



In 2014 ontmoet Jan Lauwers de Israëlische elite-soldaat en oorlogsveteraan Elik Niv, die na een zwaar ongeluk en langdurige revalidatie een professionele danser werd. Tijdens hun lange gesprekken over zijn militaire acties en ontwikkeling als danser in de veilig gesubsidieerde Duitse danswereld, ontploften de bommen in de luchthaven van Zaventem en het metrostation Maalbeek.

Al het goede is een fictief zelfportret doorvlochten met autobiografische elementen. Enerzijds het leven van Elik, anderzijds Lauwers' leven met Grace Ellen Barkey en hun kinderen – in een woning en werkplaats in het vermaledijde Molenbeek. Zowel in de geborgenheid van hun huis als in de buitenwereld dringt de steeds aanwezige dood zich zonder mededogen op. *Al het goede* is ook het verhaal van het jonge meisje Romy, dat ervan overtuigd is dat de wereld goed is. Tijdens een reis door China ontmoet ze Elik terwijl ze in een steegje staat te kotsen na het drinken van slangenbloed. De ontmoeting verandert haar leven.

Al het goede gaat over verlies en hoop. Het is een liefdesverhaal in een tijd waarin Europa zijn waarden te grabbel gooit en een steeds grotere groep mensen zich laat verleiden tot haat en onbegrip.

PORTRET VAN DE KUNSTENAAR ALS EEN MAN IN DE KERING

essay van Erwin Jans

0.
*Wij zagen nooit zijn ongekennd gezicht,
de oogappels die daarin rijpten. Maar
zijn torso gloeit nog als een kandelaar,
waarin zijn blik, met een getemperd licht,*

*nog glanzen blijft. Anders zou jou de boeg
der borstkas niet verblinden, en in 't zacht
draaien der lendenen was niet die lach
naar 't midden toe dat het geslachtsdeel droeg.*

*Anders stond deze steen geknot, beschadigd,
in zijn doorschijnende schoudercascade,
en zou niet glinsteren als roofdierhuid,*

*en zou niet als een ster losbreken uit
zijn vorm: geen plek aan hem die jou niet ziet.
Zo doorgaan met je leven kun je niet.*

1.
In zijn bekend geworden gedicht *Archaische Apollotorso* uit 1908 beschrijft Rainer Maria Rilke een esthetische ervaring die wij honderd jaar later, aan het begin van de eenentwintigste eeuw, misschien niet helemaal meer kunnen navolgen en die we zelfs om verschillende redenen zijn gaan wantrouwen. De situatie die in het gedicht beschreven wordt, is even eenvoudig als veelzeggend: de dichter wandelt in een museum, wellicht het Parijse Louvre, en merkt plots dat hij wordt aangekeken door een torso van de god Apollo. De sculptuur heeft geen hoofd, maar in zijn borst gloeit nog steeds de blik van de Griekse god. Het gedicht eindigt met de verrassende en mysterieuze regels: “*denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.*” Het is alsof het Apollobeeld vanuit iedere hoek naar de dichter kijkt en vanuit de steen een stem klinkt die hem oproept zijn leven te veranderen. “*(G)een plek aan hem die jou niet ziet.*”

CREDITS

TEXT, DIRECTION, SET Jan Lauwers | **MUSIC** Maarten Seghers | **WITH** Grace Ellen Barkey, Romy Louise Lauwers, Victor Lauwers, Jan Lauwers, Inge Van Bruystegem, Benoît Gob, Elik Niv, Yonier Camilo Mejia, Jules Beckman, Simon Lenski, Maarten Seghers, Elke Janssens | **COSTUMES** Lot Lemm | **DRAMATURGY** Elke Janssens | **LIGHTING DESIGN** Ken Hioco, Jan Lauwers | **SOUND** Ditten Lerooij | **PRODUCTION MANAGEMENT** Marjolein Demey | **TECHNICAL DIRECTOR, SET** Ken Hioco | **MASKS** Lot Lemm, Benoît Gob | **ASSISTANT TECHNICAL DIRECTOR** Tijs Michiels | **STAGE ASSISTANT** Nina Lopez Le Galliard | **TOUR TECHNICIAN** Saul Mombaerts, Bram Geldhof, Dries D'Hondt, Jannes Dierynck | **ASSISTANT COSTUMES** Lieve Meeussen | **INTERN COSTUMES** Marion Thomasson | **INTERN P.U.L.S.** Lisboa Houbrechts | **ENGLISH LANGUAGE COACH** Helen McNamara | **FRENCH LANGUAGE COACH** Anny Czupper | **ENGLISH TRANSLATION** Gregory Ball | **FRENCH TRANSLATION** Anne Vanderschuuren | **GERMAN TRANSLATION** Rosi Wiegmann | **PRODUCTION** Needcompany | **IN PARTNERSHIP WITH RIJEKA 2020** Llc. in the framework of Rijeka 2020 – European Capital of Culture, Croatian National Theatre “Ivan pl. Zajc” | **CO-PRODUCTION** Ruhrtriennale, Festival Reims Scènes d'Europe, Concertgebouw Brugge, La Colline Paris | **CO-PRESENTATION** Kaaitheater, Zürcher Theater Spektakel, Teatro Central de Sevilla, Toneelhuis, Malta festival | **TAX SHELTER FINANCING** uFund nv, Melissa Thomas, Christel Simons | **WITH THE SUPPORT OF** the Belgian Federal Government's Tax Shelter & the Flemish authorities

