

‘Voortdurend denken: ik wil stoppen, het is de allerlaatste keer’

PROJECT / TRAJECT

Van Epigonentheater zlv ('zonder leiding van') naar Needcompany, van straatvoorstellingen naar Shakespeare, van politiek naar kunst: **Katrien Darras en Rudi Laermans** praten met theatermaker en beeldend kunstenaar Jan Lauwers over zijn parcours en de noodzaak om 'in detail te treden'.

Jan Lauwers: er is geen traject

Etcetera: Je bent letterlijk op straat begonnen, met collectieve performances als De Demonstratie. Vervolgens heb je toch gekozen voor de meer traditionele theaterdoos. Vanwaar die overgang?

Jan Lauwers: Het klinkt triviaal, maar die straatperformances deden we om geld te verdienen. Je bent jong, je begint met iets en je hebt gewoon geen theater. We waren een groep mensen die niet met theater bezig waren. Zelf was ik toen heel erg aan het twijfelen tussen politiek en kunst. Vanuit politiek oogpunt dacht ik dat je kunst op straat moest brengen, dat je uit de academie en het museum weg moest. Ik heb in die paar jaar dat we op straat hebben gespeeld heel veel geleerd, ook dat het echt niet werkt. Je kan er mensen enkel schokken of vervelen. Het was ook niet interessant, omdat je enkel met entertainment bezig bent, niet met kunst. Ik kwam al snel tot het inzicht dat je op straat nooit in detail kan treden. En als je je niet op details kan richten, heeft het geen waarde. Ik analyseerde toen dus wel wat het betekende om dingen op straat te doen. Omdat we aanvankelijk als collectief opereerden, kwam ik er ook al gauw achter dat een collectief niet kan in de kunst. Geen enkel collectief heeft trouwens lang bestaan binnen de kunst. Cobra bijvoorbeeld heeft het ook geen jaren uitgehouden. Er zijn wel collectieven die goeie dingen maken, maar er zijn maar weinig groepen die iets wezenlijks veranderen. Alleen personen veranderen iets. Ik voelde me dan ook al snel niet meer thuis in 'het collectief' en wilde mijn eigen ding doen. Natuurlijk is theater maken altijd een collectieve bezigheid, maar om in detail te kunnen treden moest ik terug naar een ruimte. Het klinkt conservatief, maar iets in een donkere zaal brengen is toch een

van de meest interessante werkvormen: je krijgt de rust om te tonen wat je wil tonen. Voor mij is die overgang dus niet abrupt gebeurd. Het is veeleer een gedurig in vraag stellen geweest. De twee uitersten in jullie vraag verwijzen daarom eigenlijk naar een constante evolutie.

Etcetera: Je terugkeer naar het podium was dus het resultaat van een onderzoek?

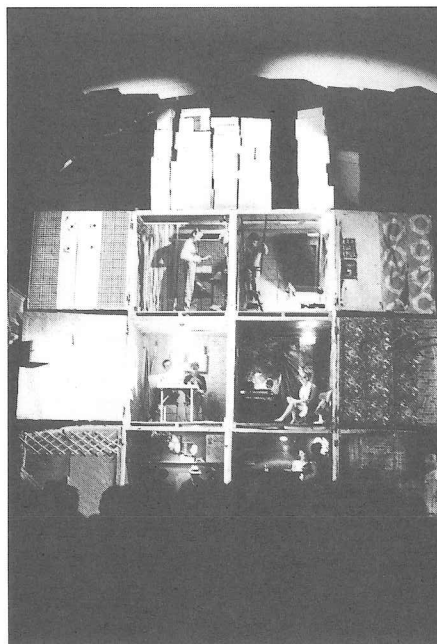
Lauwers: Ja, maar de belangrijkste tussenstap was *Achtergrond van een verhaal*, dat ik in 1984-85 in Antwerpen heb gemaakt. Ik wou dat werk in Kassel op Documenta X voortzet-

