

2005-2006

Jan Fabre . Troubleyn
Histoire des larmes

do 8, vr 9, za 10, di 13, wo 14, do 15 december 2005





© Wonge Bergmann

De voorstelling duurt ongeveer een uur en vijfendertig minuten. Er is geen pauze.

redactie programmaboekje **deSingel**

Gelieve uw GSM uit te schakelen!





© Wonge Bergmann

Foyer deSingel 

enkel open bij avondvoorstellingen in Rode en/of Blauwe Zaal
open vanaf 18.40 uur
kleine **koude of warme** gerechten te bestellen vóór 19.20 uur
broodjes tot net vóór aanvang van de voorstellingen en tijdens
pauzes

Hotel Corinthia (Desguinlei 94, achterzijde torengebouw ING)

- Restaurant HUGO's at Corinthia
open van 18.30 tot 22.30 uur
- Gozo-bar
open van 10 uur tot 1 uur, uitgebreide snacks tot 23 uur
deSingelaanbod: tweede drankje gratis bij afgifte van uw
toegangsticket van deSingel voor diezelfde dag

Jan Fabre . Troubleyn Histoire des larmes

tekst, regie, scenografie **Jan Fabre**
muziek **Eric Sleichim**
met **Linda Adami, Marcel Andriessen, Vicente Arlandis, François Beukelaers, Dimitri Brusselmans, Katrien Bruyneel, Annabelle Chambon, Cedric Charron, Anny Czupper, Gael Depauw, Olivier Dubois, Ivana Jozic, Ekaterina Levental, Apostolia Papadamaki, Maria Stamenkovic-Herranz, Geert Vaes, Helmut Van den Meersschaut**
dramaturgie **Miet Martens**
licht **Jan Dekeyser**
kostuums **Daphne Kitschen**
assistente choreografie **Renée Copraij**
Franse vertaling **Olivier Taeymans**
coproductie **deSingel, Festival d'Avignon, Het Muziektheater (Amsterdam), Hans Christian Andersen 2005 (Arhus), Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg, Seoul Arts Center, BL!NDMAN (Brussel), Muziektheater Transparant (Antwerpen)**
met de steun van **de Europese Commissie (Cultuur 2000)**



Culture 2000

Jan Fabre is artiest in residentie in deSingel en cultureel ambassadeur van UNESCO-IHE.



*We beginnen ons leven
als zuigeling
in het duister
en we hunkeren naar licht
Uit onvermogen
dopen we onszelf
dag en nacht
We pissen onszelf onder
We zweten tot we compleet doorweekt zijn
Onze tranen gutsen eruit
Ons klein kwetsbaar lichaam
huilt onophoudelijk
Ons water wordt excessief geloosd
Het is een taal
die kenbaar maakt
wat we nodig hebben
die onze bevreemding
en hulpeloosheid bezingt
Tot onze ouders met liefde luisteren
en geven wat we verlangen
Dan eindigen we abrupt met huilen
Met snikkend gehik
en vochtige ogen
Heldere ogen die schitteren
van tevredenheid
om terug te keren naar de duisternis
met een eeuwige glimlach*

Tekstfragment uit 'Histoire des larmes'

© Wonge Bergmann

*Onze beste verklaringen van tranen komen niet uit de medische of
psychologische wetenschappen, maar uit die niet te tellen poëtische,
fictionele, dramatische en cinematografische voorstellingen van de*

'Geschiedenis van de tranen' is Fabres nieuwste productie over ons oude lichaam. Dat lichaam dat millenia aan evolutie heeft doorstaan, dat zich telkens heeft aangepast, dat werd bijgelapt, dat afsterft en opnieuw wordt geboren. Altijd weer.

Het lichaam in deze voorstelling is vooral een zak water. Een leven lang dorst het lichaam naar water, dat levensnoodzakelijke vocht. Water houdt het lichaam vloeibaar zodat het niet verkorst en uitdroogt. Water transformeert in het lichaam tot allerlei borrelende sappen. Het vocht in ons lichaam verbindt ons met de regen uit de hemel en het water van de zeeën. Ons lichaam volgt de getijdenstroom van eb en vloed, van hoop en wanhoop.

Het waterige lichaam geworpen op de droge aarde. Zo begint deze voorstelling. Huid die hunkert naar de warmte van een schoot. Die er niet is. Niet genoeg. Niet altijd. En het daarom op een huilen zet. 'Geschiedenis van de tranen' vangt aan bij dit allereerste begin, het verdriet van de droogte. Kleine mensdieren die spartelen op het droge. Die hulpeloos klauwen op zoek naar geborgenheid. Die even getroost worden door grotere exemplaren, maar van zodra ze terug alleen op de koude grond worden gelegd, opnieuw hartverscheurend huilen. In dat huilen is het grote verdriet van de mensheid hoorbaar. De baby's huilen de tranen van vorige levens, ze verslikken zich in het verdriet van al die andere mensen, van vroeger, van de pijn, van al die woestijntochten waar de mensheid doorheen is gegaan, van de ontbering. Het is een geweldig lamento, een oorverdovende klaagzang. Een onuitstaanbaar huilconcert. De mens wordt geboren en gebruikt zijn eerste adem om te huilen. Ik ben dus ik huil.

Ik ben dus ik water. 'Geschiedenis van de tranen' gaat over het water in ons lichaam. Dat naar buiten wil maar niet kan. Dat

tranendrang des mensen. Hoe uitgebreid dit cultuurbestand ook is, toch blijven er vele vragen. Waarom wenen we? Tranen van geluk, tranen van vreugde, de trotse tranen van een ouder, tranen van

naar buiten moet maar niet mag. De drie primaire stromen in dat waterlichaam zijn het zweet, de tranen en de pis. Alledrie komen ze van diep. Ze vormen kanalen tussen onze intiemste huidplooiën en de wereld buiten. Ze besprenkelen de aarde. Ze bevochtigen de materie. Ze vormen de secreties van het lichaam. Zweet, tranen en pis worden uitgestort, uitgedreven, uitgeperst. Maar secreties zijn ook geheimen. Het geheim van de taal van het lichaamswater. De geheime code van de geur van het zweet. De onzichtbare grenzen waarmee een urinespoor een gebied afbakt. De waterval aan emoties die door tranen wordt veroorzaakt. In deze vochten triomferen de instincten van het lichaam. Urine als warme douche. Zweet dat prikkelt. Tranen die week maken. Deze stralen van pis, dat parelende zweet, dat bad van tranen, laten weten dat dit lichaam een binnenkant heeft die vochtig is. Een lichaam vol krochten van snot en slijm. Zonder die sacrale lichaamsoliën in spleten, tussen schijven, in holttes, zou het lichaam stijf worden en verstarren.

