

JAN FABRE

Een doodnormale vrouw

18, 19 EN 20 NOVEMBER 97

theater

JAN FABRE

Een doodnormale vrouw

18, 19 EN 20 NOVEMBER 97

theater

JAN FABRE*Een doodnormale vrouw*

tekst/regie	Jan Fabre
assistentie/dramaturgie	Miet Martens
spel	Els Deceukelier
make-up	Gerda Van Hoof
tecnica	Geert van der Auwera
foto's	Gudrun Bublitz
productie	Troubleyn (Antwerpen)
coproductie	deSingel, Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale (Pontedera), Tanzfestival Sprachen der Körpers (Stuttgart)
met steun van	het Ministerie van Cultuur van de Vlaamse Gemeenschap/Administratie voor Kunst

Jan Fabre/Troubleyn is cultureel ambassadeur van Vlaanderen

de voorstelling duurt 1 uur 20 min
er is geen pauze



*Ik zeg
Is er nog iets waarop je mijn aandacht wil
vestigen?
Hij zegt
Op het merkwaardige incident met de kat in de nacht
Ik zeg
De kat deed niets in de nacht
Dat was het merkwaardige incident, zei hij
Ja, ja, zeg ik
Je gebruikt mijn woorden
Je verbruikt mijn taal
Je misbruikt mijn lichaam
Ik voel een thuis
waar de hitte diep in me
doordringt
De hitte van de tederheid
Het bevroren van de liefde
Het gloeien van het lijden
Het koken van de pijn
Niets is mooier
dan dat nachtelijk duel
waarin lichamen elkaar zoeken
en niet vinden
Ik zocht en iedere reis
was een teleurstelling
en een terechtstelling
Omdat ik steeds weer blij was
om terug te komen
Om thuis te komen in mijn lichaam
Met mijn verbeelding
Met open ogen
terug te keren
naar die maanbeschenen
open plek
Die besloten plaats waar ik werd
verstoten
Want ik heb altijd
een man willen zijn*

uit: Een doodnormale vrouw, Jan Fabre

HET GELUK VAN FABRE

Actrice Els Deceukelier: "Als je aan acteren denkt, is de magie weg." Laurens De Keyser

Straks zal ze weer een weesgegroetje zeggen, om de zenuwen te bezweren. Want ze gaat weer solo het toneel op. Al veertien jaar is Els Deceukelier muze en actrice van Jan Fabre. Van Fabre alleen. "Hij maakt je kwetsbaarheid zichtbaar."

Ze is niet groot, loopt liever en beter op hakken dan plat. In haar ogen lijkt verdrinken een weldaad, haar lippen zijn die middag van scharlaken. Ze is eenendertig en op wonderbaarlijk veel manieren prachtig. Als koningin van een magische wereld, als blond meisje uit de straat, en ergens vanbinnen, als man. En haar gelaat: "Jan heeft ooit gezegd dat ik op een aapje lijk. Jij denkt meer aan een kat?" En als ze dan lacht, herinner ik me het weer: een doodnormale vrouw is ze.

Waar denkt ze dan aan, als ze denkt aan een doodnormale vrouw? "Aan iemand die dood is, daar denk ik aan. Omdat dan iedereen gelijk is. Doodnormaal. Dan zijn we allemaal doodnormaal. Het nieuwe stuk van Fabre heet zo: 'Een doodnormale vrouw'. Het is een vrouw ook die zoekt naar de man in zich. Seksueel en affectief, in instinct en in aanvoelen. Voor mezelf heeft dat zoeken nog een bijzondere bijklank, ik bedoel, iets heel persoonlijks. Ik had altijd graag een man willen zijn. Vroeger vooral. Tien jaar geleden had ik die drang zelfs heel sterk. Ik dacht toen aan de man in uniform, ik had een soldaat willen zijn, een militair. Maar het was dubbel. Niet alleen de man als soldaat - maar ook omdat het me toescheen dat een man vrijer was dan een vrouw. Een soldaat is niet vrij, maar de man onder het uniform wel, die is vrijer dan een vrouw. Nu heb ik dat gevoel veel minder. Of, laten we zeggen, ik heb daar nu minder last

van. Nu vind ik het al opwindend genoeg om te zoeken naar het mannelijke element in mezelf. Al zal ik het nooit echt vinden."

"Je kunt het nooit helemaal weten. Je kunt er alleen maar naar op zoek gaan. Dat is ons lot. En zo werkt het ook in 'Een doodnormale vrouw'. Jan gaat op zoek naar de verborgen plek in ieder van ons. In een tekst van hemzelf, ja, net zoals de twee vorige solostukken. Het is meteen ook de derde tekst die hij met mij ensceneert. Hij schrijft de aanzetten, de ideeën. Dan verrichten we samen onderzoek, we praten. Soms schrijf ik hem een briefje, over wat ik in zijn ideeën terugvind. En als de tekst af is, begin ik me die woorden eigen te maken. Die woorden en wat erachter steekt. Die verborgen plek dus, in ieder van ons - en dat is ook de heks die schuilt in elke doodnormale vrouw. Ieder mens vecht toch met verschillende stemmen in zichzelf? Jij toch ook? Hebben mannen ook geen vrouw in zich? We zijn gespleten als mens, of we dat nu beseffen of niet. En zo zijn Jan en ik in heksenrituelen beland.

In heksenrituelen gaan mensen heel ver in het proberen te achterhalen wie ze écht zijn. In het proberen ook zo echt mogelijk te worden. Zo volledig mogelijk. Heksen waren niet voor niets de eerste geëmancipeerde vrouwen. Daarom hebben Jan en ik ook meegedaan aan echte heksenrituelen, in Duitsland en bij ons. Om mee te zoeken naar wat er aan heks in de vrouw zit, om dat zelf in riten en bezweringen te ervaren. Ritueel, dus ook buiten onszelf, want je treedt dan een eind uit jezelf. We zijn daar, eerst met en dan zonder blinddoek, in een fantastische wereld van zelfonderzoek te-

rechtgekomen. Heel duister en open tegelijk. Daar hebben we veel uit geleerd. Als Jan wil weten hoe mensen in rituelen naar zichzelf op zoek gaan, zichzelf ontdekken, dan wil hij dat ook persoonlijk ervaren. Hij schrijft nooit in het luchtledige, nooit vrijblijvend. Om de toeschouwer te kunnen confronteren, confronteert hij ook altijd zichzelf. En ons. Eigenlijk, denk ik, maakt hij hier een combinatie van wat hij zelf wil en van wat hij voelt in mij. In die zin zou je kunnen zeggen dat ik zijn medium ben, ja."

"Dit toneel is geen vertelling over rituelen. Het is ook ritueel. Het is geen vertelling over zoeken, het is zoeken. Tot de extase toe. Maar daar hebben we uiteraard een balans in moeten zoeken, het balanceren op de draad van net niet te ver gaan. Het mag niet belachelijk worden. Het is dus een riskante onderneming, anders zou het trouwens geen theater van Jan Fabre zijn. Die balans, ik vind dat moeilijk om onder woorden te brengen. Het is zoiets dubbels - ik voel aan wanneer de extase goed zit, wanneer ze werkt. Wanneer je er zelf in zit, ik, als zoekende mens, dan is het niet belachelijk. Maar toch is het tegelijk een vorm van evenwichtsoefening.

