

VALS BLOED ZOALS HET IS, ONVERVALST

Jan Fabre brengt *Je suis sang* naar de schouwburg

Laurens DE VOS

Jan Fabres wereld voltrekt zich in een schemerzone, in een domein waar we met de beste wil nooit volledig vat op krijgen. Zijn fabelachtige tafereelen spelen zich af in het Uur Blauw, het ochtendlijke moment waarop de nachtdieren zich terugtrekken in hun holen en nesten en de dagdieren zich nog niet roeren. Dat moment van een harmonieuze en gedragen stilte, een stilte ook die unheimlich is; zij herinnert ons aan een volkomenheid die we lang verloren hebben. Tijdens het Uur Blauw spitsen we de oren en lijken we iets te op te vangen dat ver voorbij ons zijn ligt. Het is het zachtmoedig ruisen van iets premenselijks, een transcendentiaal gevoel dat zachtjes over ons neerdaalt en waarvan we niet weten waar of hoe het te plaatsen. Het behoort niet tot mens of dier, niet tot aarde of hemel, niet tot geluid of stilte, of ook niet tot dag of nacht. Het is iets *dachtelijks*, drachtig van leven dat zich voortdurend onttrekt aan wat wij, kinderen van het humanisme en de Verlichting, leven noemen. In Fabres werk vibreert en jubelt de schemerzone tussen droom en werkelijkheid. Fabre is een ontsnappingskunstenaar,¹ wiens voorstellingen zich verre van eenduidig laten interpreteren. De toeschouwer probeert, en kan slechts tot de vaststelling komen dat hij met zijn analyse tal van andere invalswegen heeft afgesloten. Het enige wat hem dan te doen staat is het nog eens proberen, "en nog eens, en nog eens, hortend vooruit en achteruit",² tot we tot het besef komen dat achter de begeerte die de herhaling doet voortduren, geen hoofdletters of Hoge Waarheden schuilen, maar zinloosheid en grondeloosheid. Het theater is, net als het leven, een illusie, een spel, maar wel een spel waar verdomd veel op het spel staat.

Ook in *Je suis sang* worden we aan dit adagio tijdens de openingsscène meteen herinnerd. Terwijl hoog boven op een galerij tegen de achterwand van het podium geharnaste krijgers staan opgesteld, die even later kletterend de ijzeren brandtrap komen afgestormd en de scène gedurende de eerste minuten met een stampvoetende choreografie innemen, bikkelen links en rechts van de scène op zware, ijzeren tafels verscheidene figuren alsof hun leven ervan afhangt. Wat we te zien krijgen wordt een bikkelhard gokspel; we moeten kiezen of delen, zonder ooit te bereiken wat ons vooruit drijft, gedoemd gevangen te blijven in een eeuwige terugkeer.³

Je suis sang werd in 2001 gecreëerd voor het festival van Avignon, waar de Cour d'Honneur van het pauselijk paleis voor een imposant historisch decor zorgde. Het stuk werd dit jaar voor de conventionele theaterzalen grondig herwerkt, waarbij ook de politieke inslag sterk in de (rode) verf werd gezet.

De eerste scène kan als proloog beschouwd worden, vooreerst in de volgende scène Dirk Roofthoofd en Anny Czupper elk als in spiegelbeeld aan weerszijden van de scène ritueel in groene kledij, slechts in schijn van de chirurg, gestoken worden. Zij geven de aftrap voor de dissectie van het lichaam, al wordt hun rol van meet af aan geperverteerd door de omgekeerde trechter die zij op het hoofd dragen, een hoofddeksel dat herinnert aan Boschiaanse taferelen en de bedenkelijke laboratoria-instrumenten uit de wereld van de Vlaamse meester van de fantasiegedochten. Czupper en Roofthoofd doen zich dus niet voor als chirurgen, maar als middeleeuwse chirurgijnen, kwakzalvers misschien zelfs. Het spel wordt geregisseerd door sjamaan Els Deceukelier, die bij aanvang van het stuk rondom 'haar' wereld loopt met een boek op het hoofd. Gedurende de voorstelling declameert zij - sissend als een slang - bezwerende, opzweepende verzen in het Latijn. Haar litanie wordt doorweven met fragmenten ontleend aan de twaalfde-eeuwse mystica Hildegard von Bingen. Deceukelier is de heks rond wie de orgie van lichamelijke losbreekt. Zij gaat over de geharnaste soldaten staan en doet alsof zij hen bewaart; het is haar mystieke inwijdingsritueel in deze wonderlijke wereld.