De ridder van de wanhoop, centrale personage in 'Geschiedenis van de tranen', viert dit vochtige lichaam. Hij is trots op zijn tranen, op zijn zweet, op zijn pis. Hij kent de kracht en de heilzame werking van deze secreties. Hij danst voor de regengoden in zijn lichaam. Maar zijn gele pis in de sneeuw schrijft tegelijk een noodkreet. Hij is alleen in dit droge land. Hij dampet en zindert en stinkt en zweet en hij is alleen. Zijn vochtige lichaam is onaangepast. Zijn tranen worden niet begrepen. Zijn pis wekt schaamte op. Zijn zweet doet mensen wijken. In de droge wereld is hij het lek dat moet gedicht worden. Zijn gevecht is hopeloos. De overmacht is groot. Maar toch geeft hij nooit op. In zijn ogen priemt een ideaal. Hij koestert de herinnering aan een vruchtbare tijd. Daarom prikt deze Don Quichote van de vrije loop onvermoeibaar met zijn degen de korsten en blazen open zodat het water kan blijven

verdriet, frustratie, verlies – wat hebben zij gemeen? Hoe komt het dat in tijden van overwinning, succes, liefde, hereniging en feestelijkheid, de uiterlijke tekenen van ons emotionele innerlijk, identiek dezelfde

stromen. Hij trekt ten strijde tegen de sluiswachters in deze wereld. Tegen instanties die de waterhuishouding willen indammen, tegen de terreur van de geurloosheid, tegen de schaamte die het lichaam in zijn greep houdt, tegen de katholieke kerk die het lichaam eeuwenlang heeft uitgewrongen tot er geen druppel meer overbleef.

Het is een eenzaam gevecht. Maar de ridder van de wanhoop is onsterfelijk. Er staat altijd opnieuw iemand klaar om zijn plaats in te nemen. De ridder van de wanhoop vormt een leger in zijn eentje. Hij regenerereert voortdurend. Zijn buik klotst van het water. In hem komt Don Quichotte opnieuw tot leven, de ridder die overwint omdat hij zichzelf onsterfelijk belachelijk durft te maken. Maar ook de creaturen van Rabelais zoals Pantagruel en Gargantua met hun al te dorstige en voortdurend leeglopende lichamen. En zelfs Franciscus van Assisi doet mee, de heilige die zijn tranen de vrije loop laat, overweldigd als hij is door alle schoonheid die hem blindelings treft. Stuk voor stuk zijn dit zonderlinge figuren, buitenstaanders die de lof der zothed zingen. In die dolende ridders, in die mystieke kluizenaars herkent de ridder van de wanhoop iets van zijn strijd. Een strijd die hem zweet, pis en tranen kost.

Naast de ridder van de wanhoop spelen nog twee andere figuren een rol in het stuk 'Geschiedenis van de tranen': de rots en de hond. In de hond herkennen we de Griekse filosoof Diogenes, bekend om zijn zoektocht naar een mens bij klaarlichte dag met behulp van een lantaarn. Hij zoekt een mens maar vindt er geen. Wel genoeg slappe aftreksels, wezens die hun eigen natuur verloochenen, die leven naar allerlei wetten en conventies. Zijn cynische leer tracht de mens terug te verzoenen met zijn essentie en los te komen van al die maatschappelijke dwang. Net zoals de ridder van de wanhoop

zijn als die van onze allerdiepste ervaringen van verlies? Waarom toch doen bepaalde gevoelens ons wenen, en waarom toch voelt wenen zoals het voelt? Hoe kunnen we inkomen in andermans wenen?

is ook hij een eenzaat. Alles wat hij heeft is een ton. En daarin is hij gelukkig. En ook Diogenes pist er vrolijk op los. In de vrije natuur of tegen de benen van machthebbers. Hij aanvaardt de secreties van zijn lichaam. Diogenes is de hond in het kegelspel. Hij verstoort de orde. Hij is de permanent uitgestotene. Hij leeft volgens zijn natuur maar precies dat is onverdraaglijk in deze, onze, verzande wereld. Eerder dan het zand tussen zijn tanden nog langer te verdragen, verkiest hij zijn adem in te houden. En te sterven.

De rots is een larmoyante figuur. Ze huilt onophoudelijk. Ze huilt zoutloze tranen waarvan ze weet dat die haar niet zullen helpen. Ze huilt uit toewijding, ze huilt uit medeleven, ze huilt om wat er van haar is geworden, ze verdrinkt in haar eigen tranen. Ooit was ze Niobe, de vruchtbaarste van alle vrouwen, maar haar vruchtbare hybris was een doorn in het oog van de goden en ze werd gestraft met de dood van al haar kinderen en zelf werd ze veranderd in de meest ongevoelige materie: een rots. Ooit was ze Maria, de moeder van het geloof, ook zij werd beroofd van haar kind. De rots incarneert al die wenende moeders die troost willen bieden maar zelf verzuipen in eindeloze smarten. Ze vormen een landschap van gestold verdriet. Een woestijn van rotsen. Versteende smart. Het barre land.

Roland Barthes stelt in zijn boek 'Fragments d'un discours amoureux' de retorische vraag wie de geschiedenis van de tranen zal schrijven, "dans quelles sociétés, dans quels temps a-t-on pleuré?". Jan Fabres 'Geschiedenis van de tranen' formuleert daarop een mogelijk antwoord. Het stuk is niet alleen een allegorisch verhaal over het verlies van het lichaamswater en de censuur op ons natuurlijk lichaam, het schetst ook een tijdsbeeld. Het sappige lichaam van de ridder van de wanhoop vormt een anachronisme in deze tijd. Onze

Waarom heeft men tranen bestempeld als geheiligd en verlossend? Waarom en hoe stoppen we met janken? Wanneer wordt wenen neurotisch of pathologisch? Wanneer is de onmogelijkheid tot wenen

tijd wordt bedreigd door droogte, door lichamen die hun natuur ontkennen, door een overmacht aan ratio en controle. We leven opnieuw in de Renaissance, onder het alziend oog van de kennis die alles wil doorgronden en analyseren. We worden bekeken en bepaald door het afstandelijke oog dat de tranen, het zweet, de pis herleidt tot een chemische substantie. Vesalius' anatomie van het lichaam heeft zich steeds meer geperfectioneerd en getechnologiseerd tot elke bouwstof van het lichaam in kaart is gebracht en kan worden gesimuleerd. De stromen in ons lichaam drijven steeds verder af. We vervreemden steeds meer van onze vochtige natuur. De woestijn rukt meer en meer op.

Na 'Je suis sang, een Middeleeuws sprookje', heeft Fabre de hergeboorte van de mens in beeld gebracht. Maar deze zogenaamde Renaissance brengt absoluut geen verlossing. Integendeel. De mens heeft meer ruimte gekregen. Maar om wat te doen? Hij kan zich niet langer verschuilen achter een lotsbestemming. De hemel is hoger geworden. En de mens wil die hoogte verkennen. Zoals Da Vinci droomt hij van tuigen die hem laten opstijgen. Die hem de vrijheid van vogels geven. Die hem als in het bijbelse visioen van Jacob een toegang geven tot de hemel. Maar naarmate de mens de hoogte beter leert kennen ontdekt hij ook de leegte. En hoe hoger hij klimt des te dieper hij kan vallen. Dat is het beeld van de Renaissance dat Fabre in deze epische bronnenstudie van de menselijke beschaving wil weergeven. Een tijd van verdroging. Van vervreemding van de eigen driften. Van overrationalisering. Zelfs om te huilen verzint de mens een mechaniekje.