Het moeilijke en het mooie ook aan theater is het telkens weer opwekken van die gevoelens. Zodat het twee keer even eerlijk kan zijn, maar twee keer anders gebracht. Het grootste gevaar zit niet zozeer in de risico's die je neemt. Het loopt pas slecht af, denk ik, op het moment dat je aan acteren denkt. Dan slaat de balans makkelijk over naar het spelen van gevoelens. Dan verlies je jezelf. En dan is de magie weg. Gevoelens kunnen geen opdracht zijn. En daar heeft Jan me ontzettend ver in geholpen. Ik heb veel respect voor sommige andere regisseurs en theaterensembles. Maar

ik weet niet of ik er me goed in zou voelen, of ik me bij hen op m'n plaats zou voelen. Ik heb het geluk van Jan Fabre." Rond haar vijftiende besloot ze actrice te worden. Ze ging spelen bij een amateurgezelschap, schreef er ook zelf een kluchtje voor. In het Brugs. Deed mee aan een figurantenauditie voor een film die er nooit kwam en stapte vervolgens, te midden van haar eindexamens, als zeventienjarige en bijna kinderverzorgster naar een auditie van de toen tweëntwintigjarige Jan Fabre. Die zocht acteurs en actrices zonder professionele opleiding, niet geboetseerd, zonder truuks. "Hij zat de hele tijd gehurkt. Kijken, luisteren, instructies geven. Ineens stond hij op en zei: 'Wie nog in de examens zit, mag gaan, die kan ik niet gebruiken'." Maar ze zweeg en ze ging niet.

Op haar palmares sindsdien: 'Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was' (1982), 'De macht der theaterlijke dwaasheden' (1984), 'Danssecties' (1987), 'The sound of one hand clapping' (1990), 'Sweet temptations' (1991), 'The minds of Helena Troubleyn' (een operatrilogie waarvan reeds twee delen gecreëerd zijn), de solo's 'Zij was en zij is, zelfs' (1991) en 'Vervalsing zoals ze is, onvervalst' (1993), de dansvoorstelling 'Da un'altra faccio del tempo' en straks dus 'Een doodnormale vrouw'. Allemaal Fabre.

"Ik heb behoefte aan theater en ben er tegelijk verliefd op. Misschien is het vooral het zelfonderzoek dat me zo fascineert. En van daaruit ook: het almaar verleggen van grenzen. Dat klinkt voor een buitenstaander misschien een beetje makkelijk gezegd, maar het is zo. Zijn theater laadt je als acteur enorm op. Soms raak je er zelfs door in paniek. Maar Jan leidt je altijd weer een stap verder. Het is een ongeloof-

lijke ervaring, je zo te laten gaan, alles te kunnen geven. Waarom? Omdat er veel schizofrenie in mij zit. Er zit veel schizofrenie in elke mens. Op straat kun je dat niet naar buiten brengen, maar op het toneel wel. Precies dat is zo ongelooflijk. En dat ik dat niet op school heb geleerd, of door de school misschien voor altijd afgeleerd. Maar dat ik het geleerd heb door het te doen, stap voor stap, altijd verder, in die veertien jaar opleiding bij Jan. Nu voel ik me op de eerste plaats actrice. Maar in één adem ook actrice van Jan Fabre.

Ik lees soms ook kritiek over mijn werk als actrice, dat is waar. En kritiek doet me wel wat, dat verberg ik niet. Maar de wetenschap dat ik zo'n unieke opleiding heb gehad, zo uniek dat ik er een vollediger mens door ben geworden - in dat licht leest kritiek hooguit als een vormelijk detail. Ik heb ook zoveel geleerd, in en over verschillende disciplines: opera, ballet, theater, beeldende kunst. Ook dat ervaar ik als uniek. Als groot geluk. Oké, 't is altijd Fabre. Maar Jan evolueert ook. En wij dus met hem. In het beste geval althans. Want Fabre maakt je kwetsbaarheid zichtbaar. Daar zijn geen woorden voor, dat kun je alleen maar persoonlijk ondervinden. Wie zich niet kwetsbaar durft op te stellen, wie niet open en wreed durft te zijn met zichzelf, haakt af bij Jan. Hij hoeft dat niet eens te zeggen, je voelt het zo. Maar voor wie het wél doet, gaat een wereld open. Niet alleen individueel, ook als groep. Het werk van Jan brengt ons als groep heel dicht bij elkaar. In de eerste fase van een project begint het met aftasten, vaak lopen we er dan zelfs wat verlegen bij. Je blootgeven is geen evidentie, het moet altijd weer aangestoken worden. En groeien. Maar als het groeit, dan worden we aantrekkelijk.*

Ergens in de 'Danssecties' staat ze op een plankje van niets, vele gevaarlijke meters boven de grond. "Ik heb dat vroeger al eens gezegd: als je valt, dan val je maar. Nee, dat is geen fatalisme, geen doodsdrijf of zo. Nee, het is willen winnen. Het theater van Jan Fabre geeft me de mogelijkheid om mezelf uit te dagen. Zoals op dat plankje. Verblind door het licht, met balletschoentjes aan je voeten, en zo verschrikkelijk hoog - ik die dan nog hoogtevrees heb. Tijdens de generale repetitie raakte ik echt in paniek. Dan heeft Jan me apart genomen en rustig met mij gepraat. Hij zegt niet: nu doe je dit of er zwaait wat. Hij praat over wat je voelt, over wat hij zelf voelt. Maar hij zwakt ook niets af, je weet: het moet gebeuren. Die keer ging ik heel moeilijk naar huis. Ik heb de nacht voor de première niet geslapen. Tot ik wist - ik wist het eigenlijk al die jaren al - dat je niet bang moet zijn om op je bek te gaan. En dan doe je het. Dan deed ik het. En het lukte. Die ene keer, de volgende keer. Ik had, letterlijk en figuurlijk, weer een grens verlegd. En dat is een ongelooflijke overwinning. Sommige mensen denken misschien dat je dan door de regisseur gebruikt wordt. Maar dat is niet zo. Niet bij Jan. Jan komt hard over, dat is zo. Hij stelt inderdaad hoge eisen. Harde eisen. Maar hij is niet hard. Hoe kan iemand hard zijn die zo'n enorm respect heeft voor ons? Hoe kan iemand hard zijn die zo op zoek is naar de ultieme schoonheid? Jan houdt van mensen."

"Het zoeken naar die ultieme schoonheid merk je ook in zijn plastisch werk. Daar ben ik langzamerhand in moeten groeien, in plastische kunst, en ik blijf er ook altijd eerlijk over. Maar ik heb ontdekt - het mooie is, vind ik, dat zijn beeldend werk altijd verband houdt met zijn theater. Dat de symboliek van het ene in de symboliek van het andere grijpt.