De combinatie van een onverstaanbare woordenvloed en een fysiek afmattende exhibitie waarbij de grenzen van het lichaam worden afgetast, vormt het wezenlijke aspect van Artauds Theater van de Wreedheid. Ook de Franse theatermaker experimenteerde met neologismen die zowel nietszeggend als polyinterpretabel waren.⁴ Betekenis wordt onttrokken aan de zuivere klankwaarde van het woord; het DNA van de taal wordt uit zijn oorspronkelijk verband losgerukt en geïsoleerd in afzonderlijke strengen, waardoor een combinatie niet langer leesbaar en betekenisvol is. Over *Het interview dat sterft...* schrijft Emil Hrvatin: "De communicatie is verschoven naar het niveau van de elementaire bouwstenen van het discours, naar het niveau van de woorden waarop communicatie tussen de personages onderling niet langer mogelijk is."⁵ Zijn uitspraak kan makkelijk worden doorgetrokken naar heel Fabres werk. Fabre wil de mens bevrijden van het talig pantser waardoor hij omkneld wordt. De kever moet zich metamorfoserend door zijn schild van zich af te gooien. De mens kan zijn ware ik slechts terugvinden door de taal als maatschappelijk structurerend principe dat hem initieel is opgelegd overboord te gooien. In de voorstelling verschijnt een Christusfiguur ten tonele met een doornenkrans. Symboliseert hij de wet waaraan wij allen onder-



Je suis sang door Jan Fabre - Troubleyn: deSingel,
Antwerpen 22-26 aug. 2003 (Foto: Philippe Delacroix)

worpen zijn, doordat onze voortdurende drang naar bloed gekanaliseerd en aan banden gelegd wordt in de eucharistie, waarin we Christus' bloed drinken? Net als bij Artaud bekleedt ook in de voorstellingen van Fabre het lichaam een centrale plaats om aan de talige verstikking te ontkomen. Door de organisatie van het lichaam als onderdeel in een structurerend stelsel van andere lichamen in een gecodeerde maatschappij op te heffen, tracht Artaud een "lichaam zonder organen" terug te vinden. Die lichamelijke purificatie is ook een weerkerend motief bij Fabre. Het lichaam staat letterlijk bloot aan een voortdurende excretie; droeg de clown in *De Keizer van het verlies* zijn hart in een plastic zakje bij zich, dan werden in *As long as the world needs a warrior's soul* urine, excrementen en gal-sappen van mens en dier in bokalen opgehangen. In zijn meest recente voorstelling zet Fabre zijn aanval in op het bloed, het meest verbeeldende symbool van vitaliteit. Bloed past tevens volkomen binnen de ambigue wereld die Fabre in zijn werk tracht te tonen. Het is de bron van leven, maar duidt net zo goed op dood en slachting. Die dubbele connotatie duikt tijdens de voorstelling geregeld op; zowel de positieve als de negatieve pool worden afwisselend of tegelijkertijd belicht.

Een lichaam zonder organen is een waanzinnig lichaam, een lichaam dat uitgezuiverd is door de pest. Het is een lichaam van bloed, maar na de metamorfose is de mens wel een volkomenheid; hij wordt niet meer verteerd door het menselijk tekort: *je suis*. De titel van de voorstelling kan dus twee kanten uit. Ik ben, na de aanslag op mijn menszijn, na het afleggen van mijn pantser, zonder tekort, een keizer zonder verlies. Na de metamorfose keer ik terug naar een voortalig stadium waarin ik nog niet in de cocon van de taal ben opgesloten: *je suis sans*. Maar evengoed kan de connotatie van 'zonder' verwijzen naar de frustratie van het eeuwigdurende en niet weg te werken menselijke tekort; het Lacaniaanse tekort dat de mens door zijn intrede in de symbolische orde tot subject maakt en de bron is van zijn verlangen: "en nog eens en nog eens en nog eens". Enkel de *jouissance* van de wreedheid, het pure maar destructieve genot, slaagt erin het tekort ongedaan te maken. De dissectie van het lichaam die de mens echter zover krijgt, impliceert ook diens dood.