De dominante beelden in deze voorstelling tonen de wereld als een woestijn en het leven als een lange reis in droogland. Ze verzinnebeelden de litanie van wanhoop die continu doorheen de tekst klinkt. Het primaire materiaal waarmee gewerkt

pathologisch? Wat drukken tranen eigenlijk uit? Tranen laten zich vaak niet uitleggen, en een verklaring die duidelijk is voor de wener, kan zoek zijn voor de persoon wiens schouder nat wordt. Omgekeerd

wordt is glas, hard en gevoelloos. Als in vele sprookjes zijn de tranen hier getransformeerd in gestolde materie. Het zijn sporen van verdriet die als in een rouwprocessie worden rondgedragen. Fabre toont het leven als een pelgrimstocht van tranen. De mens wordt geboren en hij weent. Hij wordt gedoopt en hij weent. Met zijn eerste adem blaast hij tranen. En met die tranen zal hij zich kleden. Als in een sprookje krijgen de tranen steeds een andere vorm en illustreren ze telkens andere fases van de lange reis naar de dood. In het hart ervan ligt de wanhoop. In een sleutelscène zien we hoe figuren metamorfoserend tot parels van verdriet. Ze vormen een indrukwekkend tableau waarin alle lijden uit de (kunst)geschiedenis wordt samengeperst.

Maar Fabre zou Fabre niet zijn als er ook geen tegenkracht wordt losgemaakt. De ridder van de wanhoop weigert te berusten in de droogte. Hij roept op om "de Middeleeuwen van de Renaissance te redden". Om de almacht van het oog te temperen en het oor weer alle ruimte te geven, dat orgaan dat als een trechter verbonden is met het binnenste van ons lichaam. Hij voert een strijd om de secreties van het lichaam vrijuit te laten vloeien. Om de steriliteit te bevechten met sappige lusten en passies. Hij wil terug naar het lichaam van de Middeleeuwen. Het genadelichaam dat rechtstreeks kan deelnemen aan het mysterie van de cyclus van leven en dood. Het vloeibare lichaam dat voortdurend transformeert tot andere gestalten en zich zo onttrekt aan de verstenende blik. Het komische lichaam dat niet bang is van zijn eigen ridicule staat.

Hij roept zijn leger van Sancho Panza's op ten strijde te trekken tegen de droogte. Met luid getik protesteren de gevangenen van de droogte tegen de deshydratering van het leven. Met hun laatste tranen schrijven ze een noodkreet, Save our souls,

kan wat voor de toeschouwer zonneklaar is, totaal voorbijgaan aan de verstikte ogen van de wener. We interpreteren allemaal al eens verkeerd, of staan stom bij emotionele signalen – is ze boos? is hij

goed zichtbaar zodat de hemel kan meelesen. Ze dansen voor de regen. Maar de goden luisteren niet. Ze stampen op de aarde in de hoop dat het water uit de hemel zal vallen. Nog altijd geen regen. Ze smeken de goden. Ze dreigen de goden. Ze vervloeken de hemel zonder water. Maar het blijft droog.

*Laat onze huilende lichamen
een alternatief zijn voor agressie
Laat onze huilende lichamen
een tegengewicht zijn voor huichelarij
Laat onze huilende lichamen
klagen tegen de verdwijning
van het geweten
Laat onze lichamen huilen
om een vurige ontsteker
te zijn voor veranderingen
Laat onze lichamen huilen
om een catastrofe te voorkomen*

In 'Geschiedenis van de tranen' lachen de goden met de mensensoort. Ze bulderen van het lachen. Hun lachen dondert door de hemel. Ze lachen zo hard dat de mensen het in hun broek doen van schrik. Zo is er toch nog wat water. Maar Don Quichote is niet bang. Hij lacht terug. Zijn kosmisch lachen daagt de goden uit. De ridder van de wanhoop geeft nooit op.

De Renaissance heeft veel figuren voortgebracht die de droogte uit de tijd kietelden. Don Quichote is er één van. Maar er waren ook de zotten, door de grote humanist Erasmus van Rotterdam ingezet in zijn beruchte parodie op zijn tijdgenoten, 'De lof der zotheid'. Ook in Fabres productie wordt de lof van de idiotie bezongen. De zot is de onaangepaste van zijn tijd. Iemand die lacht met alle sérieux. Die het carnaval van de redeloosheid viert. Die met zijn idioot gedrag de heersende orde in de gordijnen

gekwetst? schaamt ze zich? is hij hysterisch? – en soms negeren we emotionele gedragingen, of laten we ze onverklaard passeren. Maar tranen zijn zo duidelijk aanwezig, en vaak zo duidelijk betekenisvol,

jaagt. 'De lof der zotheid' is echter geen ode aan de pure waanzin, de complete psychose, als enige ontsnappingsroute uit een overberedeneerde tijd. Eerder vormt het een pleidooi voor constante bevoeiing van het leven. Die bevoeiing gebeurt door de lach. De waste land van deze tijd is enkel irrigeerbaar door het komische toe te laten. Daarom lopen er zoveel zotten rond in De geschiedenis van de tranen. Ze huilen van het lachen. Ze bouwen enclaves in de ernst. Ze bestormen met ladders de hemel. Ze lachen luider dan de goden.

Don Quichote hoort zijn eigen gelach, hij hoort het goddelijke lachen, en omdat hij geen pessimist is, omdat hij gelooft in onsterfelijkheid, moet hij blijven strijden. Hij bekampt de moderne, wetenschappelijke, inquisitorische orthodoxie om een nieuwe onmogelijke Middeleeuwen tot stand te brengen, dualistisch, contradictorisch, passioneel.
(Miguel De Unamuno, The tragic sense of life).

Luk Van den Dries

zo duidelijk bedoeld om een intense emotie mee te delen, dat we op zijn minst een poging doen om ze te begrijpen. Als een baby huilt, of als een vriend schreit in de loop van een heftig gesprek, dan weten



© Wonge Bergmann

Risico, tragiek, gif door Hans-Thies Lehmann

Actualiteit

Het theater van Jan Fabre is radicaal actueel en nochtans komt hij van ver. Zijn werk lijkt totaal verankerd te zijn, tegelijk in de tijd en buiten de tijd, archaisch en uiterst modern – zowat als de figuren van Giacometti (aan wie Jan Fabre de titel van een werk 'Het paleis om vier uur 's morgens' ontleend heeft) die tijdloos lijken te zijn: de vorm is antiek, lijkt op momenten uit het oude Egypte te komen, en is tegelijk zeer modern. Het theater van Jan Fabre bevat elementen van de Griekse tragedie, van de Middeleeuwse iconografie, van de 16e eeuwse bloederige opvoeringen en schilderijen, van Bosch en Brueghel, van de dwergen en gedrochten van Velasquez, van de barokke Passiespelen op marktpleinen en hun allegorische droefenis. Maar Fabre is terzelfdertijd hedendaags; hij citeert dat alles op het toneel op een metatheatrale wijze, als een reflexie over zichzelf die hij door alle waters van het postmodernisme gelaveerd heeft. Dat hij begonnen is met performancekunst is aanwezig gebleven in het radicalisme van zijn latere theaterarbeid. Vanaf 1980, wanneer hij zijn theaterarbeid begonnen is, heeft Fabre gedurende een kwarteeuw zijn traject met een ijzeren logica doorlopen: hij heeft grote theaterfresco's en indrukwekkende solo's gecreëerd, waarbij hij toneel en dans op een unieke manier mengde. In een eerste fase wijdde hij zich vooral aan agressie, die voorgesteld werd met de bedoeling erover te reflecteren. De dialectiek tussen een gedisciplineerde vorm en de chaotische uitbarsting van het lichaam hebben tot 'concreet theater' geleid. Later zette Fabre de zelfdestructieve introspectie van het lichaam op het voorplan; hij dook in het efemere en de ijdelheid van het sensuele lichaam, gepijnigd en aangetrokken door het genot van het beest in ons. Maar de

we onder andere dat een ernstig beroep wordt gedaan op onze aandacht: tranen vragen een reactie. En meestal geven we die ook, al komt het soms neer op een listig vermomd gebrek aan aandacht, in

elementaire spanning tussen lichaam en vorm bleef steeds op één of andere manier aanwezig.