In die zin vond ik de zomertentoonstelling in Watou een van de mooiste die hij ooit heeft opgezet. Zo poëtisch, zo passend in zijn wereld. Gelukkig voor mij is zijn werk dus niet zuiver abstract. Het verwijst altijd naar iets wat van ons is. Voor zuiver abstracte kunst kan ik niet zo'n liefde opbrengen. Voor zijn kunst wel. En daardoor voor hem. En omgekeerd. Mijn liefde voor hem is niet los te koppelen van zijn werk. Het is, hoe moet ik dat zeggen - bij Fabre word je in zijn onderbewustzijn binnengeleid, in zijn fantasieën. Dat trekt me zo aan in hem. Want zo leer ik mezelf beter kennen.

Ik schmink me al sinds mijn zestiende, ik let op mijn uiterlijk, ik camoufleer me op die manier natuurlijk wel een beetje. Ik camoufleer het ouder worden, ik wil mooi zijn. Maar op de scène van Fabre durf ik me zeer lelijk laten zien. Na een voorstelling van 'Vervalsing' zie ik mezelf als een oude vrouw. Het is niet mooi, zo akelig oud als ik dan ben. Maar dat is nu precies mooi: want die scène geeft me een veel groter gevoel van bevrijding dan je dat ooit in het dagelijkse leven kunt ervaren. Een spiegel liegt altijd een beetje. Maar zijn theater niet."

"Repetities beginnen we haast altijd met conditietraining. Zodra de fysieke vermoeidheid de groep prikkelbaar maakt, verzint Jan meestal een lossere manier van werken. Met improvisatie vooral, om de sfeer weer open te plooiën. Vaak plukt hij daar voor zijn werk ook elementen uit, uit onze improvisatie. Zodat je eigenlijk kunt zeggen: met onze emoties geven we vorm aan zijn ideeën. Wat ik dan verder doe, dat is een vorm van kannibalisme. Lach niet, het is zo - ik neem de tekst als een kannibaal in me op, ik verteer hem in mijn lijf, tot de woorden als 't ware iets van mezelf worden.

Daarom zou ik graag stukken van vroeger weer opnemen. De macht der theaterlijke dwaasheden, dat bij voorbeeld. Om alles wat ik verslonden heb, alles wat nu van mij is weer in stelling te brengen. Tien jaar later, vijftien jaar later. De vorm zou er nog wel zijn, de vorm van toen. Maar het zou toch anders zijn. Het heeft ook iets gevaarlijks, dat herbeginnen, dat is waar. Maar ik heb al zo vaak gezien hoe andere regisseurs eindigen waar Fabre begint, waar wij beginnen. En daarom kunnen wij misschien dieper, misschien verder herbeginnen. Verder in onszelf, dus verder in het stuk."

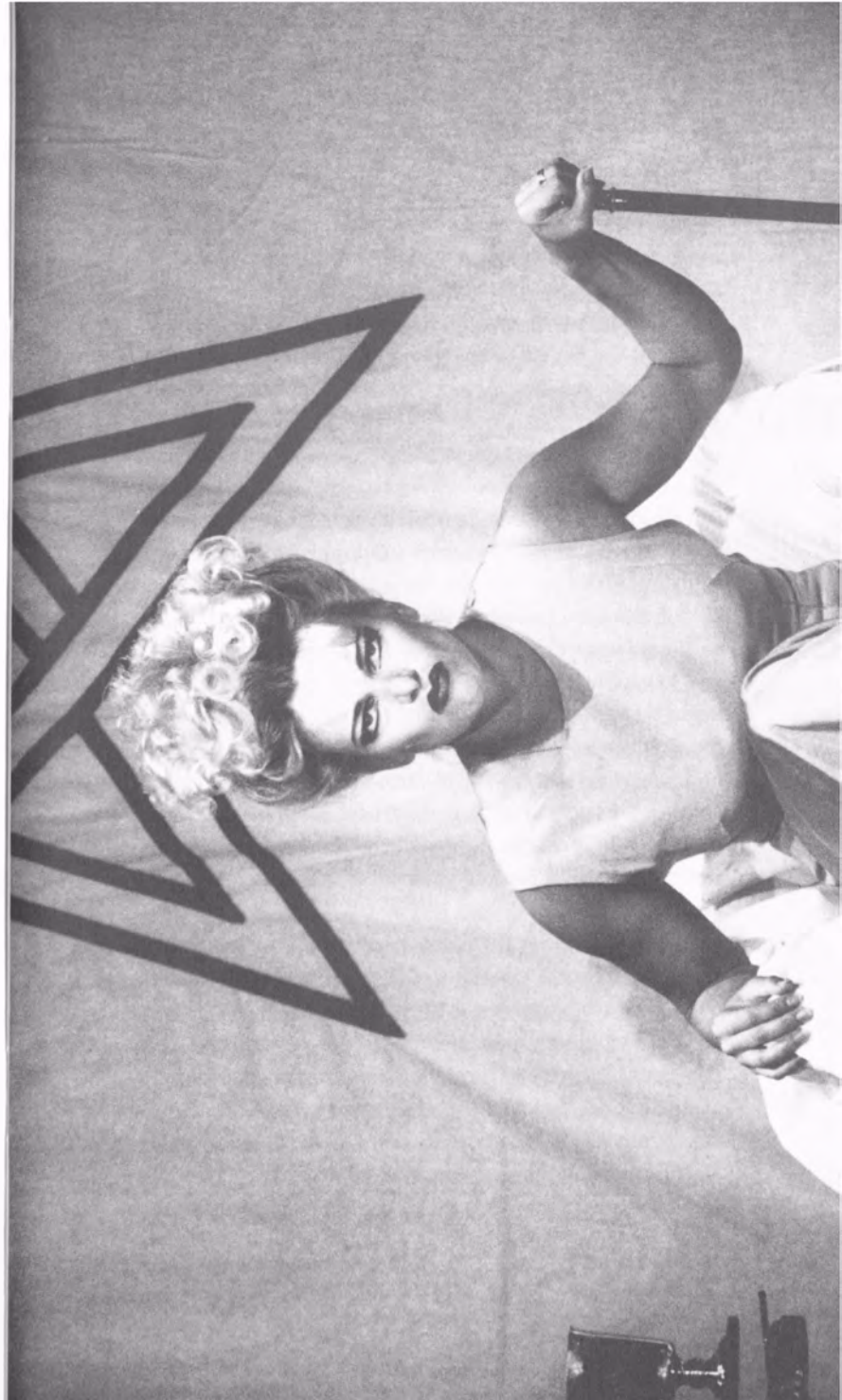
Aan een journalist van De Volkskrant zei ze ooit dat ze wel tot haar tachtigste wilde doorgaan - "en dan letterlijk op scène sterven". Dat vond ze toen zelf "een puberidee". Maar, zegt ze nu: "Puberachtig of niet, het geeft toch tamelijk goed weer wat ik voel. Ik mag er niet aan denken dat ik ooit een papiertje voor mijn pensioen moet invullen. Pensioen is zo'n griezelig woord. Het is maar een raar alternatief voor doodgaan, vind ik. In die zin zou sterven op het toneel toch een mooie dood zijn. Het zou het abrupte einde van de zoektocht zijn: het zoeken naar mezelf in het theater van Jan. En vooral ook, want dat ervaar ik persoonlijk nog het meest in zijn werk, het zoeken naar de liefde.