Zo doorgaan met je leven kun je niet”, luidt het in de Nederlandse vertaling van Peter Versteegen. Het is niet de toeschouwer die naar het kunstwerk kijkt, maar omgekeerd: het kunstwerk kijkt naar de toeschouwer. In die omkering wordt de esthetische ervaring een ethische oproep. Het gedicht beschrijft hoe ingrijpend en beslissend de ontmoeting met een kunstwerk kan zijn, hoe krachtig zijn appèl. Het is duidelijk dat het om een hiërarchische relatie gaat: het kunstwerk bezit de absolute autoriteit om zich tot de bezoeker te richten met zijn dwingende eis. Het is een oproep die uit een volstrekt andere, hogere sfeer lijkt te komen. Het kunstwerk herinnert er ons aan dat we nog niet volkomen leven, dat we nog niet echt leven. Het vraagt, neen het eist een innerlijke revolutie. Het is misschien niet zonder belang dat de plaats van het gebeuren een museum is. Een museum is immers een van de dagelijkse werkelijkheid afgezonderde sacrale plek die bij uitstek een esthetische ervaring mogelijk maakt. Alles wat voor afleiding zou kunnen zorgen, wordt buitengesloten. De bezoeker staat oog in oog met het kunstobject. Maar de esthetische ervaring heeft niet alleen met de ruimte van het museum te maken, ook met tijd, traditie en geschiedenis die samengebond zit binnen de muren van het gebouw. Is het toeval dat het een archaische Griekse torso is die de dichter over de eeuwen heen richt tot de dichter en hem oproept om zijn leven te veranderen? Nog geen tien jaar en een Eerste Wereldoorlog later stelt Marcel Duchamp onder de naam *Fountain* zijn urinoir tentoon in New York en profaneert daarmee de hele twintigste eeuwse esthetische ervaring.

2.

“Het theater ligt in de stad en de stad ligt in de wereld en de wanden zijn van huid”, zo beschreef dramaturge Marianne van Kerkhoven in 1994 de communicatie tussen theater en werkelijkheid. De aantrekkingskracht van haar formulering ligt in de organische metafoer van de huid die als een uiterst gevoelige en kwetsbare folie binnen- en buitenwereld scheidt maar ook verbindt. Maar we zijn inmiddels vijfentwintig jaar later. Hoeveel wereld verdraagt de kunst? Wat zou een bezoeker aan het begin van de eenentwintigste eeuw ervaren oog in oog met de archaische torso van Apollo? Hij zou zich wellicht vragen stellen over het museum als instituut, over zijn bestuurlijke hiërarchie, over zijn financiering, zijn relatie tot de kunstmarkt, zijn ecologische voetafdruk, zijn publieksparticipatie, zijn elitisme en zijn dekoloniseringstraject. Hij zou inzicht willen hebben in de sociale, economische en politieke omstandigheden waarin de torso werd gemaakt. Hij zou de westerse canon en zijn universele pretenties bekritisieren. Hij zou het *white privilege* van het kunstbedrijf en zijn hetero-mannelijke dominantie aanklagen... De torso spreekt niet meer, maar komt terecht in een wervelwind van stemmen met luide en dwingende vragen over legitimiteit, democratisering, activisme, diversiteit... Je zou voor minder gaan zwijgen.

3.