Risico

Het woord dat de geest, de diepgang, de tegenstellingen van deze theaterarbeid uitdrukt, is het woord 'risico'. Risico maakt deel uit van een esthetische categorie.

Want het esthetisch experiment houdt zich net bezig met wat in de marge van het discours ligt, met wat niet past in normen en regels, zelfs niet met de norm van het morele bewustzijn. Theater kan niet groot zijn als het de grenzen niet overstijgt van wat het bewustzijn aanvaardt. Aristoteles was de eerste om de tragedie te definiëren als een aanval tegen de toeschouwer: heling, catharsis door een tijdelijke gevoelsmatige koorts die het individu van zijn stuk brengt.

Geen kunst zonder taboes te doorbreken. Zonder het risico van pijn te doen, te kwetsen, is er slechts vrijblijvend tijdverdrijf. Pornografie of reality-shows op televisie zijn er slechts cynische parodieën van. Ze stellen niet de waarheid voor van de terugkeer van wat verdrongen was, maar de leugen van de sensatie en het kwalijke plezier dat men zich kan kopen. Kunst is ondenkbaar zonder (tijdelijk) een grens te overschrijden. Wat eigen is aan de mens, is de zin om grenzen te doorbreken. Zodoende is risico onvermijdelijk. In de kunstbeoefening wordt dit mensgebonden risico heel pragmatisch: men loopt het risico dat deze démarche meteen verward wordt met provocatie, het risico dat de catharsis gemist wordt en dat slechts verontwaardiging overblijft.

Sinds Artaud was de idee van radicaal theater het hervinden van een nieuwe spiritualiteit via de metafysica van het lichamelijke. En de performancekunst trachtte het keurslijf van de culturele verdringing open te doen barsten door het eigen lichaam in gevaar te brengen. Het risico: het ridicule, verlies van zijn zinnen, verminking van lichaam en ziel. Wanneer er zoveel seks in Fabres werk zit, is dat nooit een simpel beeld van genot, en van porno

plaats van een troostende en meevoelende knuffel. Sommige tranen zijn ondubbelzinnig te begrijpen. Kindertraantjes bij een geschramd knietje, een ouder die weent om de dood van een kind – hier zijn

nog veel minder; het gaat veeleer om de belichaming van de vertwijfeling van het menselijk wezen. Het toneel lijkt, zoals in de bijbel, een oord van vertwijfeling geworden, de plek van een groteske en dwaze zoektocht naar het geluk, van een onvatbare verlossing. Je vindt er juist ironische en tragikomische elementen die vandaag niet te scheiden zijn van het tragisch gevoel.

Naaktheid

De vertolker is bij Fabre 'in essentie' naakt, ook als hij aangekleed is. Dat is het begin, maar niet de essentie, van het risico grenzen te overschrijden.

We leren de broosheid van het lichaam kennen, of het nu ingehouden wordt door strikte choreografische vormen, of het vernield wordt in de chaos. Je kunt ermee spotten, je met afkeer afwenden, of op morele gronden protesteren. Makkelijk is dat. Je kunt echter ook het gevoel van rouw koesteren.

Tranen storten op het lichaam, op zijn dierlijkheid waarnaar we op zoek zijn, maar die voor ons gesloten blijft, als de hemelpoort. En op het dier dat door de ecologische politiek gehanteerd wordt. En op de ziel in deze dierlijke lichamen die via haar vervormingen naar heilzaamheid streeft. Dat is ongetwijfeld de echo van die zinnebeeldige wereld der middeleeuwen, van ridders, van fabeldieren en van prinsessen, van de terreur en van het groteske bloeden van de martelaar.

Fabre roept ook de antieke tragedie op. Die toonde in feite, zonder enig mededogen, het menselijk lichaam dat het 'naakte' offer aan de goden werd. We ervaren er op een afschuwwekkende manier de kwetsbaarheid van de held. Fabre tracht in een geseclariseerde wereld een deel van dit gevoel terug te vinden. In de spots van zijn theater staat het naakte lichaam, zonder metaforen, diametraal tegenover het ideale lichaam dat ons door commercie van de schoonheidszorg voorgespiegeld wordt, en waarover Baudrillard zeer zinnige dingen heeft gezegd in 'L'échange symbolique et la mort'.

spitsvondige of ingewikkelde interpretaties overbodig. We zien die tranen, we begrijpen ze, we begrijpen wat ze betekenen. Maar zelfs dan zijn onze reacties op andermans tranen in zekere mate



© Wonge Bergmann

Onze beschaving verdringt en negeert het lichaam, terwijl ze het in de schijnwerpers constant exposeert, door cosmetica gestileerd en door plastische chirurgie geperfectioneerd, duizend vuile truken in de strijd van jeugd tegen ouderdom. De keerzijde van deze beeldcultuur, is het verdrongen lichaam dat bestaat uit zweet, pis en kak, beven, slapte, angst in lust, ziekte, gebreken, afwijkingen.

Obsceniteit, schoonheid

In de sterke momenten, momenten van catharsis allicht, voert Fabre ons mee naar de choquerende drempel der schaamte op een manier die ons de keel dichtsoert. Indien Eros de tragische god is, zoals Georges Bataille ons leert, dan brengt in Fabres theater het obscene ons recht tot de kern van het tragische. 'Ob-scaena' – dat wil hier zeggen: op onbeschroomde manier de lichaamssappen tonen, sperma en urine inclus, de aanwezigheid van ridicule fysiek met zijn potentieel aan schoonheid. Het vernederde, gestrafte, gepijnigde lichaam vindt nog steeds genot in dit lijden omdat we nooit de hoop verliezen aan de overzijde van de overschreden grens het ware leven te vinden. Het sacrale, het obscene, het erotische zijn vervaagd. Er is geen zekerheid; slechts een zoektocht. De gemeenschappelijke factor is het risico. Zoals voorheen Craig of Witkiewicz is Fabre op zoek naar de mogelijkheid van schoonheid; hij ziet zijn acteurs als 'strijders voor schoonheid'.

