

EXCESSIEF BURGERLIJKE RELIGIOSITEIT

PIETER T'JONCK

ONGEVEER ALLES WAS EXCESSIEF AAN *REQUIEM FÜR EINE METAMORPHOSE*, HET WERK DAT JAN FABRE CREËERDE VOOR DE SALZBURGER FESTSPIELE 2007 EN DAT NADIEN NOG SLECHTS ENKELE KEREN UITGEVOERD WERD. Het duidelijkst bleek dat uit de scenografie: die bestond uit 36.000 verse bloemen die elke avond aangesleept werden om het extreem lange podium van de Felsenreitschule, dat hier in zijn volle lengte gebruikt werd, helemaal te overladen. Maar even overdadig was zeker ook het aantal performers, 25 man sterk. Naast de acteurs en dansers, die allegorische figuren verbeeldden, en naast de muzikanten draafden hier nogal wat dansers op die geen specifieke rol hadden. Zonder twijfel waren ze hier aanwezig omdat Fabre bij de voorbereiding van dit werk het soort grootse totaalbeelden voor ogen had waar hij sinds zijn grote toneelstukken en balletten het patent op heeft. Alleen, de tekst van het stuk is zo lang dat er binnen een voorgenomen tijdsduur van ruim twee uur maar heel erg weinig ruimte bleef voor zulke *coups de théâtres*. Wat Fabre niet belette om dan toch een paar van die momenten in te lassen. Uit dat alles bleek Fabres drang om hier het onderste uit de kan te halen, om het laatste woord te hebben. En dat laatste niet alleen bij wijze van spreken.

Dit stuk is immers geïnspireerd door de dood van zijn ouders. Tenminste, dat beweert Luk van den Dries in zijn inleiding bij de tekst. Ongetwijfeld is dat een aanleiding geweest (in elk geval was de band tussen Fabre en zijn ouders erg hecht), maar zeker daarom is het merkwaardig dat dit stuk, al gaat het dan voortdurend over de dood, met geen half woord rept over de concrete dood van deze concrete mensen, of ook maar ergens blijkt geeft van de manier waarop de auteur zich persoonlijk en emotioneel tot deze gebeurtenis verhoudt. Integendeel: Fabres ouders wijken volkomen naar de achtergrond ten voordele van een allegorie over de dood in het algemeen. Die wordt behandeld in de vorm van een klassieke dodenmis in acht delen, van Introïtus over Kyrie, Sequentia (Dies Irae), Offertorium, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei en Lux Aeterna. De persoonlijke noot, als die er al is, beperkt zich tot het feit dat in de tekst heel wat figuren, zoals de verpleger, de grafdelver, de sociaal werker of de bloemist opduiken waar Fabre in deze periode wellicht voor het eerst mee kennismaakte. Daarnaast wemelt het echter van de personages die klassiek met de dood geassocieerd worden, zoals de beul of de patholoog-anatomist of de man die lijken balsemt. Je kan dus zeggen dat Fabre hier een lichtjes gemoderniseerde versie opvoert van de klassieke poppenkast van figuren die met de dood geassocieerd worden.

Fabres tekst is daarom een werkelijke parodie van de klassieke mis: hij entert een bekende vorm, en herneemt die ook in zijn toon en metrum, om een ander en feitelijk tegengesteld verhaal te vertellen. Op het eerste gezicht zet dit stuk daarmee een strategie verder die in *Sweet Temptations* al aan de orde was. In dat stuk keerde Fabre immers de geplogenheden van het theater om. In het brandpunt van het podium, vlak tegenover het centrale punt van de zaal – de koninklijke plaats – positioneerde hij een duiveltje dat op de tonen van *Lust for Life* op zijn drumstel mepte. Tegenover het symbool van de Wet plaatste Fabre het symbool van de anti-Wet, van de transgressie. Bij het *Requiem* gebruikt Fabre nu een in wezen even theatrale vorm, de mis, om een verhaal te vertellen dat lijnrecht tegen de geloofsartikelen van de Kerk ingaat. (Achteraf bekeken zou je kunnen opmerken dat reeds bij *Sweet Temptations* impliciet het thema van de Dood aanwezig is. De transgressie, het afwijzen van de Wet, is ook de afwijzing van de gedachte dat we zwak en sterfelijk zijn en daarom onderworpen aan een hoger principe. Transgressie is een manier om wraak te nemen op deze onverdraaglijke zwakte.)