We zijn gelukkig samen oud aan het worden. Dat mag nog lang zo duren. Want als hij weg zou zijn, is een stuk van mijn leven weg. Ik ben zo ontzettend jong bij hem begonnen, hij heeft me eigenlijk mee opgevoed. Het had anders kunnen gaan, bij een andere theatermaker, een andere regisseur. Maar bij iemand anders zou ik zelf ook anders geworden zijn. Een beetje toch, is dat niet zo? Het moest dus gaan zoals het gegaan is. Zo voel ik het aan. Stel je voor dat ik

hem die eerste keer gezegd had dat ik in de examens zat. Dan zou hij me naar huis gestuurd hebben. Dan zou ik nooit gedroomd hebben dat hij uit een vroeger leven z'n tweelingzus had gevonden."

Straks staat ze op het toneel als een doodnormale vrouw. "Ik heb er vreselijk zin in, maar ik weet nu al dat ik voor de première bloednerveus zal zijn. Dat is mijn zwakste kant, vind ik, als actrice. Dat moet ik nog leren, om er niet de hele dag mee bezig te zijn en honderdduizend keer de tekst te herhalen. Die stress, ik word daar zot van, maar het is niet anders. Het enige wat helpt zijn mijn ritueeltjes. In de kleedkamer moet alles perfect op dezelfde plaats liggen als de dag voordien. En op het toilet ga ik voor de voorstelling altijd een weesgegroetje bidden. Na de voorstelling moet Jan altijd een sigaret nemen uit het pakje dat ik op het toneel heb gebruikt. Enzovoort. 't Is gek. Als ik een van die ritueeltjes heb verzuimd en de voorstelling lukt, denk ik: het is dus toch maar bijgeloof? Maar als er op het toneel iets niet klikt en ik merk in de kleedkamer dat mijn schoenen niet op dezelfde plaats stonden als de dag voordien, denk ik: zie je wel!"

"Ach ja", lacht ze bij het afscheid, "dat ben ik nog vergeten. Als je tijdens de voorstelling die zwarte muizen op het toneel ziet, dat zijn de mannen. Ik pak er soms wel een bij z'n staartje."



IN STILTE ACHTER GLAS

Sigrid Bousset

Nu Jan Fabre zijn teksten heeft uitgegeven, niet meer naar aanleiding van de theaterproducties waarin die teksten als basiselementen werden gebruikt - zoals eerder gebeurde bij Kaaitheater - maar als autonoom deel binnen zijn oeuvre. wordt het tijd om dat literaire werk op zichzelf te lezen, zich erin te verdiepen, het te bespreken. Dat is moeilijk voor wie sinds jaren zijn podiumwerk - theater, ballet, opera - en zijn beeldend werk volgt. Lezend in zijn teksten, ergens in een kamer ver van musea en schouwburgen, word je vervuld van beelden en geluiden: je hoort de stem die ooit die regel zei, je ziet die blauwe of zwarte kijkdoos waarin figuren je stil aanstaren of helemaal in zichzelf uit hun bol gaan.

De teksten van Jan Fabre zijn geen theaterteksten in de strikte zin van het woord. Het zijn lange gedichten, geschreven in verzen, vaak in één ruk. Als er al sprake is van een verdeling van tekst onder personages, dan worden die personages geabstraheerd tot letters en gaan ze meestal door in een eigen discours dat volkomen losstaat van de tussenkomsten van de andere. Ik denk dat Jan Fabre aanvankelijk niet specifiek theaterteksten wou schrijven. Het ging er hem wellicht om een manier te vinden om zich uit te drukken, kenbaar te maken.

In de periode waarin Fabre een groot deel van zijn teksten schreef, tussen 1975 en 1980 - hij was toen 18 tot 23 jaar oud - waren schrijven en tekenen de aangewezen manier. 'Ik wilde schrijven omdat ik overkookte van woede en genot, fantasieën en denkbeelden. Ik wilde duidelijk maken dat ik bestond. Juist door - zoals Rimbaud schreef - de chaos te vergroten, probeerde ik mezelf te vinden... ik schreef o.a. theaterteksten. De meeste van deze teksten zijn verloren of vernietigd, en terecht. Een aantal hebben mijn persoonlijke

agressie en wanorde overleefd en zichzelf gevonden...'

De taal in deze teksten is erg beeldend, je voelt in de woorden van de jonge Fabre dat zich hier iemand aandient die ooit op een zeer persoonlijke manier met beelden en ruimten zal omgaan. Bovendien zijn alle motieven en obsessies die we anno 1994 aantreffen in zijn werk - of het nu beeldende kunst of theater betreft, choreografie of opera - reeds aanwezig in de vroege teksten.

Wat me in Fabres teksten het meest aanspreekt is de stem van het afwezige. Jan Fabre is een dichter die woorden heeft gegeven aan de innerlijke stilte, het gemis, het onbekende in zichzelf. Zijn fascinatie voor het afwezige houdt meer in dan het bekende gemis van de kunstenaar, de motivering tot creëren van wat nog vorm moet krijgen. Het is een regelrechte obsessie voor het bijna onhoorbare en/of onzichtbare van waaruit vele andere elementen, motieven en thema's in zijn literaire werk voortkomen. In wat volgt zal ik echter niet de verleiding kunnen weerstaan ook hier en daar een uitweiding te maken in de richting van Fabres podiumwerk en beeldende kunst.

'Wie spreekt mijn gedachte...' (1980) is het discours van iemand die intens en obsessieel met de stilte leeft. Het personage behoort tot de mensen en de dieren van de nacht: de uil, de krekels, de cafégangers en clochards in de stad. Maar de ik-persoon bevindt zich binnen, tussen vier muren, 'onder gloeilampen', en luistert, en kijkt. Hij luistert en kijkt zo intens dat de stilte tumult wordt, de schemer een wirwar van contouren en beelden: net zoals op Fabres bic-blauwe tekeningen de wirwar van honderden lijnen verschijningen

bevat, als je maar lang genoeg kijkt. 'Ook op een oud gekra-keleerd plafond zie je in de lijnen verschijningen ontstaan. Het is een droomzone, een veld van verwachting.' De schemer doet kijken. De stilte doet luisteren.

Toch blijkt in 'Wie spreekt mijn gedachte...' het oor dominant ten opzichte van het oog. Het oog kan met een simpel gebaar worden afgesloten; het oor moet willens nillens de prikkels van de buitenwereld ontvangen, en kan onmogelijk hoofd- van bijklanken onderscheiden. Die onmogelijkheid om de geluiden van buiten te verdringen, leidt voor de ik-figuur tot een obsessionele wil om de klanken bij elkaar te houden: 'zelfs de miniemste klank mag niet verloren gaan'. De vergelijking met het beeldend werk waarmee Fabre aanwezig was op Documenta IX ligt voor de hand: blauw gekleurde glazen, tegen de museale wanden geplaatst, vastgehouden door wassen afgietsels van Fabres hand: Jan Fabre luistert. Behalve een subversieve houding tegenover het hele kunstgebeuren in Kassel, brengt dit werk een perfecte vertaling in beeld van wat de tekst vertelt: Fabre zoekt het afwezige op, hij wil naar de andere kant, een vitale nieuwsgierigheid drijft hem naar het raadsel van het onbekende. Zo eenvoudig ligt het echter niet.