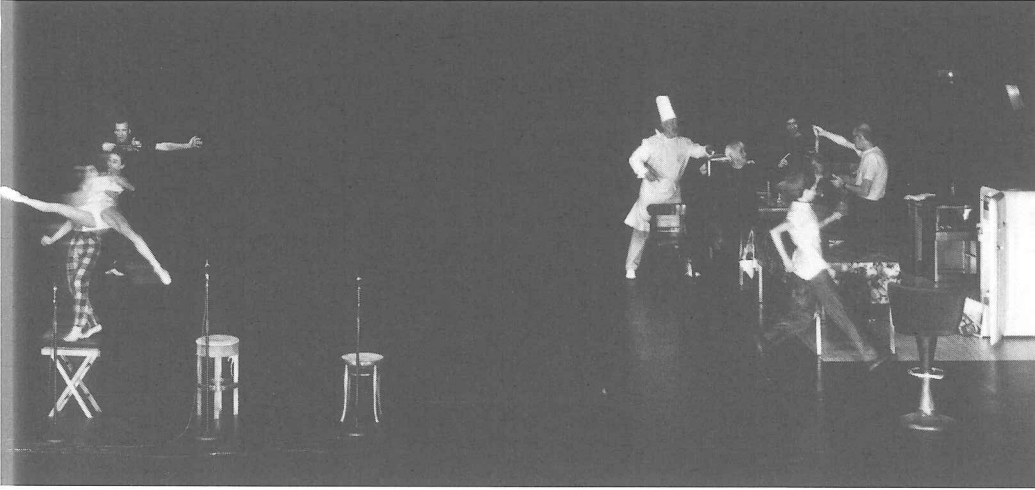
ten en er een tweede versie van *Achtergrond van een verhaal* tonen. Maar dat is door Catherine David een beetje aan de kant geschoven. Het vroeg ook enorm veel werk om het te realiseren. Nu ga ik de nieuwe versie misschien binnen het kader van Brugge 2002 maken. Met *Achtergrond van een verhaal* stapte ik van de straat een huis binnen. Je zag mensen die in een huis allerlei dingen deden, wat toen nog nieuw was. Ik vond dat een heel interessante bevraging van het medium theater. Je werkt met acteurs die geen acteurs zijn en je komt in een privé-situatie binnen. In Brugge 2002 zou ik dat graag nog eens overdoen met de kennis die ik nu heb, om te kijken of het nog steeds interessant is. Dat project is wel een beetje grootschaliger dan destijds in Antwerpen. Ik denk aan een appartementsgebouw waar veertig, vijftig, zestig, misschien zeventig mensen in wonen, hun leven leiden. De toeschouwers moeten één na één binnengaan, met vilten schoentjes aan de voeten, zodat ze geen lawaai maken. De enige afspraak luidt: 'Je mag niet praten met de mensen, en je moet elke deur die je openmaakt ook terug dichtdoen.' Je mag dus overal naar binnen. In Antwerpen kon je bijvoorbeeld een badkamer binnengaan waar iemand zich aan het wassen was. Er was ook een slaapkamer met een vriend koppeltje. Daar bleven de mensen heel lang naar kijken.

Etcetera: Waren die verschillende handelingen gepland?

Lauwers: Er was inderdaad een scenario. Elke acteur of ieder koppel had een ruimte. Dat wisselde, er was een soort cyclus, want anders was het niet doenbaar voor de acteurs. Er diende een spanning te zijn zodra je de deur

De demonstratie – Epigonen zlv / Mark de Bree (1983)





Morning Song – Needcompany / Phile Deprez (1999)

opende. Je moest een conflictsituatie voelen. Dat was echt hallucinant, bijna beangstigend, heel intiem. Een beetje het idee dat je een vlieg bent die overal naar binnen kan. Je wordt dan geconfronteerd met vragen als ‘wat is theater?’, ‘wat is acteren?’, ‘wat is niet-acteren?’. Wat is het leven, wat is artificialiteit? *Achtergrond van een verhaal* was zo in feite de grote tussenstap in mijn terugkeer naar de theaterzaal.

