

MOUNT OLYMPUS

*To glorify the cult of tragedy
(a 24 hour performance)*

HET SCRIPT

Jan Fabre

Jeroen Olyslaegers



2016 DE BEZIGE BIJ
AMSTERDAM | ANTWERPEN

Sigrid Bousset (red.)

VOORWOORD

Mount Olympus. To glorify the cult of tragedy (a 24 hour performance) beleefde zijn wereldpremière op 27 en 28 juni 2015 in het Haus der Berliner Festspiele. Een jarenlange droom van Jan Fabre – die in zijn hoofd sluimerde en voorzichtig vorm kreeg, die hij begon te delen met zijn naaste medewerkers, die uiteindelijk werd geconcretiseerd met een bevlogen team en met producenten die risico's durfden te nemen – ging hiermee in vervulling. Het werd een in omvang en ambitie ongeziene theateropzet rond de Griekse tragedies, waarin dertig jaar theater maken samenkomt; een theatermarathon die het publiek bij elke nieuwe halte in vervoering brengt.

De voorstelling duurt een etmaal, een dag en een nacht. Reeds in het begin van de jaren 1980 schudde Jan Fabre het toenmalige theaterbestel door elkaar, met *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was*, een werkdag lang, en *De macht der theaterlijke dwaasheden*, een ruim vier uur lange voorstelling die de wereld rondreisde. In beide voorstellingen speelde tijd een cruciale rol: wat is tijd in het theater? Wat gebeurt er wanneer je die tijd uitrekt? Hoe creëer je voor de performers op het podium en voor de toeschouwers in de zaal een andere beleving van tijd? Wat is de functie van herhaling? Deze vragen werden dertig jaar later, grondiger dan ooit, de inzet van *Mount Olympus*.

Even cruciaal werd het doorgronden van de Griekse tragedies en hun betekenis vandaag. Vierentwintig uur lang kijken we naar een brok geschiedenis aan de hand van archetypische verhalen en figuren uit de Griekse tragedies. Jan Fabre vroeg Jeroen Olyslae-

gers, met wie hij eerder reeds de voorstelling *Prometheus Landschap II* (2011) creëerde, om deze tragedies te herschrijven, niet zozeer te actualiseren, maar wel schrijvend en comprimerend tot hun essentie door te dringen. Daarnaast plaatste Jan Fabre eigen poëtische teksten, *Restanten*, die in een aparte bundel eerder bij De Bezige Bij verschenen. *Restanten* is het relaas van een slapeloze die zich beweegt in het schemergebied tussen de realiteit van het waken en de zachtheid van het slapen. De gedaanteverwisseling van fysiek naar droomlichaam, de reis van licht naar donker, naar een innerlijke werkelijkheid, staat centraal.

Zevenentwintig performers van vier verschillende generaties gingen samen met een team van artistieke en productionele medewerkers een jaar lang aan de slag in het Troubleyn/Laboratorium, de werkplaats van Jan Fabre aan de rand van de Antwerpse Seefhoek. Elke hoek van het laboratorium werd ingenomen: er werd geëxperimenteerd met attributen, verlichting, geurmachines; in de grote keuken werd tweemaal daags een gezonde maaltijd bereid; er kwam een rustplek voor opwarming en yoga; een ruimte voor de componist Dag Taeldeman die ter plekke zijn composities bijstelde; een stille denkruimte waar de auteurs en dramaturgen zich konden terugtrekken met boeken over de Griekse oudheid; ... In deze stimulerende omgeving ontstond een unieke band, een pact tussen een groep bevlogen mensen die samen een berg beklom onder de inspirerende leiding van Jan Fabre. Uiteindelijk brengt Fabre met *Mount Olympus* in de eerste plaats hulde aan de schoonheid en overgave van deze performers. Improviserend, en met hun dromen als inzet, gaven ze het stuk mee vorm. Sprekend, dansend, wakend en slapend, soms uitgeput maar steeds waardig en soeverein, nemen ze ons mee in een magische beleving, en creëren een bijzondere compliciteit met de toeschouwer.