Want, waar luistert deze 'rabbit in space' in 'Wie spreekt mijn gedachte...' naar? Naar 'blaffende honden' en 'het slijpen van zeisen'? Naar de stem van 'de oude vriend'? Of naar 'het geruis' van het verleden?

De fascinatie voor het tumult van de stilte, voor de klank van het afwezige blijkt zich niet zozeer te situeren buiten de kamermuren, maar binnen het personage zelf. Het personage luistert naar hoe hij luistert, luistert naar wat zich afspeelt binnen de wanden van zijn eigen huid; het nooit aflatende

geruis van het stromen van zijn bloed, het nooit ophoudende ritmische geklop van zijn hart. De oude vriend is hijzelf. De eindeloze nachten onder de gloeilamp en de af en toe binnensijpelende buitenwereld vormen slechts een stimulans en een kader voor een louter innerlijke beweging. 'Weg zijn en nooit meer terug', wegkruipen in de eigen huid, het oor naar binnen gericht, dat is het grote verlangen. Een verlangen naar de harmonie van de kindertijd? Naar de 'ijle dreven / vol wakende kleurrijke dromen' waar je slapend voorbijdwaalt...

Het reuzenspeelgoedkonijn waar de acteur de eerste tien minuten in verborgen zit, lijkt de kinderdroom even te suggereren. Maar het beest heeft droeve ogen, want er is een stuk uit zijn lijf waar het zeer doet, een groot gemis.

Wat is er gebeurd met dat andere alter ego van Jan Fabre, dat recent gecreëerde personage 'De keizer van het verlies' (1994)? Wat is hij verloren? Hij heeft geen zichtbare wonde in zijn lijf, zoals het konijn, maar lijdt ook aan een schrijnend gemis: zijn hart zit niet meer in zijn lichaam; hij draagt het in een zakje bij zich. Het hart leefde te hevig, en het lichaam werd te klein. Het onophoudelijke 'ritmisch geklop, geklop en geklop' uit 'Wie spreekt mijn gedachte...' heeft het hart doen uitbreken. Het lichaam is bevrijd van zijn overvitale kern, maar het lijdt des te meer: het heeft een blijvende kwetsuur opgelopen waar het voortdurend aan wordt herinnerd. Het hevig kloppende orgaan is immers steeds zichtbaar en suggereert een onuitgesproken ramp. Maar dit blijvende gemis lijkt het personage - een clown op zijn retour - niet te ontmoedigen. Hij wil opnieuw beginnen, op zijn manier het 'weg zijn, en nooit meer terug' van het acteurkonijn verwezenlijken. 'De vlucht in het niets / zelfs als het

mislukt / ik ben de keizer van het verlies.'

Zoals stille tumult wordt, wordt verlies rijkdom. Het verlies van deze clown kan niemand meten. Men heeft zelfs gedacht dat hij zijn verstand verloren had, maar iets als Fabres 'plezierige zottigheid' - wat mij betreft zijn mooiste motto - moet ervoor in de plaats gekomen zijn. Die zottigheid heeft hem teruggebracht naar de schepping, het begin. Het verlies dat hem in het leven trof, is zijn levenshouding geworden. Alles wil hij verliezen, alles vergeten, behalve de weigering. Net zoals de 'rabbit in space', is de clown subversief en vol verzet tegen het teveel aan buitenwereld, wil hij de lege plek in zichzelf bewaken, de plek van de creatie, van de droom en de verwachting. De plek van de hoop op de ultieme mogelijkheid

Waar luistert de stralende eenzame bruid naar, het personage in de tekst 'Zij was en zij is, zelfs' (1975), terwijl ze daar staat, omringd door duisternis? Naar de krekels op de achtergrond? Of de geluiden van de 'gluurders', die zich op een zekere afstand bevinden? 'Mijn enige functie is de liefde te bedrijven.' zegt ze, 'nog eens / en nog eens / en nog eens / en nog eens / en nog eens / en nog eens / en nog eens / in allerlei gedaantes.' Wat betekent de leegte voor deze tot leven geroepen celibataire machine die zichzelf in werking houdt? Ze is hopeloos alleen, temidden van de haar belagende vrijgezellen, soldaten, 'arme stakkers' die zich eeuwig in en uit haar bewegen, in strikte discipline, 'hortend vooruit en achteruit'. De bruid luistert naar het geruis van de anonimiteit, van de anonieme mannelijkheid, ze luistert met gespitste oren of er een menselijk, persoonlijk antwoord komt op haar niet aflatende begeerte. Maar ze hoort niets, slechts het regelmatige geruis van de machine, 'eeuwig op

weg van de begeerte naar de vervulling'. De mannen, aangehouden door haar mysterie, kunnen de stilte in haar niet tot spreken brengen.

Wie is de mooiste van het land? De menselijke schoonheid bevindt zich aan de achterkant van de spiegel die ze zichzelf voorhoudt. Daar situeert zich ook haar hoop, zo beseft ze, terwijl ze kijkt naar haar onmenselijke perfectie, gevangen in de eeuwiglijkende reflecties van het 'en nog eens'.

Ook het model in 'Vervalsing zoals ze is, onvervalst' (1992) is op zoek naar de achterkant van de spiegel. Haar spiegelbeeld zelf is immers 'verbruikt' door de vele kunstenaars die haar hebben afgebeeld. Het model zit, net als de bruid, verstrikt in de eindeloze reflecties van hetzelfde, verstrikt in het 'en nog eens' van het kopiëren van zichzelf. En ook hier zijn het telkens mannen die tekortschieten in het invullen van die andere kant, dat stille mysterie. Het is allemaal tevergeefs. Meer dan de bruid echter spreekt het model haar hoop expliciet uit, die lege plek van verwachting, door het herhalen van de woorden 'die ene mogelijkheid', die een rode draad vormen door haar hallucinerende betoog heen. Die mogelijkheid, voorbij de vicieuze cirkel van de vervalsing, is de zoektocht naar de meest sublieme vorm van communicatie, die in deze tekst de liefde wordt genoemd.

'In stilte achter glas' bevinden de personages in de teksten van Jan Fabre zich. Zo ook de danseressen of operazangers die verstilde, vertraagde bewegingen uitvoeren op het toneel. Zij zijn in staat van afwachting. Afwezig kijken ze ons aan, wegglijdend in hun verbeelde werelden, onpeilbaar voor de toeschouwer. Of in de stilte na de storm, zoals aan het slot van 'Da un' altra faccia del tempo'. Een glimp van de

andere kant van de tijd vangen wij op wanneer de witte schervenmassa naar beneden is gedonderd en daarop drie danseressen verschijnen die luisteren naar een afwezige stem.