In *Al het goede* plaatst Jan Lauwers zich in het midden

van die storm. Hij doet dat letterlijk. Hij laat zijn rol spelen door Benoît Gob die in het midden van het toneel staat: *“Benoît is mijn zelfportret.”* Lauwers blijft fysiek aanwezig op het toneel, maar in de marge van het verhaal. Hij kijkt naar zichzelf vanop een afstand in de spiegel van het theater. *“In een spiegel ziet een goed mens een goed mens. En een aap ziet een aap”*, zegt zijn dochter Romy later. Wat ziet Lauwers als hij naar zijn alter ego kijkt: *“Een kunstenaar gevangen in een web van twijfels. Een sombere romanticus.”* Dat wordt duidelijk in uitspraken als *“Iemand moet het doen.(...) Tegen alles zijn”*, of *“De wereld verdient geen poëzie meer”* of *“De wereld is de wereld niet, maar een verzinsel.”* De storm die in zijn hoofd en hart woedt, woedt ook rond zijn huis dat tijdens de voorstelling meer dan eens op zijn fundamenten davert. Is het de aankondiging van een groot onheil? De mogelijkheid van een catastrofe (een oorlog, een aanslag...) hangt als een schaduw over de hele voorstelling.

“Alle aandacht gaat naar hem en hem alleen”, zo verkondigt Lauwers in het begin van de voorstelling over zichzelf zoals het een sombere romanticus past die graag het middelpunt van de wereld is, maar dat zal een illusie blijken. De wereld is veel te groot en verandert te snel. Zijn verhaal en zijn twijfel als kunstenaar worden overwoekerd door de verhalen van de anderen. Hij is in een existentiële en artistieke crisis terecht gekomen. De installatie waar hij aan werkt en die *“een glashelder noodlot dat alles wegveegt”* moest voorstellen, ziet er steeds meer uit als een kerstboom. Hij ziet zelfs af van alle seks als dat zijn artistieke energie ten goede komt, maar het enige effect is dat zijn vrouw via Tinder een affaire begint met Camilo, vriend van de familie. Daarenboven heeft zijn dochter een relatie met Elik, een voormalige Israëlische soldaat die in Libanon tegen Hezbollah heeft gevochten. De wereld en de geschiedenis vallen ongevraagd en ongenoeft binnen in zijn huis dat *“een vrijplaats voor radicale schoonheid”* had moeten zijn. Zijn woning wordt daarentegen een plek van huiselijke beslommingen en ruzies, liefdesaffaires en seks, doorspekt met discussies over de zin en onzin van kunst. *“Kunst moet swingen en zingen en het gezeik verdringen”*, zo beweert Maarten, de nar, de man zonder identiteit. Simon, de Habsburgse kraai heeft besloten dat de kunst inmiddels niet meer kan shockeren, enkel de wereld kan dat nog. Grace doet een onderzoek naar ‘de onmogelijkheid van het onzichtbare’, maar wil daar verder niets over kwijt...

4.

Lauwers baseert zich op de verhalen die hem door zijn acteurs worden aangereikt: *“Ik schrijf op de huid van deze mensen”*, zegt hij bij de opening van het stuk. En dat mag heel letterlijk genomen worden want drie van de spelers op scène vormen zijn gezin – zijn vrouw Grace, zijn dochter Romy en zijn zoon Viktor – en de anderen zijn intieme vrienden waarmee hij vaak al vele jaren werkt. Hij kent hun verhalen. Maar hij noemt zich ook ‘de misleidende verteller’: *“Mijn waarheid is de uwe niet. Ook niet die van hen.”* Zoveel mensen. Zoveel waarheden. Zoveel lijnen die elkaar kruisen. Alle verhalen zouden verteld moeten worden,

maar dat kan niet. Sommige verhalen zijn te lang. Sommige verhalen zouden alleen maar afleiden. Niet iedereen mag bovendien zomaar alles vertellen. Er zijn grenzen aan de toeëigening en aan het spreken 'in naam van'. Jules mag het verhaal van Elik vertellen omdat hij ook een jood is. Er staat geen Palestijn op het toneel, dus het verhaal van Mahmoud, een van de laatste glasblazers uit Hebron die voor de voorstelling 800 unieke vaasjes heeft gemaakt, kan niet worden verteld. In elk van die vaasjes ligt de ziel opgeslagen van een kunstwerk dat ergens de weg is kwijtgeraakt. Er breken veel vaasjes tijdens de voorstelling. Ook voor hen biedt het huis geen bescherming meer.