Etcetera: Zojuist zei je dat je met theater – met straattheater – bent begonnen vanuit politieke overwegingen. Verlies je dat politieke aspect niet in het traditionele zaaltheater?

Lauwers: Ik weet dat niet meteen... Men zegt dikwijls dat mijn werk niet voldoende politiek is. Ik denk dat ik het woord politiek dan niet goed begrijp. Alles wat je doet, heeft iets met politiek te maken. Als ik een *King Lear* maak zoals ik hem nu doe, is dat ook een politieke keuze. Maar dat is geen duidelijke kleurkeuze. Ik begrijp niet altijd de motivatie achter sommige politieke stellingnames. Neem nu bijvoorbeeld de discussie rond Haider en Oostenrijk. Er wel of niet naartoe gaan, is een politieke keuze die niets met kunst te maken heeft. Als men mij dan zou zeggen dat ik er wel moet spelen maar mijn werk aan de politieke situatie dien aan te passen, klopt het voor mij niet meer. De kunst moet zich nooit aanpassen. Je kan dat doen, je kan een pamflet schrijven, maar meestal vind ik een kunstenaar die aan politiek doet haast weezinwekkend. Politiek moet heel moreel zijn, kunst moet absoluut niet moraliseren en net naast de moraal gaan staan. Kunst moet altijd naast de dingen gaan.

Etcetera: Maar een stuk als ‘King Lear’ heeft toch erg veel met moraliteit te maken?

Lauwers: Ja, maar toch probeer ik met *King Lear* over theater te spreken. Als ik met kunst bezig ben, interesseert mij het medium, of ik nu teken, schilder of theater maak. Mijn probleem, en tevens de reden waarom ik eigenlijk met

theater ben begonnen, was dat ik in de beeldende kunst verstrikt raakte. Ik wist niet meer waarom ik tekende als ik tekende. Je wordt als twintigjarige ook geconfronteerd met zoiets als virtuositeit. Wat betekent dat? Als je een virtuoos tekenaar bent, moet je van de virtuositeit weggeraken. Ik heb dan ook gedurende twintig jaar niet getekend. Vanuit deze houding ben ik altijd met het medium zelf bezig geweest, ook nu dus in *King Lear*. Natuurlijk is die voorstelling politiek geladen. En wanneer ik dat stuk kies, is dat een politieke keuze. Maar voor mij is het een intuïtieve keuze. Het is gewoon een goed geschreven tekst. Shakespeare is altijd heel politiek, maar zijn werk heeft niets te maken met het zogenaamde politieke theater. Als ik *King Lear* maak, ben ik dus niet meteen met politiek bezig. Als mens wel, als sociaal wezen. *King Lear* doe ik daarentegen als kunstenaar. Maar dat is dus op zich al een politieke keuze.

Etcetera: Bezit de kunst, in het bijzonder het theater, dan voor jou nog een maatschappelijke relevantie?

Lauwers: Absoluut, zelfs hoe langer hoe meer. Het is vandaag heel belangrijk om theater te maken, gewoon omdat het je met mensen confronteert. Daarnaast is er het tijdsaspect: als je naar een voorstelling gaat, consumeer je tijd. En een goede voorstelling doet de tijd stilstaan. Ook de rituele dimensie is belangrijk. Het rituele heeft zich altijd in godsdiensten gemanifesteerd, wat nu weg is. Haast nog alleen in het theater vind je ritualiteit. Maar als je vraagt wat de politieke en sociale relevantie van mijn eigen werk is, moet ik vaststellen dat ik die zelf belangrijk vind. Aanvankelijk was ik met politiek bezig omdat ik heel passioneel de wereld wilde veranderen. Op een bepaald ogenblik moest ik dan de keuze maken: ‘stap ik nu in de politiek, of ga ik verder met theater?’ Dat is, om nu eens een groot voorbeeld te nemen, zoals met Baader en Fassbinder. Ze hebben sa-