Dat tekort kan niet in woorden worden gevat, maar Jan Fabre heeft het tot zijn taak gemaakt het bestaan van het tekort op de scène tot uitdrukking te brengen. Zijn personages "leven met een wonde, een gemis, met een onuitspreekbare stilte, een groot geheim, met steeds de hoop op die ene mogelijkheid 'die alle schoonheid omvat'."6 De personages luisteren naar het gemis dat zij diep in zichzelf ervaren, een gemis dat tezeldertijd wezenlijk deel uitmaakt van henzelf. In *Je suis sang* kleven de chirurgijnen verspreid op het lichaam van twee naakte vrouwen glazen. Die zijn een middel om naar het ruisen van het bloed te luiste-

ren, het doffe kloppen van het hart te horen. Het lichaam wordt binnenstebuiten gekeerd.⁷ Daarmee wil Fabre de diepste driften van de mens ontketenen. Om de mens te bevrijden van het juk van het lichaam, moet dat lichaam volledig in bloed uitvloeien. We moeten onszelf durven verwonden, durven martelen. Getuige daarvan de verschijning op de scène van Sint-Sebastiaan, die naakt tussen armen en romp verscheidene pijlen omkneld houdt. Weg dus met de vormelijke organisatie van skelet en organen; we verwelkomen het nieuwe vloeibare lichaam dat niet gebukt gaat onder de maatschappelijke en religieuze taboesfeer die met bloed gepaard gaat. In de allereerste scène zien we immers aan weerszijden van de scène een figuur in een trui met een kap over het hoofd - als ware het monniken. Elk gezeten op een tafel voeren ze ook een monnikenwerk uit; ze schrobben de tafels met een doorgedreven ijver, als willen zij het nog niet vergoten bloed al op voorhand aan het zicht onttrekken. Die obsessieve reinigingsgedachte vinden we ook in een latere scène, waar talloze personages zich als bezetenen tussen de benen wrijven in een poging de schandvlek uit te wissen. In het lichaam van de toekomst staan de krachten voorop. Om dit ideaal te bereiken is een ritueel van exorcisme nodig. De duivels die het lichaam al sinds de Middeleeuwen gevangen houden, moeten eerst uitgedreven worden alvorens de diepmenselijke driften opnieuw kunnen zegevieren. "Il est 2001 après Jésus-Christ et nous vivons toujours au moyen âge" is de eerste en vaak weerkerende zin van de voorstelling. Over het Balinese theater, dat Artaud bij het schrijven van zijn manifest *Le Théâtre et son Double* als model beschouwde voor zijn Theater van de Wreedheid, schrijft hij:

Il y a en elles quelque chose du cérémonial d'un rite religieux, en ce sens qu'elles extirpent de l'esprit de qui les regarde toute idée de simulation, d'imitation dérisoire de la réalité. Cette gesticulation touffue à laquelle nous assistons, a un but, un but immédiat auquel elle tend par des moyens efficaces et dont nous sommes à même d'éprouver immédiatement l'efficacité. Les pensées auxquelles elle vise, les états d'esprit qu'elle propose sont émus, soulevés, atteints sans retard ni ambages. Tout cela semble un exorcisme pour faire AFFLUER nos démons.⁸

Dionysos is in deze Fabre nooit ver weg. Van bij het begin van de voorstelling kruipt een goed in het vlees zittende, op een knalrode tangaslip na naakte man, over de scène. Zijn tepels zijn bloedrood geverfd. Voortdurend aanwezig op de scène geniet hij nu eens van de rook van zijn dikke sigaar die hij om zich heen blaast, dan weer geeft hij zich over aan de lusten van blote borsten. Tegen het einde geeft tovenares Deceukelier het startschot om het lichaam incisie per incisie te dissecteren. Met een bezwerende intonatie worden de aders één voor één

overlopen met hun Latijnse benaming; de anatomische ontleding van het lichaam wordt een ontkleding, tot niets dan bloed overblijft: "Ik laat me leeg-lopen / Ik laat mezelf buiten / Ik laat mezelf vrij". Na dit ritueel ontstaat een lichaam van bloed. Naakte lichamen dansen door het dolle heen op de scène en overgieten zich - met een dikke knipooog naar de wijngod Dionysos - met wijn. Ontdaan van alle beperkingen vieren zij hun net verworven losbandigheid, vaak gepaard gaande met luide live rockmuziek.