Steden zijn 'de contactzones van de wereld': zones waarin culturen en mensen die tot nog toe gescheiden waren door geografie, geschiedenis, religie, etniciteit, etc. 'gedwongen' worden om in dezelfde ruimte met elkaar om te gaan, te onderhandelen, en dat in een context van historische trauma's en ongelijke machtsverhoudingen en een permanente ervaring van lost in translation. Nieuwe maatschappelijke gevoeligheden raken in conflict met bestaande gedragspatronen en culturele tradities. Terwijl de diversiteit groeit, worden etnische, culturele, religieuze, etc. identiteiten scherper afgebakend en omgezet in maatschappelijke en culturele claims. Het spreken wordt herverdeeld. Hen wie het zwijgen was opgelegd, nemen nu het woord en vertellen hun verhaal. Tegenover de universalistische en normatieve prenties van het spreken van de witte hetero man, worden de stemmen van alle mogelijke minderheden gemobiliseerd. Om een eigen plek, een eigen verhaal, een eigen identiteit op te eisen. *"Te veel verkeerde keuzes leiden tot goedgekeurde verhalen. Goedgekeurde verhalen leiden tot goedgekeurde identiteiten. Onophoudelijk zullen ze leiden tot die enorme vergissing die geschiedenis heet. We hebben stilte nodig in de wereld van de kunsten"*, zegt Simon de kraai tegen Benoît.

5. Maar wat is er op tegen om die crisis ernstig te nemen en niet al onmiddellijk het antwoord te willen of te moeten kennen? Waarom niet een tijdlang de crisis beleven en als een soort van koorts uitzweten? Dat lijkt de stelling te zijn van de in Engeland werkende Zuid-Afrikaanse kunsthistoricus Sarat Maharaj in een discussie over artistieke diversiteit. Hij verwoordt de huidige situatie erg helder: *"De autonomie van de artistieke criteria is een verworvenheid van het modernisme. Onafhankelijke artistieke criteria bestaan en op basis daarvan functioneert een groot deel van de westerse kunstwereld. Ik denk niet dat we zomaar kunnen zeggen dat dat onzin is. Er is een dialoog aan de gang die rekenschap aflegt van de niet-artistieke criteria die in de arrogante momenten van het hoog-modernisme werden afgewezen. Er werd gedacht dat ze voor eens en voor altijd van de baan waren, maar nu blijkt dat ze terug aan de oppervlakte komen. De dialoog, en ook het conflict, de echo van Homi Bhabha's notie van de onderhandeling vanaf de grenslijn, dit alles forceert een opening in het debat. We hebben puur autonome criteria en op het eigenste ogenblik dat we deze autonome criteria affirmeren kunnen we de discussie niet sluiten*

en dan slaan we door in de andere richting, terug in de niet-esthetische criteria. En wanneer we die richting blijven volgen, brengt ons dat ook niet dichtbij ons doel en moeten we weer terug naar het veld van de artistieke criteria. Ik denk dat dit de echo is van die dubbele beweging waarin we noch het Europese perspectief noch het niet-Europese perspectief bevoordelen." We zijn in een politieke en cultureel tijdsgewricht aanbeland waarin de toekomst zich voordoet als iets wat we in het verleden over het hoofd hebben gezien: een terugkeer van het verdrongene of het vergetene of verstopene. We krijgen dus een soort van tweede kans, maar in andere (moeilijkere?) omstandigheden. Nogmaals Sarat Maharaj: *"Als we het concept van kunst als een permanente crisis aanvaarden en kunst zien als een kritische activiteit die alle concepten waarmee we naar een nieuw kunstwerk stappen in een crisis stort; als we dit verbinden met de spanning tussen intrinsieke factoren, puur esthetische criteria, en al die eisen van een esthetische soort waarvan we dachten dat we ze in het vroege modernisme achter ons hadden gelaten, maar die zijn teruggekomen om zich te wreken en zich verzameld hebben in de metropolen als immigranten en vrouwen en seksuele minderheden en die vragen stellen als: Waarom kan ik dit werk niet beoordelen vanuit mijn cultuur, vanuit mijn vrouwelijkheid, waarom kan ik niet over dit werk praten vanuit mijn homosexualiteit? Ik denk dat de aanwezigheid van het niet esthetische moment ons misschien een idee kan geven van de permanente crisis en dat we dat als een element moeten opnemen in het evaluatieproces op zoek naar kwaliteit."*