mengewerkt, ze maakten ook theater. Tot het voor Baader genoeg was. Die is terrorist geworden, terwijl Fassbinder films is gaan draaien. Che Guevara had net zo goed een kunstenaar geweest kunnen zijn, maar hij koos voor de politiek. Claire Goll schrijft in haar memoires dat toen zij jong was, ze aan politiek wilde doen. Zij zegt: ‘Ik ben ermee opgehouden, want als ik een steen vastpakte om een etalage in te gooien, was het omdat ik die etalage lelijk vond, en niet om de wereld te veranderen.’ Dat is heel helder. De politieke daad ligt inderdaad ergens anders. Als je ieder lelijk gebouw in brand steekt, heeft dat niets met politiek te maken. Het heeft een betekenis, maar je doet het omdat de gebouwen lelijk zijn. Het is een haast instinctieve omgang met lelijkheid. Baader en Che Guevara zullen dat aanvankelijk ook wel hebben gekend. Ze waren gewoon kwaad.

Etcetera: Je merkte eerder ook op dat een kunstenaarscollectief niet werkt. Waarom ben jij dan precies naar voor getreden? Waarom is Epigonentheater ‘zonder leiding van’ overgegaan in Needcompany ‘onder leiding van’?

Lauwers: Omdat ik in detail wou treden. Collectief werken is synoniem met compromissen sluiten. In het politieke of het sociale gebeuren mag je misschien compromissen maken, in de kunst niet. En ik heb het nu niet over het ego van de kunstenaar hoor. Ik werk graag met mensen samen. De conflictsituatie, de confrontatie met mensen,... vind ik héél aangenaam. Maar ik doe mijn ding, ik wil in detail treden. Ik verdraag het niet als ik geen aandacht aan details kan besteden. Je moet je kunnen verliezen in details, kunnen doorgaan op één enkel detail. Aan de mensen waarmee ik werk kan ik ook moeilijk duidelijk maken waarom ik een bepaald beeld gebruik. Ze hoeven dat ook niet te weten. Elke acteur weet zelf waarom hij iets interessants vindt. Ik hoop bijvoorbeeld dat iedere acteur in *King Lear* beseft waarom hij er staat, zoniet heb ik een beetje gefaald. Maar hij weet niet wat ik weet, anders kunnen de acteurs het allemaal zelf doen. Het is een kwestie van vertrouwen. Wanneer ik bijvoorbeeld met Viviane De Muynck werk, weet ik wat ik kan en weet zij wat zij kan. Met acteurs kan je wel over de inhoud van de tekst praten, niet over een beeld. Eigenlijk praat ik met hen via de voorstelling.

Etcetera: Je hebt ondertussen al verschillende Shakespeare-teksten geësceneerd. Vanwaar die keuze? Was en blijft het een uitdaging, een soort boksmatch?

Lauwers: Ik had veel hedendaagse teksten gelezen en vond er niets aan. Shakespeare staat



daarentegen zo ver van ons dat je er een beetje als een kind kan naar kijken. Het heeft toch niets met je leefwereld te maken. Daarom wil ik een Shakespeare ook nooit verhedendaagsen. In het begin heb ik zelfs de vertalingen van Courteaux gebruikt omdat ze dramaturgisch haast niet speelbaar zijn. Daardoor was er in de Nederlandse versie van *Macbeth* misschien een te grote afstand. De Franse versie was beter: de acteurs konden ze makkelijker spelen. Ik maak overigens welbewust weinig repertoireneel, onder meer omdat ik vind dat het voor repertoirevoorstellingen niet zo nodig is om een regisseur te hebben. Maar omdat ik met een gezelschap werk is het soms heel noodzakelijk om repertoire te doen. Met zo'n *King Lear* wil ik een ensemble aan het werk zetten. Het is heel vruchtbaar voor acteurs om eens een Shakespeare te brengen. Je leert dan als regisseur ook hoe je een structuur moet opbouwen. Het heeft inderdaad iets van een boksmatch omdat het je eigen ding in vraag stelt. Als ik aan een Shakespeare werk, denk ik altijd 'dit is de laatste keer'. Mijn volgende Shakespeare is *De storm*, ik zal wel zien wat het wordt.