Het hart van het boek dat u in handen hebt, is het script van de voorstelling. Daaromheen zijn teksten opgenomen van de drie

gastdramaturgen. Luk Van den Dries, die reeds jaren met Jan Fabre samenwerkt en over zijn werk publiceert, beschrijft de ontstaansgeschiedenis: de eerste gesprekken al in 2009, de exploratie en verdieping van de ideeën vanaf 2011, de maandelijkse denken werksessies, het geleidelijk aan doordringen tot de kern van de Griekse tragedies, het dagelijks verloop van het repetitieproces dat een volledig jaar in beslag zal nemen, tot aan de bevrijdende wereldcreatie in juni 2015. Freddy Decreus, tevens gastdramaturg en erudiet kenner van de Griekse tragedies, richtte tijdens het creatieproces vier brieven aan Jan Fabre. Hij stelt kritische en open vragen over de focus op het tragische, het menselijke onvermogen en lijden, de eindeloze strijd van de *condition humaine*. Reflecterend en zoekend verwoordt hij hoe *Mount Olympus* op alle mogelijke manieren de zenuw van onze tijd raakt en vragen stelt over individu en gemeenschap, over eenheid in verscheidenheid, het zoeken naar identiteit, over het exces, en uiteindelijk over de liefde voor het leven. Hans-Thies Lehmann ten slotte, wereldvermaard met zijn concept van het 'post-dramatisch theater', richt zich op de vastberaden, heftige en baanbrekende wijze waarop Jan Fabre alle grenzen van het hedendaagse theater overschrijdt, pijnlijk en bevrijdend tegelijk.

Waarom een voorstelling die vierentwintig uren duurt, van minuut tot minuut beschrijven? Het leek ons de enige mogelijke manier om de voorstelling in haar volheid, exactheid, gelaagdheid en dramaturgische rijkdom over te leveren. Bovendien kan je het script lezen als een weerslag van Fabres theatertaal en denken. Bij Fabre wordt inhoud niet enkel bepaald door een dramaturgisch element als tekst, ook de positionering van het lichaam in de ruimte is inhoud. Zijn theatertaal reikt verder dan het woord. Zijn teksten staan ver af van een naturalistisch theater gestoeld op identificatie. De beperking tot het woord zou onrecht doen aan het begrip van Fabres theatertaal. Fabres regieën gaan uiterst secuur met ruimte om. In die ruimte brengt hij een 'con-

silience' tot stand tussen performance, beeldende kunst, theater en dans. De mensen die hij selecteert om zijn theateruniversum te belichamen, zijn dan ook niet te reduceren tot dansers of acteurs, het zijn performers voor wie het werken met tekst, stem en lichaam samengaat.

Wat is een performer voor Jan Fabre? 'Krijgers van de schoonheid die in het universum van mijn voorstellingen de moed bezitten om gevaarlijk te leven en het risico aangaan om te falen of te triomferen. (...) Zoals de helden uit de klassieke tragedie, vechten ze tegen opgelegde structuren en constructies. (...) Met de vrijheid die hij heeft, verzet de krijger zich tegen zijn eindigheid. (...) Hij is sterfelijk en dat is zijn lot. Maar de krijger pretendeert ook niet sterfelijk te zijn en dat is zijn zonde. Dat is de essentie van mijn tragedie. De krijger van de schoonheid genereert en verdedigt het kwetsbare, het ondefinieerbare, het redeloze. Daardoor creëert hij een soort van tijdeloosheid die zich onttrekt aan elke ideologie. (...) De krijger probeert zich volkomen bewust te zijn van zijn lichaam in verhouding tot tijd en ruimte. Dit stelt hem in staat de juiste beslissingen te nemen. Dat wil zeggen: de juiste handeling op het juiste moment, de juiste plaats en op de juiste manier uit te voeren. Discipline is een techniek die de acteur, danser of muzikant moet leren gebruiken om het gewenste niveau te bereiken. Zijn lichaam is daarbij zowel bron als einddoel.'*

Dit script maakt duidelijk dat Jan Fabres theaterwerk uiteindelijk steeds een onderzoek is naar het lichaam op de scène. Zoals een x-ray het bot blootlegt van een lichaam, de spieren en het vet, zo legt ook het script het lichaam van de voorstelling bloot.