Al in de eerste beweging ironiseert Fabre inderdaad het katholieke idee van een leven na de dood. De lijkbaren vol bloemen op het podium komen immers als in de eerste de beste *grand guignol* horrorfilm tot leven. Naakte vrouwen komen tevoorschijn om even later met hun darmen in hun handen over het podium te zwalken en er zichzelf tenslotte ook nog aan op te hangen. Ondertussen vertelt de Dokter-Filosoof ons voor het eerst, maar zeker niet voor het laatst: ‘Een droom is soms surrealistisch, maar de dood is altijd surrealistisch’. Daarna komt de patholoog-anatomist op om een dissectie uit te voeren op een priester die stierf tijdens een exorcisme. Bij de dissectie van het lijk blijkt dat de priester een ruilhart heeft. Net wanneer de anatomist dat hart aanraakt, komt de priester tot leven, en wil hij meteen vertrekken omdat hij een dringende afspraak heeft met de stervende ‘Vlinder die tracht de doden te doen lachen’. Fabre laat niet na om de gelijkenis tussen de priester en de vlinder aan te stippen als hij de anatomist laat opmerken dat de priester nog slechts een leeg omhulsel is. Ondertussen weten we ook dat het ruilhart van de priester afkomstig is van een Chinese ter dood veroordeelde gevangene. Die zien we in de eerste zang kronkelen over het podium. In latere zangen krijgt hij ook het woord. Dan leren we dat hij nooit aan een volgend leven kan beginnen zonder zijn hart. ‘De Vlinder die tracht...’, een fantastische rol van Linda Adami trouwens, komt wel aan het woord en zal dat bij elke zang op het einde doen om een morbide grap over de dood te vertellen. (Die grappen zijn trouwens overbekend. Het gaat blijkbaar niet om de inhoud van de grap zelf, maar om het feit dat zulke grappen verteld worden, dat mensen dus kunnen lachen met de dood.) Elke zang wordt tenslotte afgerond met een ‘stem van de geschiedenis’. De eerste keer is dat een getuige van de ramp met de Twin Towers, de tweede keer de Paus, de derde keer Osama Bin Laden, enzovoort.

Hoe onwaarschijnlijk en bizar de tekst soms ook lijkt, duidelijk is wel dat Fabre twee opvattingen over leven en dood steeds weer naast elkaar plaatst. In de ene opvatting, die we monotheïstisch kunnen noemen, is er sprake van leven na de dood. De dood wordt zo een soort ijkpunt voor de waarde van het leven, en perkt meteen de mogelijkheden van het leven in tot wat het Goddelijke Gebod en Verbod toelaten. In de andere, ‘pantheïstische’, opvatting worden we eeuwig wedergeboren. Bij Fabre komt bij dat pantheïsme weinig mystiek kijken: hij alludeert letterlijk op het feit dat elk dood lichaam na desintegratie de bouwstenen levert voor een nieuw leven. In elk geval: hij kiest voor die tweede opvatting. Zo schuift hij een andere inhoud binnen in de oude vorm van het requiem. Op het eerste gezicht ontkent Hij de Dood niet, maar ‘temt’ hij ze zoals veel culturen dat eeuwenlang deden door ze expliciet een rol te geven in het leven. ‘De vlinder die de doden laat lachen’ belichaamt hier die gedachte. Dat laat Fabre dan weer toe om zijn gebruikelijke stokpaardjes te berijden. In het bijzonder is hier de analogie tussen de lange levenscyclus van de vlinder – van ei naar rups naar cocon naar volwassen vlinder of imago (!) – die resulteert in een slechts kortstondig moment van grote pracht een mooie metafoor voor het leven van de kunstenaar en meteen ook voor de grote levenscyclus van de mens, waar het einde van één bestaanswijze het begin van een andere inluit. Versta: we gaan nooit dood, we leven eeuwig, zij het in steeds andere vormen.

Fabre is echter niet vies van een paradox meer of minder. In een interview in het programmaboek laat hij verstaan dat hij als kunstenaar zowat is opgegaan in zijn werk: ‘Als Mensch bin ich schon zeit Jahren tot, sozial tot. Ich lebe nämlich über den Atem meines Werkes, und sieht man sich in die Atmung seines Werkes zurück, stirbt man sozial gesehen ab.’ Bemerkt de analogie tussen de mens die terug opgenomen wordt in de Natuur als hij sterft, en de kunstenaar die opgenomen wordt in zijn Werk – dat hem als een tweede Natuur draagt – als hij sociaal sterft. Of dus: de kunstenaar



leeft in zijn eigen Natuur en is dus gelijk aan (of eerder: tegenbeeld van) God. Die tweede beweging, die van de kunstenaar die opgaat in zijn Werk, is trouwens veel interessanter dan de eerste, van de gewone mens die verdwijnt in de Natuur, omdat ze het karakter van een gratuit offer heeft en daardoor alle morele Wetten een neus zet. Fabres opvallende omarming van een pantheïstische verzaaking aan het 'Ik' blijkt zo ook een keerzijde te kennen: het verhaal van *Requiem* valt te lezen als een hoogst persoonlijk fantasma van totale almacht, ook over leven en dood, zij het binnen de Kunst.