6. De #MeToo-beweging heeft diep ingehakt in de wereld van de kunsten. Doorheen de voorstelling schemert een alternatieve, vrouwelijke kunstgeschiedenis. Zo spelen Victor en Inge het kunstenaarsduo Gentel Art, een hommage aan Artemisia Gentileschi (1593-1652), een Italiaanse schilderes uit de vroege Barok, de eerste vrouw die met olieverf mocht schilderen. Zij werd door haar leermeester Tassi verkracht en later tijdens het proces tegen haar aanrander werd ze gemarteld om haar verklaringen te verifiëren. Haar werk is vooral door toedoen van het feminisme aan de vergetelheid onttrokken. Naast haar wordt Camille Claudel (1864-1943) vermeld, een van de eerste vrouwen die toestemming kreeg om mannelijk naakt te tekenen en later door haar broer in een krankzinnigentehuis werd ondergebracht. Ook Louise Bourgeois (1911-2010) en Marina Abramović (*1946) duiken op in de gesprekken, al krijgt ook deze laatste een veeg uit de pan met de nuchtere opmerking van Grace dat *"als Marina Abramović een kind had gebaard ze nooit een ster in haar buik had gesneden."* Het oordeel van Romy over *L'origine du monde* (1866) van Gustave Courbet is even hilarisch als vernietigend: *"Courbet was een haan zonder kop die een kut zonder kop schilderde. Zoals zovele mannen."* Tegelijkertijd filmt ze met het kleine spionagecameraatje van Elik haar eigen vagina. Ze doet het zelf en dus wordt het haar eigen verhaal: *"Kijk naar het beeld, kijk dan, als je niet weet wat het is, wat zie je dan? Een abstracte, bewegende smurrie. Maar als je goed kijkt dan zie je er een gezicht in, of een*

dier, een schilderij van Rubens... Maar kijk, mijn vagina omvat alle beelden van de wereld." Ze begint te spelen met Elik's penis als met een poppetje aan een koord. Onschuldige paradijselijke erotiek aan gene zijde van de pornografie? Zijn Romy en Elik een nieuwe Adam en Eva? Aan gene zijde van de kwellingen van de liefde? "Zullen we neuken?", vraagt Romy en Elik antwoordt: "Zolang we de liefde niet moeten bedrijven, lijkt me dat een uitstekend idee." Is het een aanfluiting van het motto van het stuk, een regel uit een somber en cynisch lied van Leonard Cohen: "The naked man and woman are just a shiny artefact of the past."

7.

Al het goede eindigt waar deze beschouwing begon: in een museum, oog in oog met een van de grote schilderwerken uit de westerse canon. *Just a shiny artefact of the past?* Of toch niet? Benoît staat in het Prado te Madrid voor *De kruisafneming* van Rogier van der Weyden, waarschijnlijk geschilderd tussen 1432 en 1435. Een door en door christelijk werk dat een van de meest aangrijpende momenten in de heilsgeschiedenis afbeeldt: de kruisafneming. Het dode lichaam van Christus als stille voorbode van zijn opstanding. Is deze epiloog van *Al het goede*, na alle existentiële en artistieke twijfel, uiteindelijk toch een terugkeer naar de oude meesters? Naar de zekerheid van een door de eeuwen heen geconsacreerde canon? Naar het Grote Verlossingsverhaal van onze Europese cultuur? Is het een uitdrukking van de diepe melancholie van een ouder wordend kunstenaar in een wereld die veel te snel verandert en veel te veel vergeet? Misschien. Waarom niet?

Lauwers kijkt naar het schilderij niet vanuit het religieuze geheim, maar vanuit het geheim artistieke. Niet vanuit het thema, maar vanuit de materie: "Dat zijn de eigenlijke verhalen. De verhalen die zijn begraven in de materie van het schilderij." Het is niet de toekomstige opstanding die Lauwers ziet, maar de val, het lijden, de verlorenheid van de mens. En ziet precies daar de schoonheid die volgens Dostojewski de wereld kan redden: "Kijk naar de zorgvuldig aangebrachte tranen. (...) Die tranen zijn het tijdloze verdriet. Dan doen de vragen over afkomst of identiteit er niet meer toe." Ook de identiteit van de maker betekent niks meer: "(Rogier van der Weyden) begreep als geen ander dat hij zichzelf onbelangrijk moest maken om deze waarheid te bereiken. De waarheid van *al het goede*." Kunst niet als expressie van het zelf, maar een mogelijkheid om daaraan te ontsnappen en ruimte laten voor het appel uit het gedicht van Rilke. Jan Lauwers zegt: "Kunst gaat niet over de eenzaamheid van het kijken maar over de eenzaamheid van de kijker zelf. Eenzaam tegenover de tijd waarin hij leeft. Kunstwerken zijn niet eenzaam, ze zien wat de toeschouwer gemist heeft. Wat alle levenden en doden gemist hebben toen ze te snel keken. Niet alleen durfden kijken omdat 'al het goede' zo veel is. 'Al het goede' is een uiterst moeilijk beeld." Zo doorgaan met je leven kun je niet.