Daarnaast geeft het ook een inkijk in de dramaturgische ge-laagdheid van dit vierentwintiguursproject. Elke precieze beschrijving van wat op het podium gebeurt, wordt gevolgd door een vertaalslag naar duiding. Wat betekent het? Naarmate we verder

* Uit *Corpus Jan Fabre*, Luk Van den Dries, Imschoot Uitgevers, 2004, p. 259-260.

lezen in het script komt steeds meer betekenis naar boven, cumulatief, en naarmate we meer en meer zicht krijgen op de vervlochtenheid van scènes, personages, dansen en teksten, legt het complexe weefsel van de dramaturgie zich op geheel natuurlijke wijze bloot.

Ook van Fabres *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* (1982) en *De macht der theaterlijke dwaasheden* (1984) werden scripts gemaakt, die werden gepubliceerd in de verzamelbundel *Ik ben een fout. Theaterscripts & theaterteksten*.^{*} Ruimtebepaling en plaatsing zijn immers ook in deze stukken – waarin Fabre de basis van zijn theatertaal legde – essentieel. Ze waren baanbrekend omdat ze braken met het gangbare maatschappelijk gericht theater van de identificatie, en zich manifesteerden als theaterkunstwerken, theaterinstallaties.

Een script als dit doet nadenken over de vraag wat theaterliteratuur is. Het is ongewoon, en daardoor net zo uitdagend en interessant. Een script biedt zoveel meer dan een professionele beeldopname van een theatervoorstelling. En theaterliteratuur kan meer zijn dan de weerslag van de teksten die door acteurs worden gezegd. De tekst maakt een belangrijk deel uit van het script, maar regieaanwijzingen, beschrijvingen, duiding zijn even essentieel. Het gesproken woord krijgt in het script de juiste bedding.

Dit script is tot slot ook van belang voor de overlevering, voor toekomstige generaties, en nodigt uit om ooit een remake te zien ontstaan, een nieuwe uitvoering van dit grootse theaterproject.

Zoals een bevlogen groep performers, artistieke en productionele medewerkers de berg beklom met Jan Fabre, net zo was het maken van dit boek, en de totstandkoming van het script, een steile klim. En dat doe je, zoals Luk Van den Dries terecht opmerkt, niet alleen: regieassistente Floria Lomme schreef de basis. Dramatur-

^{*} Verschenen bij Meulenhoff/Manteau, 2004.

ge Miet Martens las aandachtig mee. Ook de performers verrijkten het script, met hun preciseringen van toon en emotie bij de teksten of hun beschrijving van de beweging en de dansen. In een redactie van Sigrid Bousset, bijgestaan door stagiaire Judith Bontinck, en in een laatste fase gesteund door nachtelijke gesprekken met Jan Fabre, werd de tekst gefinaliseerd.

Ziehier dus het script: de plattegrond van *Mount Olympus*, die zich lezend voor je openvouwt.

Luk Van den Dries, gastdramaturg

KRONIEK VAN EEN BERGBEKLIMMING

Wie op zoek wil gaan naar de wortels van *Mount Olympus*, moet diep graven. Jan Fabre koestert al sinds het begin van zijn carrière een bijzondere interesse voor de Griekse tragedie. Die tragedie is voor hem het oerbeginsel van theatraleiteit, ze vormt een bron, een nucleus waaruit het theater zoals we dat in het Westen kennen werd geboren. Ze vertegenwoordigt voor hem de puurste vorm van theater omdat het de plek is waar de roes en de rede elkaar ontmoeten. De tragedie is een theatervorm geboren uit frictie en botsingen, ze vindt haar antecedenten in de dionysische rituelen waarin muziek, ritme en dans de hoofdmoot voeren, maar dan vermengd met het metrum van taal en met conflictstof waarin geweld, lust, hoogmoed en verblinding welig tieren. Het is precies dat explosieve mengsel, die verdichting van conflict, waardoor Fabre wordt aangetrokken en waar hij een fysieke vertaling voor wil vinden, al heel zijn carrière lang. Hij wil namelijk de toeschouwer bewegen, hij wil die confronteren met wat hij zelf niet begrijpt maar wel erkent, ver voorbij de censurerende filters van het bewustzijn. 'Een belangrijk principe voor mij is de werking van de catharsis. De toeschouwer wordt geconfronteerd met de meest duistere passages uit het verhaal van de mensheid. Hij wordt meegevoerd in extreme pijn en afgrijzen. Door de confrontatie met dat diepe lijden zuivert zich zijn gemoed. In mijn ensceneringen zoek ik eenzelfde soort werking op. Ik lanceer een aanval op het publiek. Voer hen mee op een reis. Laat hen mensbeelden zien die ze hebben verdrongen of zijn vergeten. Ik appelleer aan hun geweld, aan hun dromen, aan de lust.'^{*} Het theater is voor Fabre