Die afwezige stem schuilt ook in de stille schreeuw van het stomme personage Fressia in de operatrilogie 'The Minds of Helena Troubleyn' - de meest duidelijke incarnatie van het afwezige in Fabres werk. En net zo goed in de lange afgemeten stiltes tussen de woorden in de encenering van 'Het interview dat sterft ...', of in 'de stilte van mijn tweede broer, Emile', onderwerp van de tekst 'De reïncarnatie van God'. De personages van Jan Fabre leven niet in de gewone betekenis van het woord. Ze overleven, en precies dat maakt hun grote kracht en vitaliteit uit. Ze 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': dat sublieme, voorbij aan de verschrikking van machines, simulacra en vervaldata. (...) Men kan zich afvragen hoe we de op het eerste gezicht vreemde, bevreedende tekstritmes van Jan Fabre kunnen situeren in een literaire traditie. Sommige fragmenten roepen reminiscenties op aan monologen van Beckett: een gelijkaardige minimale, stroeve schriftuur, verwante filosofisch ogende vragen in afgebroken vorm, raccourci's en understatements, reflecties en capriolen in een afgemeten, reflexief tempo. Aan de andere kant treffen we in bijvoorbeeld 'Vervalsing zoals ze is, onvervalst' ook fragmenten aan die herinneren aan de breedretorische teksten van Heiner Müller, meer concreet zijn 'Hamletmachine'. We kunnen veronderstellen dat beide auteurs enkele gemeenschappelijke inspiratiebronnen hanteerden, zoals titels en citaten van René Magritte.

Hoe dan ook is Fabre zich duidelijk van een literaire traditie bewust en laten zijn teksten zich situeren in een literaire context; niet alleen die van de theaterliteratuur, maar ook die van de poëzie. Mogelijke parallellen betekenen echter niet dat Fabre zich opzettelijk intertekstueel opstelt. Het is eerder zo dat uit gelijkgeaarde belevingsniveaus parallelle werelden kunnen ontstaan. Het tekstuele werk van Fabre getuigt van een spontane intuïtie, van een stem die op authentieke manier op zoek is naar haar eigen criteria. Deze balans tussen intuïtie, spontane creatie, filosofische reflectie en zorg voor een zo beeldend en open mogelijke tekst, houdt nog talloze interpretatielagen in petto. Tegelijk zal Fabres vraag 'Wie spreekt mijn gedachte...' nooit kunnen worden beantwoord. Tenzij in stilte, achter glas.

EEN PRIMITIEVE GOD DIE ONS DROOMT...

Stefan Hertmans

(...)

Een van de belangrijkste redenen waarom het theaterwerk van Fabre zich buiten nagenoeg al het andere hedendaagse theaterwerk om beweegt, is het feit dat het noch bij de traditie van het psychologisch theater, noch bij die van de tragedie, noch bij de tradities van het typisch twintigste eeuwse theater aanknoopt; want in de diepte van deze vreemde voorstellingen, orgiastische belevenissen, moraliserende scenes, extremiteiten en kansspelen met droom en lichaam, ligt slechts die grote, opmerkelijke verwantschap met de laatmiddeleeuwse verbeelding, en dan specifiek met de emblemata van de waanzin. In nagenoeg al het theaterwerk van Fabre is de mens, van bij de aanvang, als het ware overgeleverd aan de marktfiguur van de profeet, aan de alchemistische verbindingen van een doktor Faustus - gedreven, door zijn obsederend en afwijkend beeld van de mens in een extreme situatie beland, zoekend naar een mogelijkheid om te begrijpen wat net buiten zijn bereik ligt. Fabre verhoudt zich tot onze versmalde rationaliteit als Faust tegenover Paracelsus; in zijn allegorische taferelen zien we een verbeelding aan het werk die zich zoekt te legitimeren via een pact met de waanzin en de droom. De theatermaker Fabre heeft zeker iets van de prediker, en daardoor ook iets van Nietzsches Zarathoestra; hij ontwerpt visioenen over het heden zoals anderen utopieën over de toekomst; hij laxeert zijn verbeelding boven onze hoofden en scheept ons op met de brokstukken van een beeld waarin we fragmenten van onszelf herkennen; hij lijkt eerder gehuwd met de 'Dulle Griet' van Jeroen Bosch dan met een berouwvolle cultuur van de verlichting. Hij komt nu eenmaal niet tot inzicht via de alledaagse en burgerlijke weg van aanpassing

en katharsis (deze verkleining van het tragisch denken), maar daarentegen wel door de schok, het visioen, de uitdaging, het wrange, engelachtige effect dat dat soms oplevert. Bij een dergelijke ingesteldheid zit er niets anders op dan de gangbare noties van werkelijkheid en verbeelding te vervangen door een universum waarin alles in alles kan overgaan, omdat alles er tot een wereld van concepten in plaats van feiten behoort.

Orgiastische en ascetische beelden kunnen bij Fabre moeiteloos op elkaar aansluiten. Op deze wisselwerking tussen inzicht en waanzin steunt een belangrijk deel van zijn bizarre poëzie. Dat betekent ook dat concepten en beelden bij hem niet geordend worden volgens de burgerlijke structuren van het weldenkend kritisch theater, maar dat hij een soort universele allegorie van de mensheid wil scheppen door zijn subjectiviteit ten top te drijven. Deze allegorie komt, bijvoorbeeld in 'Sweet Temptations', opvallend dicht in de buurt van Sebastian Brandts 'Narrenschiff'. Faust, die van het maken van homunculi droomt, vindt in de hevigste passages van Fabres werk een voortzetting. Iemand schept figuren in de bokaal van zijn verbeelding en zet ze voor ons te kijk. En als we goed kijken zien we dat we zelf te kijk zijn gezet.

Deze vreemde, nogal "unzeitgemässe" gelijkenis van Fabres theater met de middeleeuwse en laat-renaissancistische manier om de wereld rechtstreeks en brutaal te tonen op de scène, verklaart ook waarom in zijn stukken nooit sprake is van een aristotelieans respect voor oorzaak en gevolg, voor opbouw en toename van spanning, voor intrige of ontknoping, laat staan van katharsis of haar afgeleiden.

Niets van dat alles bij Fabre. Want wat wel beledend gaat werken in zijn stukken, doet dat als het ware terloops; en als zijn werk al didactisch overkomt op veel toeschouwers, dan heeft dat niets te maken met een of ander gesteld moreel probleem, maar met de universele kracht van het embleem, dat ons als het ware rechtstreeks vermaant dat alles ijdel is - en dat het zo hoort. Fabres theaterwerk vertoont het soort van monomanie van de oude visionairen zoals Bosch, die het ook maar in zeer secundaire mate om de pedagogiek van het kwaad te doen was, en in de eerste plaats om de fascinatie voor het overschrijden van de grenzen die men zich stelt. Het werk van Fabre manifesteert zich als een oefening in transgressie. We weten sinds Foucault en Bataille beter dan ooit wat die transgressie oplevert: het kijken in de afgrond van dood en waanzin. Het resultaat van dat alles lijkt meer dan eens een introvert schouwen in het eigen hoofd als in een glazen bol. De mededeling die deze stukken ons dan ook bieden, werkt niet via de intrige. Maar ze is er gewoon, onmiddellijk, fysiek en primair. Het is de eigenschap van de allegorie, doortrokken van een bevreedende mengeling van sérieux en pathos, ergens melancholisch, maar vooral: nergens voorzien van een van de meest typische attributen van zo veel twintigste-eeuws theater - het in de clinch gaan van de acteur met de problematiek van een individu. Fabres personages gaan daarentegen in de clinch met de problematiek van een type.