Etcetera: Is die gedurige retour naar Shakespeare een soort onderzoeksproject of vertrek je telkens weer opnieuw van een blanco blad?

Lauwers: Door *Julius Caesar*, *Antonius und Cleopatra* en *Macbeth* te maken, weet ik nu toch beter wat een Shakespeare is. Waarmee ik niet wil beweren dat ik ook betere voorstellingen maak. Ik zie gewoon sneller de structuren. *King Lear* heeft een veel ingewikkelder structuur dan *Macbeth*. Een paar jaar geleden zou ik daar niet doorgelopen zijn. Nu nog denk ik dat ik in *King Lear* iets te veel Shakespeare heb gedaan en mijn eigen ik te zeer opzij heb gezet. Het was gewoon te moeilijk, het is zo'n sterke tekst. Volgens Jan Decorte, die misschien wel gelijk heeft, is het de grootste theatertekst ooit geschreven. Je moet dus heel bescheiden zijn en die tekst proberen te begrijpen. Vervolgens ontdek je dat je hem nooit helemaal kan begrijpen en moet je je eigen onmacht tonen. Met *King Lear* heb ik echt mijn eigen onmacht geënceneerd... De tekst fascineerde mij omdat Shakespeare zich in *King Lear* volledig als kunstenaar heeft gemanifesteerd. Hij gaf er niets meer om of men hem wel of niet kon volgen. In *King Lear* zitten zoveel draden en lagen door elkaar dat je het geheel zelfs niet meer probeert te vatten. Je kan het ook niet. Vandaar dat *King Lear* zo weinig wordt gespeeld. Voor mij is Shakespeare dus een kunstenaar omdat hij zich niet meer interesseert voor de vraag of hij nog wordt begrepen. Daarom doe ik nu ook zo graag James Joyce. *Finnigan's Wake* bijvoorbeeld is volkomen onlees-

baar. Daar heeft die man dan zeventien jaar aan gewerkt. Dat is zo tragisch: dat je zover gaat dat niemand je nog kan lezen. De enige werkelijkheid is dan nog het kunstwerk zelf of de tragedie van dat kunstwerk. Precies die tragedie wil ik tonen.

Etcetera: Je had het daarnet over Needcompany als ensemble. Je werkt inderdaad vaak met dezelfde acteurs, zij het in wisselende bezettingen. In hoeverre hebben de acteurs rond jou je traject bepaald?

Lauwers: Iemand als Mil Seghers heeft voor mij heel veel betekend. Die heeft misschien zelfs mijn regiesysteem van *center* en *off-center* bepaald. Ik moest Mil gewoon in het *off-center* zetten. Het is erg spijtig dat ik met hem niet meer kan werken... Tom Jansen en Viviane De Muynck bewonder ik dan weer om hun klassieke métier. Tom weet heel goed wat eloquentia is, Viviane ook. Maar ook hoe Grace (Ellen Barkey) in *King Lear* de rol van Goneril speelt, vind ik fenomenaal: zo helder, zo kundig. Mijn liefde voor acteurs zal soms wel te groot zijn. Ik word verliefd op Tom als ik die zie spelen. Ik hou ook van de virtuositeit van Dirk Roofthoof, al word ik er soms ook zenuwachtig van.

Etcetera: In De Struiskogel duiken voor het eerst de thema's macht en dood op. Die zijn in je latere werk heel belangrijk geworden. Kon je dat indertijd al vermoeden?