^{*} Interview met Jan Fabre in Luk Van den Dries, *Corpus Jan Fabre. Observaties van een creatieproces*. Imschoot Uitgevers, 2004, p. 257.

in de eerste plaats een reinigingsritueel, wat ook de oorspronkelijke medische betekenis is van ‘catharsis’: een soort lavement voor lichaam en ziel. Jan Fabre zegt hier zelf over: ‘Soms voel ik me een soort ouderwetse Griekse medicijnman. Ik weet waar rituelen voor dienen en wat subtiele mengsels kunnen aanrichten. Het Griekse woord *pharmakon* betekent tegelijkertijd een helend geneesmiddel en een gevaarlijk gif. Dat is de ambiguïteit van mijn werkwijze en van mijn voorstellingen. Voor acteurs, dansers en publiek is mijn theater een esthetica van de vergiftiging, die mischien kan genezen.’*

De funderende principes van de tragedie liggen dus ten grondslag aan Fabres theaterpoëtica. Maar ze komen ook in veel explicietere vorm in zijn oeuvre terug. Een van de eerste theaterteksten die Fabre zou schrijven, op achttienjarige leeftijd, is getiteld *Een familietragedie* (1976). De eerste theaterproductie die Fabre zou maken, *Theater geschreven met een K is een kater* (1980), is gebouwd op de restanten van de tragedie. In 1988 zal Fabre uiteindelijk teruggrijpen naar Aischylos, de oudste tragedieschrijver, om zijn *Prometheus Landschaft* te maken. Voor het eerst ensceneert hij een reeds bestaande tekst, weliswaar compleet herwerkt: de poëzie van Aischylos wordt uitgemergeld, de performers spuwen als het ware de fragmenten uit, de tekst wordt gematerialiseerd tot fysieke klank, de pijn van de verzen wordt stotterend uit het lichaam geperst. De mythe van de vuurbrenger blijft Fabre obsederen, want hij zal *Prometheus Landschaft II* creëren in 2011, waarbij hij voor de eerste keer zal samenwerken met schrijver Jeroen Olyslaegers: in acht monologen geeft hij stem aan de bewoners van de Olympus, die een voor een hun visie geven op het verhaal van de vuurbrenger.

Deze fascinatie voor de explosieve kracht van de tragedie, voor de dionysische roots van het theater en die vreemde goden die de Olympus bevolken, vindt haar uiteindelijke bestemming in *Mount Olympus*. Producties bij Fabre leggen altijd een lang tra-

* Ibidem, p. 258.

ject af voor ze het licht zien. Ze sluimeren meestal lang in zijn hoofd, kunnen daar gerust een tiental jaren overwinteren voor ze gedeeld worden met zijn entourage. Je vindt er vaak sporen van terug op papier, in tekeningen en ontwerpen. Het gaat om een lang en traag gistingsproces, dat al die tijd wacht om zijn vorm te vinden. Dat wachten is vooral een manier om het proces te laten rijpen, maar ook om het momentum te creëren waarin de juiste ingrediënten elkaar ontmoeten en er frictie begint te ontstaan tussen Fabres langgekoesterde verlangens en de concrete realiteit.