Fabre beklemtoont de bevrijdende, vruchtbare werking van bloed. Kirrende meisjes trekken hun rok op en tonen hun bevlekte witte slippjes. In een ander *tableau vivant* hangt een vampierachtige figuur een vrouw aan een schutwand ondersteboven en lijkt haar armen af te hakken. Het bloed dat eruit vloeit (geheel imaginair dit keer, zelfs zonder jam) vangt hij in een trechter op waarvan hij de teut aan zijn mond zet. Vervolgens begint hij gretig te slokken. Bloed als vruchtbare bodem en levenselixir, maar ook als pijnlijk resultaat van oorlog en terrorisme. Want *Je suis sang* is niet alleen een middeleeuws sprookje, de politieke actualiteit treedt meermaals uitdrukkelijk op de voorgrond. Heel de wereld zal herschepen worden in een Jeruzalem, klinkt het. Tijdens het laatste scènebeeld worden de vele metalen tafels over de hele scène schuin naast elkaar geschoven en in de hoogte gekanteld, met het tafelblad naar de toeschouwers gericht, zodat een metalen muur ontstaat. Als het bloed met emmers vanonder die tafels gutst, doemt plots het gruwelijk en hallucinant beeld op van ingestorte torens, de tafels niet meer dan de restanten van een ineengeklapt gebouw. Ook andere taferelen roepen oorlogsbeelden op. Verscheidene naakte mannen staan met hun rug naar het publiek voor de metalen tafels. Hakmessen ploffen schel neer op de metalen tafels ter hoogte van hun geslacht. Niemand ontsnapt aan de planmatige castratie. Fabre creëert uit niets iets. Verscheidene personages vouwen hun bovenarmen op in hun mouwen, zodat enkel hun ellebogen uitsteken. Het resultaat is van een pijnlijke schoonheid: kinderen met stompjes van armen lopen over een tragisch oorlogsveld.

In tegenstelling tot de oorspronkelijke productie op de Cour d'Honneur in Avignon zijn er in deze herwerking geen dieren te zien. Althans geen echte, want de grens tussen mens en dier is bij Fabre flinterdun. We krijgen imitaties voorgescheteld van opgejaagde stieren, huilende honden en - alweer met een minimum aan materiaal - van kalkoenen. Een groot deel van de in totaal eenentwintig personages staat op het hoofd; armen en hoofd worden bedekt door hun neervallende jurk. Over hun romp wordt - omgekeerd dus - een harnas geschoven. Waar normaal hun armen moeten zitten, waaiëren hun benen en voeten uiteen, hun kop is - als bij een kalkoen aan het spit - weg. Mensen moeten opnieuw dieren worden,

op zoek gaan naar de driften die zij in hun civiliseringsproces achter zich hebben gelaten. Hijgende, barende vrouwen stoten vanonder hun tot op de grond slepende jurken mensdieren uit: gladde, vuile, spartelende wezens, eerder hompen vlees dan mensen, zoals we ze ook kennen uit *As long as the world needs a warrior's soul*.

Jan Fabres *tableaux vivants* vormen uiteraard geen chronologische plotlijn. Zij roepen eerder via associaties, metaforen en allegorieën een sfeer op waarin verleden en heden elkaar volkomen overvloeien. Het zijn droombeelden, waar “we wel een paar dagresten van kunnen herkennen, maar die toch uit een andere wereld afkomstig lijken te zijn.”⁹ De personages die de theatermaker op de scène brengt zijn dan ook geen psychologisch uitgediepte karakters maar, om Artaud nogmaals aan te halen, bewegende, a-historische hiërogliefen. “Ces acteurs avec leurs robes géométriques semblent des hiéroglyphes animés” en “les acteurs avec leurs costumes composent de véritables hiéroglyphes qui vivent et se meuvent.”¹⁰ Een mooie illustratie van deze idee is het beeld van de eerder genoemde Bacchusfiguur die op zijn knieën op de lange sleep van een vrouw in witte bruidsjurk zit. Doordat hij de punt van een lang zwaard tegen haar rug drukt, dwingt hij haar vooruit. Terwijl de scène op hetzelfde moment bezet wordt door andere figuren, schrijdt zij elegant op de achtergrond van rechts naar links. Zij schuiven letterlijk aan het oog voorbij.