Het merkwaardige is dat, als je het oeuvre van Fabre wat beter kent, zijn aanspraken ook volkomen steek houden. Minstens op vormelijk vlak. Fabre is inderdaad volkomen opgegaan in dit *Requiem für eine Metamorphose*, in die mate dat het werk zonder meer te lezen valt als een compendium van al zijn beeldende en literaire tropen. Niet dat het 'a plain man's guide to Jan Fabre' geworden is, daarvoor zijn de verwijzingen te hermetisch en zijn de beelden te uitzinnig, te paradoxaal, en vooral te overdadig. Want om dat hele oeuvre samen te persen in ruim twee uur moet Fabre het podium, hoe groot ook, soms volstouwen met acties. Naar het einde bijvoorbeeld is er een moment waarin hij vrouwen laat oppompen als opblaasbare sekspoppen, en een andere keer zie je ze dansen met een skelet op hun rug gebonden – het zijn verwijzingen naar werken als *Parrots... of Universal Copyrights...*, maar wie even niet oplet en/of het oeuvre minder goed kent, kijkt gewoon over deze beelden heen. En dat is jammer. Want zo raakt Fabre ver verwijderd van de kracht van voorstellingen die een werkdag lang duren, zoals *Het is theater zoals te verwachten en te voorzien was*. Daar is de spanning tussen de bandeloze – Wetteloze, buitensporige – erotiek van Fabre en het regime van de sleur van de burgerlijke wereld, de acht-uren-dag, ten top gedreven. Het is dezelfde omkering als die van het gewone theaterperspectief die we treffen in *Sweet Temptations*. Als je die voorstelling of *Het is theater...* niet begrijpt, dan komt dat vooral omdat wat Fabre toont als het ware sociaal onvoorstelbaar en dus onzichtbaar is. Die stukken tonen een blinde vlek in onze geest. Als je *Requiem* niet kan volgen, heeft dat echter minstens ten dele een andere reden: die voorstelling is gewoon te kort voor hetgeen ze wil tonen.

Wellicht kan het niet anders, gezien het feit dat dit werk geproduceerd werd door de Salzburger Festspiele. En het publiek van die Festspiele wil zich zeker niet laten ringeloren door voorstellingen die vier, laat staan acht uur, duren. Dit soort exces is tot nader order enkel een Wagner voorbehouden. Het leidt de facto tot een compleet krankzinnige toestand. Je kan je bijna niet inbeelden dat een prestigieus en extreem burgerlijk festival zich laat gebruiken om de persoonlijke obsessies van één man bot te vieren voor het oog van het talrijk opgekomen publiek. En toch, dat is precies wat er gebeurt.

Op een vreemde manier hou ik van de Fabre die dit doet. En dan minder omwille van het feit dat hij er in slaagt om zich in dit bastion van burgerlijkheid naar binnen te wurmen. Dat is opmerkelijk, maar het is niet vreemd aan de aard van het burgerlijke theater, dat maar al te graag een zorgvuldig geselecteerde rebel doodknuffelt. Wat mij fascineert, is de diepe ernst waarmee Fabre zich stort op zijn taak, terwijl hij er zich blijkbaar nauwelijks van bewust is hoe doorzichtig zijn almachtsfantasie is. En zelfs het feit dat hij zich voegt naar de ongeschreven regels van dit festival in plaats van nog een laatste keer keet te schoppen door voorstellingen veel te lang te rekken, kan ik pruimen. Ondanks alles komt in dit werk immers een merkwaardige religiositeit naar boven. Fabre probeert zich hier werkelijk tot de dood te verhouden, om vervolgens te constateren dat zoiets onmogelijk is, en daarna alle moeite te doen om ook dat weer te ontkennen. Maar op zijn minst: hij toont dit gevecht dat je niet kan winnen tot op het punt waar de meeste anderen er al lang verbijsterd of beschaamd het zwijgen toe zouden doen. Alle 'gebreken' ten spijt, vond ik dat toch wel straf. ❀