Essentieel in het ontstaansproces van *Mount Olympus* is ook de heropvoering van de twee producties die aan de basis liggen van Fabres verovering van het theater: *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was* (1982) en *De macht der theaterlijke dwaasheden* (1984). De re-enactment van beide producties bracht hem terug bij waar hij begon: de herschrijving van de grammatica van het theater via performance en beeldende kunst. De radicaliteit waarmee hij aan het begin van de jaren tachtig als relatief onbekende kunstenaar een bom onder het theaterbestel plaatste met performers die hij zelf opleidde om een eigen vorm van acteren te ontwikkelen, was een belangrijke drive om een brug te maken naar vandaag, meer dan dertig jaar en een veertigtal producties later. *Mount Olympus* grijpt op een bepaalde manier terug naar dat beginpunt in Fabres carrière, het zoekt dezelfde radicaliteit op, het wil opnieuw van theater diezelfde stormram maken, maar doet dat met de kennis en ervaring van een maker die intussen alle hoeken en kanten van zijn unieke theatertaal had ontwikkeld. *Mount Olympus* knoopt dus aan bij dat prille begin, maar maakt tegelijkertijd de balans op van een heel oeuvre en stelt op die manier ook een erfenis op.

Dit alles verklaart ook de drie fundamentele keuzes die vanaf de start van dit project zijn gemaakt. Fabre wil onderzoeken wat hij met de erfenis van de tragedie vandaag nog kan aanvangen. Hij wil dat doen in een radicale vorm, namelijk met een perfor-

mance die vierentwintig uur zal duren en waarin het slapen en het waken deel uitmaken van de enscenering. En hij wil de verschillende generaties performers die meegewerkt hebben aan de uitbouw van zijn carrière, samenbrengen met een nieuwe jonge generatie, om op die manier ook een belichaamde kennis van acteren door te geven. *Mount Olympus*, zoveel is duidelijk, heeft monumentale afmetingen en is immens ambitieus. Het overspant vele lagen tijd, vele lagen cultuurgeschiedenis, vele lagen uit Fabres oeuvre. Het wil de tragedie voor vandaag opnieuw relevant maken en oeroude verhalen opnieuw vertellen. Het wil de motor zijn voor een herijking van wat de performer vandaag met lichaam en stem vermag en actualiseert op die manier ook een actiemethode. Het wil geschiedenis (her)schrijven.

Krimpen, uitdijen, verglijden

Als een spin in een steeds groter wordend web knoopt en herknoopt Fabre de draden van wat *Mount Olympus* zal worden. Maar voorlopig, we schrijven 2011, draagt de productie in wording nog de werktitel 'Het 24 uur project'. Ik ben als gastdramaturg betrokken bij dit incubatieproces, dat gepaard gaat met vele gesprekken die op allerlei locaties gevoerd worden, vaak parallel en in de marge van andere creatieprocessen. In januari 2012 schrijf ik een eerste tekst: een verkenning van wat het project zou kunnen worden: 'Vierentwintig uur is een heldere eenheid van tijd: een etmaal, bestaande uit een dag en een nacht. Het is ook een eenvoudige eenheid van handeling: in vierentwintig uur vinden namelijk alle handelingen plaats. Het is de tijd om te werken, te eten, te ontspannen, te slapen; het is de tijd om te vrijen, ruzie te maken, te discussiëren, te verleiden, te genieten, de verplichtingen na te komen, te zorgen, te haten, te geloven... alle handelingen die mensen gedurende een etmaal volbrengen. En er is ook een heldere eenheid van ruimte: de scène, die duistere spie-

gel van de wereld, die donkere ruimte waarin de verbeelding even oplicht en weer verdwijnt.

Fabres “24 uur project” is een aanval op de tijd. Fabre rekt de tijd uit, gaat een gevecht aan met de secondewijzer, laat de tijd sneller tikken of een slag overslaan. Hij intensiveert het tijdsmoment, dat eeuwige hier en nu van het theater, in een maalstroom van beelden die de toeschouwer kidnappen naar een andere tijdsbeleving, een labyrintische tijd waar men verloren loopt tussen eeuwig en nooit, tussen gisteren en morgen, tussen slapen en waken, tussen droom en werkelijkheid. In “Het 24 uur project” bestaat er geen heden, het is een doolhof van verloren tijd, gestolde tijd, smeltende tijd. Fabre neemt je mee in een landschap van tijd die uitdijt of krimpt zoals alleen de theatertijd dat kan. Hij breekt de tijd open om het verglijden mogelijk te maken in een andere bewustzijnstoestand die voelbaar wordt onder het getik van de secondewijzer. Een tijd zonder *telos*.