Doordat de acteurs van alle realisme gespeend zijn en zich onttrokken weten aan onze ervaringswereld, vervullen zij eerder de functie van symbolen dan van psychologische personages. “De acteurs zijn symbolen geworden die de lege plek van het spel verhullen.”¹¹ Het ostentatief naar voren schuiven van de symboolwaarde van de beelden onthult de verhullende kracht van die beelden. Het zijn ‘slechts’ symbolen voor iets dat niet representeerbaar is. De voorstelling, en bij uitbreiding het leven, komen neer op een ‘plezierige zottigheid’; de uil zit erbij en kijkt ernaar: hij weet wel beter. De wijze vogel die telkens weer zijn opwachting maakt in Fabres oeuvre heeft geen woorden nodig om een zinloos bestaan op te vullen; hij ziet dat de keizer naakt is.¹² De tekens wijzen er ons op dat we het reële achter die symbolen onmogelijk kunnen grijpen. Niet alleen de “schijnbeelden van mensen”, ook de talloze herhalingen die Fabre in zijn werk integreert leggen de leugen en illusie van de werkelijkheid bloot. Zoals Stefan Hertmans mooi uiteenzet, leidt de niet aflatende herhaling tot een onverschilligheid bij de toeschouwer, die op die manier niet meer moet hopen op een conventionele catharsis. Wat overblijft, is het besef van een gapende leegte, de afgrond van het tekort dat, als het te dicht benaderd wordt, een uiterst dodelijke uitwerking heeft. Het verlangen wordt ontmaskerd als een perpetuum mobile dat uitgaat naar iets dat eigenlijk niets is. Achter het symbool, het icoon, het pantser, de betekenaar,

schuilt de onoverbrugbare kloof van waanzin en dood. Hoezeer we ons ook inspannen om op zoek te gaan of te verlangen naar een theologische betekenis, die essentie blijft voor altijd een (weliswaar te koesteren) illusie. "Er is niets meer te vieren, zeker geen analyse van begeerte. Er is leegte, verveling, ledigheid, betekenisloze motoriek, en geleidelijk, naarmate de voorstelling vordert, verdwijnt de erotische betekenis van het "en nog eens" en wordt ze vervangen door een onrustbarend herhalen van iets waaruit de betekenis zich fataal terug heeft getrokken."¹³ Het is de paradox van het samengaan van Artaudiaanse en desillusionistische elementen die Hrvatin ertoe verleidt Fabre theater te omschrijven als een geslaagde poging "het 'onverzoenbare' te verzoenen: Artaud en Brecht."¹⁴ Die stelling gaat uiteraard een beetje te kort door de bocht. De Brechtiaanse vervreemding - waarbij het spel ook zonder meer werd onderbroken - was er net op gericht de marxistische waarheid duidelijker in de verf te zetten, terwijl de voorstellingen van Fabre enkel de leegte en de afwezigheid van de waarheid aantonen.

Toch blijft het opmerkelijk dat Fabre, die zoveel Artaudiaanse ideeën in zijn werk integreert, op één punt lijnrecht tegenover de Franse theoreticus staat. Waar de Vlaamse kunstenaar de cyclus van de herhaling cultiveert, verwerpt Artaud even rigoureuus elke vorm van herhaling. Wat gezegd is kan geen tweede maal gezegd worden; een uitdrukking kan niet herhaald worden en is dood op het moment dat ze uitgesproken wordt, net zoals we met Lacan kunnen stellen dat het subject dood is op het moment van subject-wording, van intrede in de taal:

Reconnaissons que ce qui a été dit n'est plus à dire; qu'une expression ne vaut pas deux fois, ne vit pas deux fois; que toute parole prononcée est morte et n'agit qu'au moment où elle est prononcée, qu'une forme employée ne sert plus et n'invite qu'à en rechercher une autre, et que le théâtre est le seul endroit au monde où un geste fait ne se recommence pas deux fois.¹⁵