Maar wat hij zoekt is niet die vervelende idealisering van de volmaakte schoonheid waar iedereen zijn lichaam toont alsof het zijn persoonlijke public relations-officer was. Fabre stelt: we kunnen slechts schoonheid tegenkomen als ze zich verheft boven de golven van het gevaar, van het risico. Schoonheid zonder tragische kant blijft kitsch. Jacques Lacan heeft 'Antigone' op die manier bekeken. Waarom fascineert Antigone ons, zo vraagt hij. Omdat Antigone verlicht is door een schoonheid die ons verblindt. Precies omdat ze het onmogelijke doet. Omdat ze zich

geïmproviseerd. Zelfs in gevallen waar men zich verwacht aan wenen – zeg maar op een begrafenis – weten veel mensen zich geen raad wanneer ze direct moeten reageren op iemand die verdriet heeft

en schreit. Er wordt vaak geschreid, net op die momenten dat we het minst in staat zijn complexe, overweldigende emoties volledig onder woorden te brengen, het minst in staat zijn onze veelkantige,

in een compleet risico stort. Omdat ze de zaak van haar door de polis verbannen broer tot de hare maakt, iets wat absoluut verboden is. Zij wordt de hoedster van wat de anderen niet willen aanvaarden. En dat is kunst. Ze wint aan schoonheid in een oorlog tegen de verboden van de wet, als hoedster van het verbod. En paradoxaal genoeg is het slechts op die manier dat ze haar daad onder het ethisch imperatief zal volvoeren. Wat echt absoluut afschuwelijk is, is bloedeloos theater. Wat niet blesseert. Wat ons gerust stelt in wat we zijn. Het is immers deze 'cultuur' die ons de catastrofale situatie doet vergeten waarin objectief gesproken, praktisch alle lichamen op deze wereld zich bevinden. Kunst daarentegen moet het risico lopen op een pijnlijke, nare, beklemmende, storende manier iets in ons te raken van wat we vergeten zijn, verworpen hebben; iets dat niet aan de oppervlakte is gekomen. En toch worden uitgerekend naar kunstenaars, die de verborgen zijde willen exploreren, en die de verboden kelders van cultuur uitluchten, verwijten van 'moraliteit' geslingerd.

Farmakon

De schoonheid van Fabres theater is taai; ze eist dat de toeschouwer zich open stelt voor wat hij verdrongen heeft, voor wat niet op het toneel getoond had moeten worden, voor wat achter het toneel had moeten blijven, 'ob-scaena'. Aan het beeld van schoonheid, aan het lichamelijk genot voegt hij een storend element toe, een soort schreeuwerige groene kleur. Je moet denken aan barokke stillevenen waar mooie vruchten en mooie bloemen opgevreten worden door vieze beestjes om de mens eraan te herinneren dat hij sterfelijk is, als allegorie der ijdelheid. Lang geleden heb ik voorgesteld het werk van Fabre 'de esthetica van de vergiftiging' te noemen. Het Griekse woord 'farmakon' betekent zowel geneesmiddel als gevaarlijk, zelfs dodelijk gif. De appel van de erfzonde was vergiftigd. Ik vermeld dit niet als simpelweg een gedachtenassociatie.

gemengde gevoelens volledig te uiten. We herkennen in wenen een gevoel dat het denken overstijgt, waarbij de vermogens ons uit te drukken, overspoeld worden door de gebarentaal van de tranen.

Maar wel om nog eens te herhalen dat het in Fabres theater blijkbaar gaat om een geestelijke zoektocht, om een theater dat uitdrukking tracht te geven aan het gevoel van het menselijk onderbewustzijn in zonde te baden (afgesneden van de goden). Het blasfemische aspect is altijd al de uitdrukking geweest van de wanhopige zoektocht naar het goddelijke. Sinds we in een godverlaten wereld leven, kunnen we elkaar slechts daar ontmoeten waar we de eenzaamheid delen, de leegte, het besef dat we sterfelijk zijn. In het theater bijvoorbeeld. Fabres theater waagt zich in de gevoelige domeinen van geloof, verlossing, opstand van de ziel tegen haar vleeswording en van het lichaam tegen zijn ketening door de geest.

Uit: **Alternatives théâtrales 85-86**, Festival d'Avignon 2005, pp. 71-73 (vertaling Frans Redant)

Indien tranen ons uitdrukkingsvermogen wegdringen, is het niet te verwonderen hoe lastig het is hun betekenis te verwoorden; en dit wordt nog eens versterkt door de grote variëteit aan soorten en



Schrijven post-mortem door Erwin Jans

Sinds de poetica van Aristoteles, is de verhouding tussen tekst en voorstelling, tussen drama en theater een niet te genezen wonde. Eeuwenlang heeft het drama de hiërarchie gedomineerd en werd het theater als een oppervlakkige bijkomstigheid afgedaan. In de woorden van Patrice Pavis: "Une assimilation théologique se produit entre le texte, refuge du sens immuable, de l'interprétation et de l'âme de la pièce, et la scène, lieu périphérique du clinquant, de la sensualité, de corps en défaut, de l'instabilité, bref de la théâtralité."⁽¹⁾ In de twintigste eeuw heeft zich in het theater echter een 'copernicaanse revolutie' (Pavis) voltrokken: tekst en taal zijn object geworden van een diep wantrouwen en het is het visuele en ruimtelijke theatrale dispositief dat de rol van organiserende principe heeft overgenomen. Het theater wordt 'post-dramatisch' (Hans-Thies Lehmann)⁽²⁾. Het wordt een theater van de blik, van de tijdruimtelijke ervaring, van de lichamelijke energie. Meer dan ooit is de relatie tussen tekst en theater vol onopgeloste spanningen en conflicten. Soms worden alle bruggen tussen tekst en voorstelling opgeblazen: de tekst wordt in het beste geval louter aanleiding voor de voorstelling, in het slechtste geval wordt hem het zwijgen opgelegd en 'regeert' enkel nog de betekenis van de beeldassociatie. Moderne theater teksten worden in het bewustzijn van die diepe kloof geschreven. Zelfs theatermakers die hun eigen teksten schrijven, kunnen de kloof tussen tekst en beeld niet langer dichten.

© Wonge Bergmann

Dat alles geldt des te meer voor een theatermaker wiens werk zo obsessieel beeldend is als dat van Jan Fabre. In de studie van Hans-Thies Lehmann is Jan Fabre (met Robert Wilson) een van de meest geciteerde theatermakers, maar over zijn theaterteksten

oorzaken van gewezen. Tranen worden soms als prettig of pakkend ervaren, en soms als dreigend, raadselachtig of onoprecht. In alle culturen zijn er tranen – wij heten ze krokodillentranen – die niet

worden niet of nauwelijks gesproken. Dat is opvallend want Fabre is immers de auteur van een dertigtal theaterteksten. Wat is de plek van Fabres teksten in het 'Gesamtkunstwerk' waar hij al meer dan twee decennia aan bouwt? Hoe valt de spanning tussen de teksten die Fabre schrijft en de voorstellingen die hij maakt nog te begrijpen? Is er nog sprake van enige spanning? Kunnen ze hun autonomie vrijwaren onder het verpletterende gewicht van zijn beeldretoriek? Hebben ze ooit die autonomie gehad? De uitgave van Fabres teksten, ook in het buitenland, bij gerenommeerde literaire uitgeverijen lijkt erop te wijzen dat ze geconsacreerd zijn door het literaire systeem en een leven hebben dat los staat van hun scenische 'incarnaties'. Of is dat louter wens?