In tijden van crisis is het nuttig en noodzakelijk groots te denken. “Het 24 uur project” is van een uitzonderlijk formaat. Het wil de grenzen verkennen van wat theatraal zegbaar en verbeeldbaar is. Het wordt belevingstheater in de strikte definitie van het woord, vierentwintig uur lang doorgebracht in het theater, onophoudelijk, één langgerekte stroom, één ononderbroken schreeuw. De performers waken en slapen op het podium, net als de techniekers en de dramaturgen. Met hun gestolen dromen regisseert Fabre zijn beelden, vierentwintig uur lang.

De tijd is een val, van het heden in het verleden en omgekeerd. De Griekse mythologie vormt de belangrijkste inspiratiebron voor deze voorstelling. Maar de Grieken zijn gestript van hun verklaringsmodus, van te veel begrijpend humanisme, en teruggebracht tot oermaterie, schokkend en wreed. Het zijn de onleesbare Grieken die Fabre interesseren, helden als Medea, Antigone, Prometheus, Oedipus, Elektra, voor ze door de psychoanalyse schaakmat werden gezet. Ze verrichten daden die ondoordringbaar zijn, spreken taal die stokt, verstilt, reutelt, kotst of louter

schreeuw wordt. Het moment van *anagnorisis*, de herkenning, blijft uit: in deze Griekse mythologische wereld heerst de duisternis, het onbegrijpelijke, het pure geweld, de waanzinnige liefde. Fabre toont de slagvelden waarin hun toorn, hun opstand, hun passie wordt uitgevochten. Vierentwintig uur lang. De oorlog van Troje houdt nooit op.

“Het 24 uur project” kannibaliseert het theater. Een etmaal lang worden de resten verteerd en langs het kanaal waar alles eindigt weer uitgeperst. Fabre metamorfoseert zo het theater. Al een leven lang.’

Afdalen in de ingewanden van de tragedie

De eerste stap om het project in de wereld te zetten, is de selectie van een team waarmee Jan Fabre zich wil omringen: medewerkers met wie hij al een weg heeft afgelegd, maar ook nieuwe mensen. Een van de eersten die hij aanspreekt is Hans-Thies Lehmann, de Duitse theaterwetenschapper die vooral bekend werd met de publicatie van *Das Postdramatisches Theater*, waarin het oeuvre van Jan Fabre een belangrijke plaats inneemt, tevens de auteur van standaardwerken over de Griekse tragedie. Reeds in april 2009 zal Jan Fabre, samen met zijn dramaturge en *compagnon de route* Miet Martens, de ideeën rond *Mount Olympus* met Lehmann in Frankfurt bespreken. Die ideeën worden in de zomer van 2011 verder geëxploreerd en verdiept in meerdaagse interviewsessies op het Kroatische eiland Vis, waar Fabre zich regelmatig terugtrekt om te werken en te dromen. Ook Lehmanns vrouw Eleni Varopoulou is bij die sessies aanwezig; zij is als Griekse theaterwetenschapper vertrouwd met de cultuurgeschiedenis van de tragedie en zal in het bijzonder de rol van de vrouw in deze context belichten.

Een jaar voor de repetities van start gaan wordt een klein team samengesteld dat de vele lagen van het werk samen met Fabre

verder zal verkennen. Naast Miet Martens, Hans-Thies Lehmann en Eleni Varopoulou komt auteur Jeroen Olyslaegers erbij, die een bewerking zal maken van de tragische stof. Ikzelf draag materiaal aan vanuit mijn voeling met het oeuvre van Fabre en mijn kennis van de geschiedenis van de tragedie. Dit team zal een drietal keer voor lange werksessies samenkomen in Troubleyn. Jan Fabre en Miet Martens komen maandelijks samen om al die informatie te verwerken, improvisatieopdrachten uit te werken waarmee de performers de tragische materie zullen verkennen en de werkmethode te bepalen om die immense berg materiaal te bedwingen. Ook Fabres medewerkers zullen, net als het productie-team, vanaf het najaar van 2013, betrokken worden bij maandelijks denk- en werksessies.