Via eindeloze herhaling legt Fabre de illusie van het beeld bloot. Het is precies in die postmoderne wereldvisie dat hij fundamenteel verschilt van Artaud, bij wie het geloof in de mogelijkheid van een origineel scheppingsproces dat los staat van een gecodeerd en dus opgelegd stelsel nog levendig was. Fabre heeft die illusie achter zich gelaten en benadrukt in zijn werk de utopie van de zoektocht naar datgene wat voorbij het onuitspreekbare ligt. Zich bewust van de onmogelijkheid van het Artaudiaanse ideaal is Fabre het levende bewijs dat het Theater van de Wreedheid in het huidige tijdsbestek op de scène niet realiseerbaar is. Enkel de uitvloeiing van het lichaam in bloed kan redding brengen, maar *Je suis sang* heeft niet voor niets "Een middeleeuws sprookje" als ondertitel meegekre-

gen. De voorstelling blijft een onwerkelijk vertelseltje; de ultieme metamorfose is een droom die we enkel via de verbeeldingswereld kunnen bereiken, maar die nooit werkelijkheid kan en zal worden. De mens kan zich maar vasthouden aan de hoop op telkens een nieuwe poging: "en nog eens en nog eens en nog eens".

NOTEN

- ¹ Zo noemt Paul Demets de Antwerpse kunstenaar in "Lichamen, aan iets ontbroken. De podiumkunsten van Jan Fabre," in: *Documenta*, 21(2003), nr. 1, p. 49.
- ² Uit *Zij was en zij is, zelfs* (Jan Fabre, creatie 1991 - tekst 1975).
- ³ Dat Fabre de grenzen tussen geld, gokken en kunst voortdurend aftast, is ook al een oud gegeven. Reeds begin de jaren 1980 sloeg hij in het kader van zijn *Money*-performances het publiek met ontzetting door echt geld op de scène te verbranden. In de Verenigde Staten confronteerde hij de kunstcritici met zijn voorstelling *Art as a Gamble, Gamble as an Art*.
- ⁴ Het moet gezegd dat Artaud daar enkel in slaagde in kortere nota's en gedichten. In zijn meest voldragen stuk *Les Cenci* staat hij verder dan ooit af van zijn eigen theorieën; slechts op enkele momenten zijn er sporen te vinden van zijn ideeën. Het stuk verschilt in heel weinig van een conventioneel stuk met plot en catastrofe. Zelfs de twee 'wreedste' handelingen - de verkrachting door Cenci van zijn dochter Beatrice en de moord op de tirannieke graaf - gebeuren *offstage*, en worden op de scène zelf aan het publiek 'gerapporteerd'. Zonder enige twijfel zou Artaud Fabre benijd hebben om zijn 'wreed' theaterwerk.
- ⁵ Emil Hrvatin, *Herhaling, Waanzin, Discipline. Het Theaterwerk van Jan Fabre*, Amsterdam: International Theatre & Film Books, 1994, p. 133.
- ⁶ Sigrid Bousset, "In stilte achter glas," in: *Mestkever van de verbeelding. Over Jan Fabre*, Amsterdam: De Bezige Bij, 1994, p. 22.
- ⁷ De scène herinnert aan het kunstwerk dat Fabre op Documenta IX in Kassel van 1992 onder de titel *Jan Fabre luistert* exposeerde. Eenentwintig wassen afgietsels van zijn hand waren aan de muren van verscheidene tentoonstellingszalen bevestigd en hielden elk een blauw glas tegen de muur.
- ⁸ Antonin Artaud, *Oeuvres Complètes*, Bd. IV, *Le Théâtre et son Double*, Gallimard, 1964, p. 73.
- ⁹ Adri De Brabandere, *Jan Fabre*, Brussel: Vlaams Theater Instituut, 1997, p. 33.
- ¹⁰ Artaud, *op. cit.*, p. 65 en 73.
- ¹¹ Emil Hrvatin, *op. cit.*, p. 143. Hrvatin spreekt zich hier uit n.a.v. *De Reïncarnatie van God*, maar zijn vaststelling geldt in meer of mindere mate ook voor Fabres andere werken.
- ¹² Cf. 'Hé wat een plezierige zottigheid!', waarbij Fabre de afzonderlijke woorden van de titel in glas te water liet op de Schelde, gevolgd door een glazen uil (1988). Voor de rol van de uil in Fabres werk zie Rudi Laermans, "Zwijgen tot in de eeuwigheid. Over het

motief van de uil en het carnavaleske in het werk van Jan Fabre," in: *Mestkever van de verbeelding. Over Jan Fabre*, Amsterdam: De Bezige Bij, 1994, pp. 53-60.

¹³ Stefan Hertmans, *Engel van de metamorfose. Over het werk van Jan Fabre*, Amsterdam: Meulenhoff, 2002, p. 49.

¹⁴ Hrvatin, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵ Artaud, *op. cit.*, pp. 90-91.