De teksten van Fabre zijn ongetwijfeld het minst gewaardeerde onderdeel van zijn oeuvre. Over zijn regies, zijn choreografieën, zijn opera's, zijn plastisch en grafisch werk wordt veel gediscussieerd, maar de kwaliteit ervan wordt over het algemeen niet in vraag gesteld. Dat is wel het geval met zijn teksten. Vanuit literair oogpunt zijn ze veeleer schraal, schematisch, retorisch beperkt en weinig uitdagend. Misschien is schrijven niet Fabres sterkste kant en is hij vooral een beeldend kunstenaar. Met dat evaluerende oordeel zou de kous af kunnen zijn. Discussie gesloten. Maar het is intellectueel veel interessanter om Fabres schriftuur in zijn beperktheid ernstig te nemen en na te gaan welke retorische structuren, welke subjectpositie, welke linguïstische opvattingen en welk wereldbeeld eraan ten grondslag liggen.

De voorstellingen van Fabre provoceren bij het publiek over het algemeen veel extreme emoties. Ook zijn teksten roepen een zeer specifiek gevoel op: een soort van (literaire) gêne. Voor degenen die de voorstellingen niet gezien hebben, zijn de teksten vaak irritante, repetitieve, onbegrijpelijke en vanuit

alleen ingaan tegen de etiquette maar ook tegen de ethiek. Er is geweest, zoals dat van de middeleeuwse Kerkvaders, verzonken in gebed, dat als geheiligd werd beschouwd: 'tranen van genade'

literair oogpunt gezien saaie teksten. En voor degenen die de voorstellingen wel gezien heeft, geldt bij nader toezien bijna hetzelfde. Het paradoxale aan de teksten van Fabre is dat er geen juist moment bestaat om ze te lezen. Het is alsof ze geen juiste verhouding meer vinden tot de voorstellingen op het ogenblik dat ze van de beelden en de lichamen zijn losgemaakt en op papier gedrukt staan. En dat is tegelijk misschien ook de merkwaardige fascinatie die van Fabres teksten uitgaat.

Er is al vaker op gewezen dat een aantal van de fundamenteën van Fabres theatrale bouwwerk niet modern, maar pre-modern zijn. In Fabres esthetica bestaan er vele (voorbij) tijdperken naast en door elkaar. In een interview vergelijkt Jan Fabre zich in zijn eerste privé-performance uit 1978 met Dr. Frankenstein. Het verhaal van Frankenstein vertelt hoe de wetenschapper met lichaamsdelen en organen van overledenen een nieuw leven creëert: het monster. De teksten van Fabre zijn evenzovele 'monsters van Frankenstein': collages van teksten en tekstfragmenten die de sporen van hun geconstrueerdheid duidelijk tonen. De letterlijke herhaling van bepaalde zinnen of passages, de herhaling van eenvoudige linguïstische structuren, de opsomming, de nevenschikking, het citeren van alledaagse zinnen,...: evenzovele retorische procédés om de taal van haar beweeglijkheid te ontdoen en te laten kraken onder het bijna betekenisloze gewicht van haarzelf. Iets soortgelijks heeft Fabre in zijn voorstellingen met de taal van het klassieke ballet gedaan. Hij heeft de complexe ballettaal gereduceerd tot de eindeloze herhaling van een aantal simpele basisoefeningen. Daarmee heeft hij het ballet de mogelijkheid tot zijn klassieke betekenisgeving ontnomen en de uiteindelijke leegte in het hart van de beweging blootgelegd. Die leegte is de plek waar de macht en de disciplinerende hun regimes produceren. Ook de betekenisgevende gestus van de taal en van de dramatische structuur wordt door Fabre afgebroken: geen psychologie, geen

waren zowel een geschenk van God als een eerbetoen aan Hem. De beschaafde Europese elite van de achttiende eeuw zag in wenen een teken van de morele waarde en de uitzonderlijke fijngevoeligheid



© Wonge Bergmann

karakterontwikkeling, geen plot, nauwelijks of geen dramatische situatie, een universum zonder oorzaak en gevolg, zonder finaliteit en duiding. De Vlaamse schrijver Stefan Hertmans legt een verband met een pre-modern middeleeuws mens- en wereldbeeld: "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 psychologische 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 scènes, extremiteiten en kansspelen met droom en lichaam, ligt steeds weer een grote, opmerkelijke verwantschap met de laatmiddeleeuwse wagenspelen, en meer specifiek met de emblemen van de eschatologie. Dood, seksualiteit, geweld, schoonheid, sacrale flitsen, het sublieme en het abjecte gaan er naadloos in elkaar over. In nagenoeg al het theaterwerk van Fabre is de mens, van begin af aan overgeleverd aan de marktfiguur van de profeet, aan de alchemische verbindingen van een ontijdse doktor Faustus."⁽³⁾

Bestaat er een spanning tussen de middeleeuwse 'alchemische' methode van Dr.Faustus en de moderne 'wetenschappelijke' methode van Dr.Frankenstein? De alchemie van Dr.Faustus is het verlangen van Jan Fabre maar de morbide collage van Dr.Frankenstein is zijn realiteit. Het zijn de teksten van Fabre die dat misschien nog duidelijker maken dan zijn voorstellingen. Over zijn voorstellingen zegt Fabre zelf: "Al mijn voorstellingen zijn stervende lichamen die gedoemd zijn tot de status van doodscorpus. Het einde van een voorstelling is als een lijk waarvan de ziel op reis gaat in de lichamen van de toeschouwers."⁽⁴⁾ Als de voorstellingen van Fabre stervende lichamen zijn, dan zijn zijn teksten dode letters. Zijn teksten zijn een 'perspectief' op de taal: de taal wordt vanuit een dode

van de wener. Wanneer in onze tijd Stan Laurel, Art Carney of andere komieken wenen, zijn die tranen een bron van vrolijkheid, soms wrang, soms ook niet. Dit uitgebreid tranenpakket heeft enkele

gemeenschappelijke kenmerken. Net zoals baby's eerste traantjes wijzen op zijn verlangen naar voeding of troost, zijn tranen doorgaans een signaal van een verlangen, een wens of een verzoek. Mensen die

hoek bekeken. Meer dan de voorstellingen hebben de teksten van Fabre te maken met zijn klinische laboratoriumblik die het leven doodt, vastpint, een plaats geeft in een nieuwe ordening, en er zoals Frankenstein een stoot electriciteit doorjaagt om het opnieuw tot een 'monsterlijk' leven te wekken. Het is geen toeval dat Fabre in 'Je suis sang' gebruik maakt van het latijn, een dode taal.

Met de dode takken van de taal wordt een huis van nieuwe artificiële betekenissen gebouwd. De teksten van Fabre zijn allegoriserende en celibataire machines: solitaire betekenisconstructies die herinneringen zijn aan een ooit gemeenschappelijk gesproken taal. Dat geldt eerst en vooral voor de talrijke monologen ('Zij was en zij is, zelfs', 'Wie spreekt mijn gedachte', 'Vervalsing zoals ze is, onvervalst', 'De keizer van het verlies',...) waarin de taal geen ontdekkingsstocht is doorheen het innerlijk van de personages en een plek waar zich een waarheid over hen articuleert, maar waarin de woorden de linguïstische ruïnes zijn nadat de catastrofe van het drama zich heeft voltrokken (de post-dramatisch catastrofe) en het spreken plaatsvindt in een psychologisch en sociologisch vacuum. Dat geldt ook voor de andere teksten ('Het interview dat sterft...', 'Sweet Temptations', 'Glowing Icons',...) waarin de taal alleen nog maar 'gebabbel' is, het nietszeggende sociale geruis van onze dagelijkse communicatie.