We worden dan ook voortdurend, zelfs en vooral in de solo-stukken, geconfronteerd met een soort niemanden, non-figuren, spiegelingen van personages waaraan de individualiteit grotendeels onttrokken werd ten voordele van een herkenbare, soms karikaturale anonimiteit.

Deze grote, niet op de psychologie gebaseerde directheid is ook typisch voor het soort allegorieën waarin de laatmiddeleeuwse moraliteit, ook wel spel van sinne genoemd, de toeschouwers stortte: een statisch wereldbeeld waarin slechts sprake is van een vooraf gegeven wereldorde waarin alle mensen aan hetzelfde lot zijn onderworpen - een wereld waarin hiërarchieën onmogelijk zijn, waarin met andere woorden slechts één soort van mens, één allegorisch personage kan bestaan, namelijk iedereen en niemand tegelijk, dat wil zeggen: Elcerlyck.

Dit symboliseren van niemand en iedereen tegelijk bevat ook meteen de kern van een ander onvervreemdbaar aspect van Fabres theater: dat van de droom en zijn spiegelbeeld, de nachtmerrie.

Verloren-zijn in de wereld, in de meest radicale zin, is daarvan het gevolg: elke acteur van Fabre, elk door hem uitgebeeld personage, is iedereen en niemand, en behoort daarom onze eigen, diepste verbeelding toe. Maar aan deze Elcerlyck is één van de belangrijkste kenmerken ontstolen: dat van het zelfbewustzijn in de moderne betekenis van het woord. Er is in zijn werk zelden of nooit sprake van al dat soort gepsychologiseerde emoties die we maar al te vaak hebben gezien in het theater van de identificatie, maar des te meer van primaire, ongereflecteerde aandoeningen, die ons als het ware met onze neus op de aard van de menselijke soort drukken - namelijk op het feit dat alles volstrekt on-, zoniet antipsychologisch, in elk geval ook antihistorisch en quasi-anoniem is, en zeker ook niet pathetisch, hoezeer de schijn ook hier lijkt te bedriegen. Voor pathetiek heb je een zeker tsjechoviaans narcisme nodig. De introspectie bij Fabre is echter geen analytisch bezig zijn, het is een recht-

streeks tonen van wat eigenlijk binnen in een mens had moeten blijven. De onmogelijke droom, die hij ons laat zien vanuit zijn eigen hoofd, van binnenuit, wordt als het ware in ons geheugen geprent.

Wat we te zien krijgen is bijna nooit gedacht vanuit het standpunt van de toeschouwer, maar altijd vanuit dat standpunt van het persoonlijk visioen, waarin de wereld als in een embleem wordt gevangen en gereproduceerd. Naar Fabre kijken is kijken in de glazen bol van een verbeelding die van ons had kunnen zijn, maar die ons nooit zal toebehoren.

Veel personages van Fabre kijken voortdurend en obstinaat los door de toeschouwer heen; niemand speelt minder voor de anderen en met grotere vasthoudendheid uitsluitend voor zichzelf als het personage zonder naam, dat Fabre ons voortdurend voortvoert. Wat er werkelijk aan de hand is, moeten we in de weerschijn van de blinkende pupillen lezen, in een rare ontzetting, een illusie van een primal scream op de gezichten, of een weggedroomd zijn, een aanwezig-zijn op scene.

Voortdurend een 'hors champs', 'Mauerschau', 'teichoskopie': wat de acteurs voor zich zien, zien ze blijkbaar zeer vaak off-stage gebeuren, zij zelf staan op scène nog buiten het gebeuren dat ze lijken waar te nemen. Ook zij zijn er niet echt bij, en wij al evenmin - we weten alleen dat deze figuren iets beleven waar we, samen met hen, zelf ook buiten staan. De al zo stuk gekauwde overwegingen over aliënatie krijgen op die manier een nieuwe intensiteit omdat ze gekwadreerd worden in de huiver van het anonieme personage om zijn eigen vervreemding expliciet te denken. Dat maakt ons tot voyeurs van iets dat we zelf niet begrijpen, en het theater zelf

tot een tableau vivant, een allegorische voorstelling, een levend embleem: daarbuiten gebeurt het, zo lijkt Fabre ons te suggereren, terwijl het allemaal 'only in the mind' kan zijn. Het is alsof deze emblemen ons uitnodigen om de werkelijkheid nog slechts in hun licht te zien; alsof er een appel aan ten grondslag ligt om te kijken met de ogen waarmee Fabre zelf deze werktuigelijke personages laat kijken. Hij lijkt ons te willen aanzetten tot het leren kijken naar dat denkbeeldig punt in de tijd waar deze vreemde breuk tussen waanzin en identiteit is ontstaan, waar deze herinnering aan een extase vandaan komt, deze brute vorm van de angst, dit staren in een afwezige verte. Is dat een oproep met een morele ondertoon? Die vraag moeten we met grote omzichtigheid benaderen. Dit staren in een afwezige verte betekent in elk geval, dat de toeschouwer geneigd is mee in de richting van de personages te kijken, dus naar achter in de zaal. Als hij dat zou doen, doet hij precies wat de mens in Plato's allegorie van de grot geacht wordt nooit te kunnen: door achterom te kijken eindelijk niet de afschaduwingen van zijn leven te zien, maar die voor hem niet te aanschouwen essentie zelf. Want dat, meer dan ook, lijkt het visioen te zijn waar Jan Fabre, doorheen zijn personages, probeert zicht op te krijgen. Dat soort wereldbeeld heeft iets statisch, iets dat op tijdeloosheid en allerlei transcendente allusies mikt: de vitale naïeve droom om een waarheid in het gezicht te kijken zonder psychologie of narcisme.

vermoeden dat de sleutel van deze voorstellingen eigenlijk buiten de theaterzaal ligt - een vreemd vermoeden waardoor we ons zo nu en dan niet in de theaterzaal bevinden, maar in het hoofd van een primitieve god die ons droomt.

(...)

uit: Stefan Hertmans, De moraliteit en het anonieme, in Jan Fabre, Texts on his theatre-work, uitgave van Kaaitheater (Brussel) en Theater am Turm (Frankfurt), 1993

OVER JAN FABRE

Jan Fabre werd geboren te Antwerpen in 1958. Hij volgde er een opleiding aan de Koninklijke Akademie voor Schone Kunsten en aan het Stedelijk Instituut voor Sierkunsten en Ambachten. In die periode, tussen 1976 en 1980, schreef Fabre zijn eerste theaterteksten. Op die jonge leeftijd hield Fabre ook zijn eerste exposities als beeldend kunstenaar en deed hij talrijke performances en acties in binnen- en buitenland. Vanaf 1980 begon hij te regisseren. In wat volgt wordt Fabres theaterwerk gesitueerd.

