie. Maar bij de verdere ontwikkeling van mijn opleiding tot bioloog begon er een grote kloof te ontstaan tussen mijn eigen waarneming van dieren en planten en de wetenschappelijke benadering die mij werd onderwezen.

De mechanistische theorie over het leven, die ook nu nog de heersende opvatting is, stelt dat levende organismen niet meer zijn dan complexe, genetisch geprogrammeerde machines. Men gaat ervan uit dat ze onbezield zijn. Gewoonlijk bestond de eerste stap van het bestuderen van levende organismen uit het doden of aan stukken snijden ervan. Ik bracht vele uren door in laboratoria met het ontleden van organismen en, bij het vorderen van mijn studie, met vivisectie. Zo bestond een essentieel onderdeel van mijn biologiestudie uit het ontleden van de zenuwen van de afgehakte poten van kikkers en moest ik die elektrisch stimuleren om de spieren te laten bewegen. Voor het bestuderen van enzymen in rattenlevers, een van de favoriete weefsels in de dierlijke biochemie, moesten we eerst de levende ratten onthoofden, waarbij hun bloed in de afvalbakken van het laboratorium spoot. Ik heb nooit iets vernomen over hoe duiven de weg naar huis vinden.

Deze studielessen waren nog mild vergeleken bij mijn ervaring als tijdelijk laborant op de afdeling farmacologie van een multinationale farmaceutische onderneming, waar nieuwe medicijnen werden ontwikkeld en getest. Ik heb daar een half jaar gewerkt toen ik de school had verlaten en wachtte op mijn toelating op de universiteit; ik was toen zeventien. Kamers vol ratten, cavia's, muizen en andere dieren wachtten om te worden geïnjecteerd met chemicaliën

om te zien welke dosis hen zou vergiftigen. De teentjes van de cavia's werden plat geknepen tot ze gilden van pijn, waarna ze werden geïnjecteerd met chemicaliën die getest werden op hun pijnstillende vermogens. Katten werden opengesneden. Aan het eind van elke dag werden tientallen dieren die de verschillende proeven en experimenten hadden overleefd, vergast en in afvalbakken gegooid om te worden verbrand.

Liefde voor dieren had me ertoe gebracht biologie te gaan studeren, en dit is waar ik mee te maken kreeg. Er was iets verkeerd gegaan. Ik begon me af te vragen wat er aan de hand was en ik probeerde daar achter te komen. Na mijn studie in Cambridge werd ik beloond met een Frank Knox Fellowship in Harvard, waar ik filosofie en wetenschapsgechiedenis studeerde, op zoek naar een breder perspectief. Daarna keerde ik terug naar Cambridge om onderzoek te gaan verrichten op biochemisch gebied.

Enkele jaren later maakte ik in Cambridge kennis met een groep wetenschappers en filosofen die zich de Epiphany Philosophers noemden; de leden hiervan bestonden onder meer uit befaamde wetenschapsfilosofen, kwantumfysici en visionairen, die de gebieden tussen wetenschap, filosofie en spirituele inzichten verkenden. Binnen deze groep was men het erover eens dat de mechanistische wetenschap-oude-stijl te beperkt was, en dat de kwantumfysica de weg wees naar een bredere visie op de natuur. Ik werd al spoedig lid van deze groep, en ik ontdekte dat onder de ogenschijnlijk conventionele bovenlaag van de wetenschap een groot aantal ideeën gistten die gericht waren op een begrip van de wereld.

Gedurende tien jaar verrichtte ik in Cambridge onderzoek op het gebied van ontwikkelingsbiologie, terwijl ik tegelijkertijd doorging met denken over een meer holistische wetenschap. Ik werd Fellow van het Clare College van Cam-

geloof dat wij op de drempel staan van een nieuwe fase in de wetenschap, waarvan dit soort onderzoek slechts een voorbeeld is. Onbevooroordeeld onderzoek naar spontane menselijke ervaringen, aan-

gevuld met laboratoriumonderzoeken, kan helpen ons inzicht in de menselijke natuur te verdiepen. Verder onderzoek naar de onverklaarde vermogens van niet-menselijke dieren kunnen ons helpen dit

bridge, waar ik de leiding kreeg over onderzoek op het gebied van biochemie en celbiologie. Tijdens mijn werk in Cambridge werd ik verkozen tot Research Fellow van de Royal Society. Eveneens onder auspiciën van de Royal Society verrichtte ik onderzoek aan de universiteit van Malakka op planten uit het regenwoud. Later werd ik hoofd van de afdeling plantenfysiologie bij het ICRISAT, het International Crops Research Institute for the Semi-Arid Tropics in Hyderabad, India, om te helpen de groei en productie van oogsten te verbeteren van het voedsel voor honderden miljoenen mensen.