Ik ga niet dieper in op de complexe productionele voorbereiding van dit megaproject, of op de schaalvergroting die het kleine gezelschap Troubleyn in korte tijd moet doorlopen om aan de slag te kunnen gaan met een ploeg van een veertigtal medewerkers. Ik ga ook niet in op de secure manier waarop Fabre en Martens hun performersteam zullen samenstellen, en de meest uiteenlopende talenten samenbrengen, noch ga ik in op hoe Fabre zich zelf voorbereidt en in tekeningen en geschriften zijn eigen *Mount Olympus* begint te beklimmen. Hoe hij zijn eigen dromen en slaapwandelen in poëzie probeert te grijpen, hoe hij zijn nachtmerries in taal en beelden laat stollen. En hoe hij voortdurend mensen, zoals de componist Dag Taeldeman, of de kostuumontwerpster Kasia Mielczarek, of de lichtontwerper Helmut Van den Meersschaut, aanvuurt met nieuwe inspiratie. Zeker is wel dat het een collectief gebeuren is, dat iedereen uitgenodigd wordt mee te denken, dat de verantwoordelijkheid om dit monsterproject te doen slagen een collectieve is. Een berg beklim je namelijk nooit alleen.

Op 4 juni 2014 starten de repetities. Jeroen Olyslaegers heeft de muziekkamer in Troubleyn heringericht tot schrijfplek. Dag Taeldeman krijgt de studio ter beschikking om te componeren en occasioneel te werken met performers en instrumenten. Fabre

en zijn team nemen de grote zaal in, voor een vol jaar repetities, van 's morgens tot 's avonds en allengs ook in nog grotere tijdblokken, tot de volle vierentwintig uur er staat.

De voorstelling die op 27 en 28 juni 2015 in Berlijn in première zal gaan, is het resultaat van dat collectieve doordringen in de ingewanden van de tragedie. In dat proces wordt heel veel materiaal verteerd, een veelvoud van wat uiteindelijk gebruikt zal worden. De performers krijgen de opdracht zich zelfstandig een weg te banen doorheen alle tragedies die zijn overgeleverd, op zoek naar personages en passages die hen persoonlijk aangrijpen. Elke ochtend zijn er methodische trainingen waarbij oefeningen worden uitgevoerd die Fabre heeft ontwikkeld om de performer fysiek en mentaal voor te bereiden. Vervolgens beginnen de sessies waarbij de verschillende lagen van het tragische materiaal worden onderzocht: hoe kan een tragisch bewustzijn op scène worden gezet? Hoe kan een catharsis vandaag de dag vorm krijgen? Hoe ziet de *sparagmos* – het uit elkaar rijten van de tragische held – er vandaag uit? Het is een grandioos en spannend gevecht, de tragedie geeft zich niet snel gewonnen en 'catharsis' is een begrip dat zich maar moeilijk laat peilen. De Mount Olympus is een berg die hoog boven de wolkenlierten uitsteekt. Freddy Decreus, classicus met een groot hart voor de hedendaagse podiumkunsten, heeft zich vanaf de eerste repetitiedag als derde gastdramaturg bij de ploeg gevoegd en zal de performers regelmatig voeden met zijn inzichten in de geheimtaal van de tragedie. Er wordt veel materiaal gegenereerd, nog meer materiaal weggegooid, maar doorheen die dagelijkse, onophoudelijke, geduldige en insisterende concentratie ontstaat langzaam het gevoel ingangen te ontdekken die een grottenstelsel blootleggen. Het komt erop aan die te volgen en de energie bloot te leggen van de ruimte die in de onderbuik van de tragedie rommelt. *Mount Olympus* wordt geboren uit dat verteringsproces, dat dagen en nachten voortgaat.