Theaterwerk

- 1980 Fabre debuteert op tweeëntwintigjarige leeftijd met het theaterstuk 'Theater geschreven met een K is een Kater'
- 1982 Hij wordt in het buitenland bekend met de acht uur lange voorstelling 'Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was'.
- 1984 Het succes van zijn nieuwe productie, 'De Macht der Theaterlijke Dwaasheden' - gepresenteerd op de Biennale van Venetië in 1984, waar hij ook als beeldend kunstenaar zijn land vertegenwoordigt - bezorgt hem een grote internationale erkenning. Met zijn gezelschap maakt hij langdurig toumees door Europa, de Verenigde Staten, Japan en Australië.
- 1987 In het kader van de Documenta te Kassel presenteert Jan Fabre 'De Danssecties', een voorstudie op zijn operaproject. Met dit ballet wordt hij ook als choreograaf internationaal bekend als een vernieuwende kracht. Een grote tournee volgt.
- 1988 'Prometheus Landschaft' (naar Aeschylus), een eenmalig project in het Künstlerhaus Bethanien in een door Fabre compleet blauw-bebichte ruimte.
- 1989 Jan Fabre maakt drie theatervoorstellingen gebaseerd op eigen teksten: 'Het interview dat sterft...', 'Het paleis om vier uur 's morgens...A.G.' en 'De reïncarnatie van God'.
- 1990 Na drie jaar intensieve voorbereiding presenteert Fabre 'Das Glas im Kopf wird vom Glas', het eerste deel van zijn operatrilogie 'The Minds of Helena Troubleyn', in de Vlaamse opera te Antwerpen. De muziek werd in opdracht van Gerard Mortier geschreven door de Poolse componist Eugeniusz Knapik. In december creëert hij, op vraag van de choreograaf William Forsythe, een lange choreografie voor het prestigieuze Ballet Frankfurt, getiteld 'The Sound of one Hand Clapping'. Hij gebruikt muziek van Eugeniusz Knapik, Bernd Alois Zimmerman en The Doors.
- 1991 Creatie van de theatervoorstelling 'Sweet Temptations', gebaseerd op een eigen tekst. Een succesvolle tournee door Europa volgt. Na deze grote theaterproductie maakt Jan Fabre in de volgende jaren enkel soloprodukties gebaseerd op eigen teksten voor zijn geliefkoosde acteurs: 'Zij was en zij is, zelfs' voor Els Deceukelier.
- 1992 'Wie spreekt mijn gedachte...' voor Marc van Overmeir en 'Vervalsing zoals ze is, onvervalst', opnieuw voor Deceukelier. Jan Fabre presenteert 'Silent Screams, Difficult Dreams', het tweede

deel van zijn operatrilogie. De wereldpremière vindt plaats, op uitnodiging van Jan Hoet, ter afsluiting van Documenta 9 te Kassel, waar Fabre ook als beeldend kunstenaar aanwezig is.

- 1993 Creatie van een derde ballet, getiteld 'Da un'altra faccia del tempo', gevolgd door grote tournees in Europa, Canada en Japan.
- 1995 Creatie van een vierde ballet, 'Quando la terra si rimette in movimento' een productie met Het Nationale Ballet, Amsterdam. 'Drie Solo's', een bewerking van bestaande danssolo's uit vroegere choreografieën op muziek van Eugeniusz Knapik gaat op het Kunsten-FESTIVALDesArts te Brussel in première. Later dat jaar gaat in deSingel 'Een doodnormale vrouw', een derde solo voor Els Deceukelier, in première.
- 1996 Creatie van 'De keizer van het verlies', een solovoorstelling vertolkt door Dirk Roethoofd.
- 1997 Creatie in deSingel van 'Glowing Icons', het laatste deel van Fabres 'trilogie van het lichaam'. Een vervolg op 'Sweet Temptations' en 'Universal Copyrights 1 and 9'. Creatie van de vier solo's 'De Vier Temperamenten': 'The very seat of honour' met Renée Copraij, 'Lichaampje, lichaampje aan e wand' met Wim Vandekeybus, 'The Pickwick Man' met Marc Vanrunxt en 'Ik ben jaloers op elke zee' met Annamirl Van der Pluijm.

Teksten

- 1989 'Het interview dat sterft...' e.a., Kaaitheater, Brussel
- 1991 'Een familietragedie...' e.a., Kaaitheater, Brussel
'Zij was en zij is, zelfs', Kaaitheater, Brussel
- 1992 'Wie spreekt mijn gedachte...', Kaaitheater, Brussel
'Vervalsing zoals ze is, onvervalst', Kaaitheater, Brussel
- 1993 'Sie war und sie ist, sogar', in: Theater Theater. Aktuelle Stücke 3, Fischer Verlag, Frankfurt am Main
- 1994 'Fälschung wie sie ist, unverfälscht', in: Theater Theater. Aktuelle Stücke 4, Fischer Verlag, Frankfurt am Main
'Elle était et elle est, même' e.a., L'Anche, Parijs
'De keizer van het verlies en andere theaterteksten', De Bezige Bij, Amsterdam
- 1995 'Lei era ed è, Ache...' e.a., Costa & Nolan, Genova
'Der Kaiser der Verluste', in: Theater Theater. Aktuelle Stücke 5, Fischer Verlag, Frankfurt am Main
'Een doodnormale vrouw en andere theaterteksten', De Bezige Bij, Amsterdam
- 1996 'Eine tot-normale Frau', in: Theater Theater. Aktuelle Stücke 6, Fischer Verlag, Frankfurt am Main
- 1997 'Little body, body on the wall'/'Körperchen, Körperchen, an der Wand', in: ballet international/tanz aktuell, 8/9

MEER JAN FABRE IN DESINGEL

Glowing Icons

wo 11, do 12, vr 13 maart 98 . 20 uur . Rode Zaal

Vier temperamenten

Ik ben jaloers op elke zee Annamirl van der Pluym
di 3, wo 4, do 5, vr 6 maart 98 . 22 uur . Kleine Zaal

The pickwick man . Marc Vanrunxt
zo 8, ma 9, di 10, wo 11 maart 98 . 22 uur . Kleine Zaal

The very seat of honour . Renée Copraij
ma 4, di 5, wo 6 mei 98 . 20 uur . Kleine Zaal

Lichaampje, lichaampje aan de wand
vr 8, za 9 mei 98 . 20 uur . Kleine Zaal



Gemeentekrediet

De Standaard
Informatie op uw niveau



Knack
VERBODERT

AGFA

deSingel wordt betaald door de Vlaamse Gemeenschap en geniet de steun van de Provincie Antwerpen

deSingel

HOOFDINGANG EN BESPREEKBUREAU

Desguinlei 25 · 2018 Antwerpen · tel. 03/248.28.28 · fax 03/248.28.00

openingsuren ma-vr 10-19 uur · za 16-19 uur

ADMINISTRATIE

Jan Van Rijswijcklaan 155 · 2018 Antwerpen · tel. 03/244.19.20 · fax 03/244.19.59 · info@desingel.be