In 1981 publiceerde ik 'A New Science of Life' dat gebaseerd is op mijn ervaringen bij biologisch onderzoek en op jaren van discussies met collega's. In dit boek gaf ik een uiteenzetting van een nieuwe hypothese waarop een breder soort biologie kon worden gebaseerd. Ik ontwikkelde deze hypothese over morfische velden verder in mijn boek 'The Presence of the Past'.

Ik ben meer dan vijfentwintig jaar werkzaam als wetenschapper; ik heb verhandelingen gepubliceerd in wetenschappelijke tijdschriften en gesproken op wetenschappelijke congressen, en ik ben al lange tijd lid van wetenschappelijke verenigingen als bijvoorbeeld de Society for Experimental Biology, en Fellow van de Zoological Society. Ik geloof nadrukkelijk in de waarde van wetenschappelijk onderzoek, maar ik ben er meer dan ooit van overtuigd dat de mechanistische theorie over de natuur te eng is. Ik heb kunnen vaststellen dat een groeiend aantal van mijn wetenschappelijke collega's met mij instemt, maar dat de meesten van hen aarzelen om dat publiekelijk te bevestigen. Ik heb vastgesteld dat de splitsing die ik in mezelf heb ervaren wijd verbreid is binnen en buiten de wetenschappelijke gemeenschap. Ik doel op de kloof tussen de persoonlijke ervaring van het leven en de theorie dat levende organismen, met

inbegrip van onszelf, niet meer dan zielloze automaten zijn. Ik ben tot het inzicht gekomen dat deze splitsing niet onvermijdelijk is. Er is een meer inclusieve vorm van wetenschap mogelijk. En het mooie is dat deze ook nog veel goedkoper is. Maar ze is wél onvermijdelijk controversieel. (...)

Uit: **Rupert Sheldrake**, 'Honden weten wanneer hun baas thuis komt. Een onderzoek naar de mysterieuze vermogens van dieren', New York, 1999, p. 9-12.

inzicht in een bredere biologische en evolutionaire context te plaatsen. Voorgevoelens kunnen ons misschien iets heel belangrijks vertellen, niet alleen over de aard van het leven en de geest, maar ook

over de aard van de tijd. (...) Rupert Sheldrake, 'Honden weten wanneer hun baas thuiskomt. Een onderzoek naar de mysterieuze vermogens van dieren', New York, 1999, p. 293-295.

Voorstelling van het winternummer van het tijdschrift

Janus

**Kunstonderwijs en interdisciplinariteit.
Een fata morgana?**

Hoe kan kennis over kunst overgebracht worden? Hoe geef je ervaring door? Hoe zit het met selectie en informatie? Hoe ontwikkel je in groep nieuwe kennis zonder het school- of conferentiemodel? Allemaal vragen waarover in het nieuwe nummer van Janus ideeën ontwikkeld worden. In het kader daarvan vindt in deSingel een debat plaats tussen **Koen Brams** (Jan Van Eyckacademie, Maastricht), **Koen Tachelet** (APT, Antwerpen), **Ritsaert ten Cate** (stichter dasArts en nu opnieuw student aan de Rijksacademie, Amsterdam), **Theo Van Rompay** (P.A.R.T.S., Brussel), **Danny Matthys** (docent mixed media KASK, Gent), **Pascale De Groote** (departementshoofd dramatische kunst, muziek en dans Hogeschool Antwerpen), **Johan Pas** (docent departement Audiovisuele en Beeldende Kunst, Hogeschool Antwerpen) en **Susanne Winacker** (dasArts, Amsterdam). Het gesprek wordt gemode-reerd door **Johan De Boose**. Daarnaast interventies aan de hand van een soundscape van **Guy De Bièvre** (gelegenheids-opdracht van deSingel), een documentaire over de salons van Louise Bourgeois en videostatements van ex-studenten.

**za 14 december 2002 . 16 uur . Podium Blauwe Zaal
gratis . reservering aanbevolen**