Uiteraard loopt men vaak verloren, of blijken veelbelovende

doorgangen onderweg toch vast te lopen. Het is zaak altijd weer opnieuw helder te stellen waar men naartoe wil, zich af te vragen wat er met die tragische stof vandaag nog verteld kan worden en waar de verschillende lagen die aangeboord worden samen beginnen te trillen. Het is een complex organisch proces, dat ingewikkelde vormen van celdeling en mutaties ondergaat, waarbij kleine onderdelen gaan samenklitten tot grotere vitale delen, die dan op hun beurt pijlers worden die het geheel beginnen te schragen. Jan Fabre en Miet Martens sturen samen dat proces aan; de regisseur vanuit een coachende rol en vanuit zijn eigen verbeelding, de dramaturge vanuit haar zicht op wat het verzamelde materiaal begint te vertellen. Regelmatig worden toonmomenten ingelast, waarop de drie gastdramaturgen weer nieuwe mogelijkheden aanreiken voor verdere ontwikkeling.

Op 1 oktober 2014 leest Jeroen Olyslaegers zijn eerste teksten voor, een dertigtal monologen die later aangevuld zullen worden met ontbrekende personages en met koorpassages. Vanaf januari 2015 wordt aan de intussen enorme verzameling aan materiaal een nieuwe vitale laag toegevoegd: de droom- en slaaps scènes, gebaseerd op de poëtische teksten van Jan Fabre zelf. De performers smijten zich opnieuw vol overgave in nieuwe improvisatiesessies rond dromen, slapeloosheid, en nachtmerries. Dagelijks worden verschillende dansen – vaasdans, rituele dans, oorlogsdans... – en fysieke scènes – zoals het kettingspringen – getraind. Een dag per week zitten Miet Martens en Jan Fabre samen, om langzamerhand door het bos de bomen te zien en door de bomen het bos. In de berg aan materiaal worden groepen en soorten samengesteld, er ontstaan hoofdstukken waaronder verschillende scènes worden samengebracht tot grotere families en verhalen. Op 25 februari 2015 wordt een eerste blok afgewerkt, het zogenaamde ‘ropeskip-ping blok’ rond de centrale scène van het kettingspringen, die later herdoopt wordt tot Eteocles-blok. Vanaf dan worden wekelijks aparte scènes gemonteerd tot thematische gehelen. Wanneer die verschillende hoofdstukken eenmaal in elkaar gezet zijn, gaat het

ongelooflijk snel. Vanaf 19 mei worden de blokken per twee aan elkaar gelast. Het duurt precies tien dagen om de verschillende mogelijkheden in volgorde uit te proberen. De grotere structuur begint langzamerhand vorm te krijgen, scènes worden hier en daar nog verplaatst, correcties aangebracht en gerepeteerd.

Op 4 en 5 juni zie ik de eerste doorloop in Troubleyn. En probeer ik te verwoorden wat ik in die vierentwintig uur van *Mount Olympus. To glorify the cult of tragedy (a 24 hour performance)* heb meegemaakt:

Modder en bloed, olie en wijn

‘Als ik iets kan delen van mijn ervaring van de onderdompeling in vierentwintig uur *Mount Olympus*, dan kan ik dat enkel via het beeld van een cocon. Tijdens de vele uren die ik samen doorbracht met de performers groeide meer en meer het gevoel van een bescherming of beschutting rond mij en de beelden die ik zag. Mijn toeschouwersstoel werd een nest waar ik pluimpjes naartoe bracht en humus, laurierblaadjes, speekseldraden, olie en resten van wat ik vond. Met die ingrediënten begon ik een cocon te bouwen, niet alleen rond mijn hoofd, maar rond mijn hele lijf. Mijn hoofd was het moeilijkste om te laten rusten, ik moest het een beetje sussen voor het zich boog en in de cocon verdween. Die cocon was mijn veilige haven, daarin konden de geluiden en beelden resoneren tot ze op een golflengte gingen trillen waarin ik ze kon inslikken. Mijn cocon fungeerde niet als buffer, maar meer als twee uitgeklapte oren of een uitwendig neusorgaan: zo werd mijn universum van geuren, beelden en klanken alleen maar groter. Die cocon was een beetje mijn thuis, zeker als ik de voorstelling even verliet, om iets te eten, te drinken, naar het toilet te gaan. Ik had allerminst behoefte aan small talk, zelfs blikken met andere toeschouwers vermeed ik, want wat daarbinnen gebeurde was iets van een andere orde.