Lauwers: Door Canetti te lezen, was ik plots heel intens met die thematiek bezig. Maar als je over de dood praat, gaat het ook over het leven, dus over alles. Er was dus geen traject. Geen enkele kunstenaar zegt op z'n twintigste: 'dit ga ik op mijn vijftigste doen.' Malevitch heeft bijvoorbeeld zijn zwarte vierkant geschilderd toen hij jong was, het latere werk zijn gewoon portretten. Men zegt dat het een politieke keuze was, maar aan de ironie van de portretten zie je ook dat hij ze met plezier heeft geschilderd. Zo'n evolutie kan je nooit van tevoren voorspellen. Hoe zou je ook een traject kunnen uittekenen? Een goede acteur bijvoorbeeld moet van elke acteursprestatie afstand nemen. Je komt de scène op, je zegt de tekst en je moet elke keer opnieuw het gevoel hebben dat het de allerlaatste keer is. Dat geldt ook wel het enige zinnige traject: voortdurend denken 'ik wil stoppen, het is de allerlaatste keer'. Het gevaar is immers dat je verliefd wordt op je eigen werk. Dan moet je stoppen, dan heb je niets zinnigs meer te vertellen. Dan is het voorbij.

Etcetera: Je hebt dus geen traject of project, maar je vraagt met Needcompany wel subsidies voor de periode 2001-2005 aan?

Lauwers: Ja, maar dat is de grote tragedie, al zou ik dat beter niet luidop zeggen. Je bouwde als kunstenaar een oeuvre uit en tegelijkertijd leid je een groep en ben je artistiek directeur. Dan kom je in een structuur terecht, moet je over geld spreken, over termijnen van vier jaar, van acht jaar. Als directeur ontwikkel ik die structuur, wat ik toevallig ook kan. Ik probeer zo krampachtig mogelijk in die structuur als kunstenaar te kunnen werken. Maar ik voel me helemaal niet verplicht om, wanneer ik voor vier jaar subsidies krijg, zelf ook nog vier jaar door te werken. Misschien dek ik me daartegen in door te zeggen dat Needcompany meer in de richting van een productieplatform wil gaan. Ik weet het dus ook niet. Maar als ik het niet meer kan, dan stop ik ermee. Over wat je in een dossier schrijft, weet je dus niks zeker. Het is haast huiveringwekkend dat je zoveel dingen van tevoren moet vastleggen of dat ik heb toegezegd om in 2001 in Hamburg *The Tempest* te doen. Ik heb zelf gezegd: 'A *Tempest*'. *The tempest* is van Shakespeare, maar van wie is *A Tempest*? Dat zullen we dus wel zien. Ik weet echt niet of ik na volgend jaar nog een voorstelling kan maken. Ik wil nog wel met Grace werken, maar of daar een voorstelling zal uitkomen...? Misschien moet ik zelf niets doen, gewoon de inspirator zijn: in m'n zetel gaan zitten en de mensen een kans geven. Dat kan ook een doel zijn. Het is voor mij hoe dan ook een schizofrene situatie: ik als kunstenaar, en ik als artistiek directeur, als sociaal wezen. Ik ben vrij handig als artistiek directeur, dus maak ik daar gebruik van. Maar dat is van dezelfde orde als een goede huisvader zijn. Het is prettig als je het kan. Dat kost mij ook geen moeite.

Etcetera: Zeg je nu niet dat je tegelijkertijd wil stoppen en doorgaan?

Lauwers: Het is ook zo moeilijk om te stoppen. Je weet niet of het volgende project nog interessant zal zijn. Het werkplezier is ook belangrijk, het plezier van een bedrijf te runnen, van te schilderen, van theater te maken. Je kan je afvragen waarom Bill Gates nog werkt. Waarom koopt hij geen eiland en een stel vrouwen? Omdat het saai is. Soms vraag ik mij af: 'Stel dat ik de lotto win, zou ik dan stoppen?' Ik denk dat het leven zonder werken toch maar saai is. Kijk naar Morandi. Hij heeft vanaf z'n twintigste zijn hele leven lang drie flessen geschilderd. Daar zat voor hem alles in. Hij had een traject: hij werkte altijd aan hetzelfde. Toch is geen enkel schilderij identiek. Had hij gelijk of niet? Ik weet het niet. Is dat traject interessant? Ik weet het niet. Misschien gaat het om een heel ander soort traject...