Als er al een juist ogenblik is om de teksten van Jan Fabre te lezen, dan niet voor de voorstellingen, evenmin los van de voorstellingen, maar na de voorstellingen. Ze zijn de sporen die overblijven wanneer de voorstellingen, de lichamen, hun stemmen, hun geuren, hun vochten, hun razernij en uitzinnigheid,... zich hebben teruggetrokken. Fabres teksten zijn niet het vertrekpunt van zijn voorstellingen, maar de dode tekens ervan, de as wanneer de voorstelling zich heeft opgebrand.

aan bepaalde klinische depressies lijden, wenen niet, precies omdat ze naar hun eigen woorden, alle hoop hebben opgegeven dat hun verlangens beantwoord worden. Totaal geïsoleerd en wanhopig,

De resten en de afval na het feest. De uitgebluste tekens die achterblijven na de beeldenstorm.

⁽¹⁾ Patrice Pavis, Dictionnaire du Théâtre, Messidor/Editions sociales, Paris, 1987, p.391

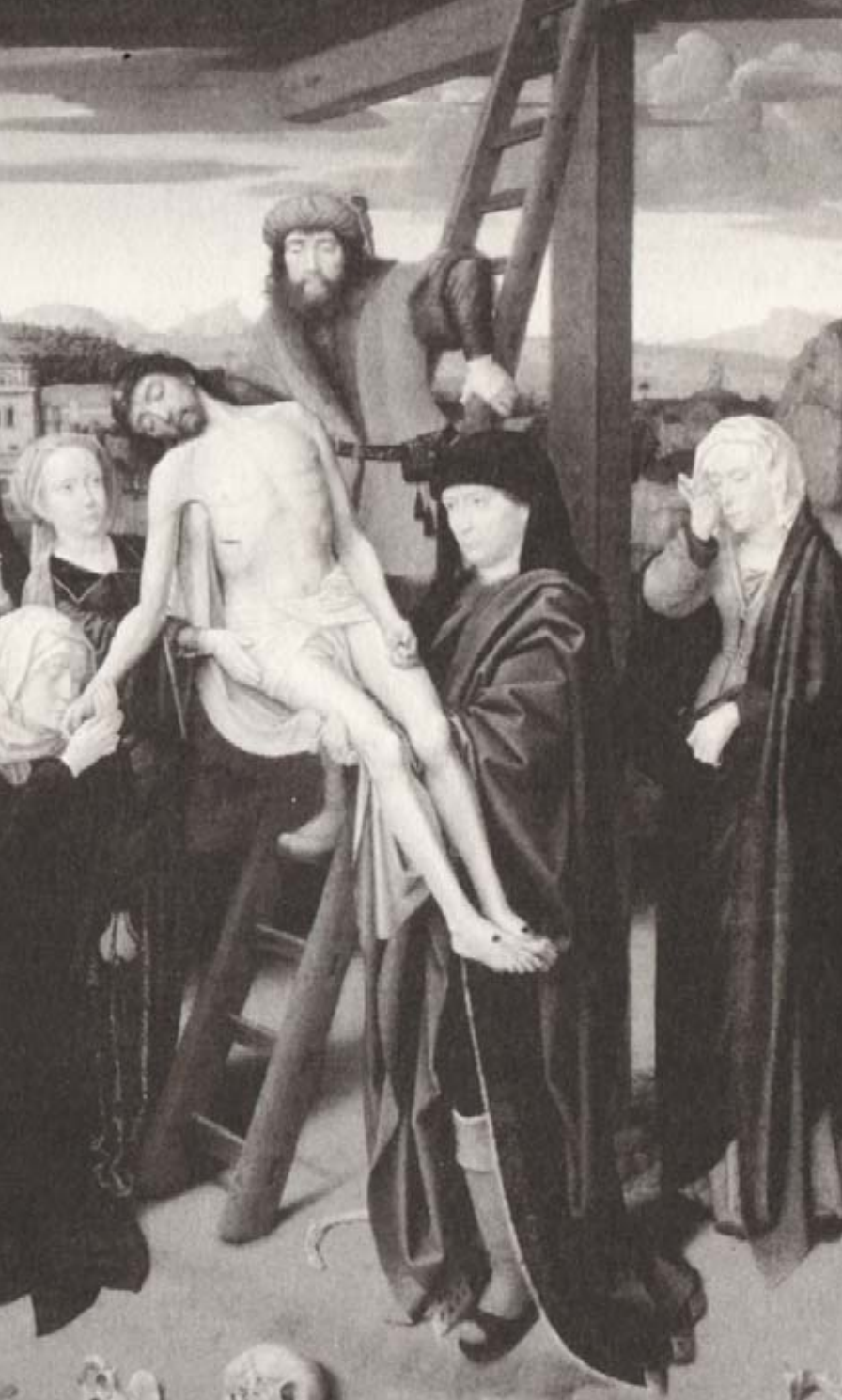
⁽²⁾ Hans-Thies Lehmann, Postdramatisches Theater, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999

⁽³⁾ Stefan Hertmans, Engel van de metamorfose. Over het werk van Jan Fabre, Meulenhoff, Amsterdam, 2002, p.33

⁽⁴⁾ Luk Van den Dries, Corpus Jan Fabre. Observaties van een creatieproces, Imschoot, uitgevers, 2004, p.260

Uit: **Alternatives théâtrales 85-86**, Festival d'Avignon 2005, pp. 79-80

hebben ze de aandrang om te wenen verloren, want zonder verlangen zijn er geen tranen. Een wreed verwaarloosde baby zal, net als de depressieve persoon, gewoon ophouden met wenen. De baby die



De Kruisafnemning, Gerard David, ca. 1520

Een steeds weerkerend tafereel

In Van Eycks schilderij *De Kruisiging* (circa 1420) zien we wat gedurende eeuwen een bekende artistieke stijlfiguur was. Op de voorgrond staat een groep vrouwen, met Christus aan het kruis achter hen. Eén van de vrouwen kijkt op naar het kruis, en de anderen kijken weg. De vrouw die naar de stervende Christus staart, heeft een extreem smartelijke blik, terwijl de anderen zich in tranen afwenden. Dit tafereel komt voor in ontelbare schilderijen. In de versie van Gerard David van de kruisafnemning (de afname van de dode Christus van het kruis) honderd jaar later bijvoorbeeld, kust Maria Magdalena de hand van Christus smartelijk zonder te wenen, terwijl de maagd Maria naar de grond kijkt en weent, verdiept in haar eigen verdriet en verlies. Een meer primitieve piëta uit de veertiende eeuw van een volgeling van Konrad Witz toont twee vrouwen die bij het lichaam van Christus aanwezig zijn en een derde die wenend wegstijgt. In deze en onderwerpen van gelijkaardige schilderijen, zijn het de vrouwen die niet wenen die het meest bedroefd lijken en op het dode lichaam gericht zijn, terwijl de wenende vrouwen in feite weg of naar beneden kijken. Wenen laat ons toe om ons af te wenden van de oorzaak van ons verdriet en naar binnen te keren, weg van de wereld en naar onze eigen lichamelijke sensaties, onze eigen gevoelens. Onze gevoelens overweldigen de wereld, of overweldigen ten minste onze capaciteit om nieuwe informatie over de wereld te verwerken.

Uit: Tom Lutz, *Crying. The Natural and cultural history of tears*, W.W. Norton & company, New York, 1999, p. 23 (vertaling Bernadette Scheerders)

geloofd dat hij zal opgepakt worden blijft dreinen, gestimuleerd door zijn angst aan zijn lot overgelaten te worden. Vaak is het net deze mix van emoties of strijdige verlangens – angst gemengd met verlangen,



Waarom we wenen door Tom Lutz

In 'The logic of the moist eye', een kort hoofdstuk in zijn 'The act of creation' (1964) somt Arthur Koestler in zijn verklaring van waarom we wenen, vijf verschillende gelegenheden op voor tranen: verrukking, verdriet, opluchting, medevoelen en zelfmedelijden. Ze lijken het tegenovergestelde te zijn van assertieve emoties zoals vrees en woede, schrijft Koestler, daar ze niet neigen naar actie, naar de optie 'vecht-of-vlucht', maar in plaats daarvan geassocieerd worden met zichzelf overstijgen en rust. Emoties van zelftranscendentie "kunnen niet beleefd worden in een specifiek vrijwillige actie".

Om overweldigd, verrukt of vervoerd te worden door liefde, schoonheid of kunst – die allemaal tranen kunnen wekken – dient specifieke actie om te zwelgen in deze emoties, vermeden te worden. Dat is duidelijkst bij tranen van verrukking, opluchting en zelfmedelijden: privé-emoties die, buiten ze te voelen, geen actie verlangen. Maar Koestler merkt op dat bij rouw eveneens niets gedaan moet worden, geen actie ondernomen moet worden, tenzij zich passief overleveren aan het verdriet. En medevoelen, zo vermoedt hij, is gelijkaardig. Medevoelen onderstelt identificatie. Zich met iemand anders identificeren, onderdrukt de zelfassertieve neigingen die ons tot actie bewegen, en daarom is medevoelen een passieve emotie die niet tot actie leidt.

Daarom is ook wenen voor Koestler een soort vlucht uit de wereld van actie. Hij erkent dat we het wenen strategisch leren te gebruiken in relaties, en dat we dit heel vroeg aanleren, als baby al. Naar zijn gevoel echter, manifesteert de ware aard van wenen zich pas bij de persoon die allèen weent, "hulpeloos in de overgave aan een emotie die, door haar natuur, geen andere uitlaatklep kan vinden, om het even of ze veroorzaakt wordt

hoop gemengd met wanhoop – die de tranen vrije loop laat. De tranen die verliefden huilen kunnen het verlangen uitdrukken naar intimiteit, en tegelijk een corresponderende angst voor die intimiteit.

door de donder, een kerkorgel of de dood van een mus".

Wanneer we echter denken aan een tiener die op zijn eentje in zijn slaapkamer luchtgitaar speelt en zodoende de massa in het sportpaleis tot extase brengt, of aan een man die thuis helemaal alleen om één of ander affront tegen de schim van zijn baas te keer gaat, dan zien we dat emoties die geuit worden terwijl we alleen zijn, vaak een ingebeeld publiek hebben. We kunnen er zelfs aan denken dergelijke scenario's op te voeren als dichte familie van medevoelen: de denkbeeldige projectie vanuit onze gewone situatie naar een andere, compleet met gevoelens van identificatie met de persoon die we graag zouden zijn – de kerel die in het sportpaleis optreedt bijvoorbeeld, of hij die zijn baas de huid vol scheldt. In zijn combinatie van op zichzelf gericht te zijn en zichzelf te overstijgen, kan wenen terwijl men alleen is, in feite het schoolvoorbeeld heten van medevoelende respons.

Onze tranen van medevoelen, net als onze tranen van wroeging of onze tranen van liefde, zijn bedoeld voor onszelf en voor anderen: beide zijn ze de materialisatie van opgaan in zichzelf en van een kreet, een signaal, een mededeling. Wanneer we huilen om een uitzending op televisie over verhongerende kinderen, dan kunnen we dat in plaats van ons chequeboekje boven te halen. Ik vermoed dat een studie zou kunnen aantonen dat, wanneer mensen van hun televisie of krant opspringen om naar hun député te schrijven, of te storten voor een liefdadig doel, ze dat veeleer zouden doen met droge ogen dan wenend, omdat ze veeleer woede voelen, verontwaardiging, vrees, of welke andere emotie ook dan medevoelen.

En omgekeerd, wanneer we tranen van medevoelen storten, wordt het wenen zelf de actie die volgt uit onze gevoelens op dat ogenblik. Het is niet zo dat onze emoties, wanneer ze geen uitlaatklep vinden in actie, herleid worden tot tranen, maar wel dat bepaalde emoties in tranen hun perfecte uitlaatklep vinden. In de mate dat we ons door emoties van medevoelen buiten de perken van onszelf gebracht voelen, helpt wenen ons om terug te

Tranen van verdriet wijzen op ons verlangen de tijd terug te draaien en op een magische manier ons verlies terug te winnen, samen met de bittere wetenschap dat dit verlangen onmogelijk is. Onze tranen van

keren tot onszelf.

Verbeeld u bijvoorbeeld dat u door twee verschillende visuele prikkels tot tranen toe bewogen wordt: de ene is een foto van Bosnische gevangenen, de andere een subliem kunstwerk. En verbeeld u de emotionele boog van deze twee ervaringen. In beide gevallen komen we gradueel in de betovering van zeer intense emoties. We ervaren een gevoel van buiten onszelf te zijn, buiten onze eigen ervaring. Dit gevoel stijgt, en dan worden we aangegrepen of wenen we. Dit wenen is niet te scheiden van ons gevoel terug tot onszelf te komen, in ons eigen vel. We kunnen wenen tijdens ervaringen van transcendentie, maar wat we overstijgen, wanneer we wenen, is zelden onszelf.

Uit: **Crying. The Natural and cultural history of tears**, W.W. Norton & company, New York, 1999, pp. 246-247 (vertaling Frans Redant)

vreugde en blijdschap kunnen ons verlangen uitdrukken in de staat van gelukzaligheid te blijven, waarvan we verduiveld goed weten dat hij al te vroeg zal verzwinden, en ons zal achterlaten in ons prozaïscher



© Wonge Bergmann

leventje – het leven dat we eigenlijk al wenend willen ontvluchten.
Uit: Tom Lutz, Crying. The Natural and cultural history of tears, W.W.
Norton & company, New York, 1999, pp. 19-22 (vertaling Frans Redant)

www.desingel.be



ABONNEMENTEN

TICKETS

tickets | hoofdingang

Desguinlei 25 . B-2018 Antwerpen

www.desingel.be . tickets@desingel.be

T +32 (0)3 248 28 28 . F +32 (0)3 248 28 00

openingsuren: ma-vr 10-19 uur . za 16-19 uur

administratie v.z.w

Jan Van Rijswijcklaan 155 . B-2018 Antwerpen

T +32 (0)3 244 19 20 . F +32 (0)3 244 19 59

info@desingel.be

deSingel is een kunstinstelling van de Vlaamse Gemeenschap en geniet de steun van

