

# KLARE TAAL

## HET POLITIEKE THEATER VAN TOM LANOYE

“There is tremendous poetry in killings”, zo liet Tom Lanoye de vervaarlijke gluiperd Risjaar Modderfokker den Derde ooit zijn hele *Ten Oorlog*-bewerking samenvatten. Dat huzarenstuk uit 1997 lanceerde niet alleen hemzelf als primus inter pares der Vlaamse toneelauteurs, maar groeide ook uit tot een ijkpunt in wat we vaagweg politiek theater noemen. Diezelfde draad heeft Lanoye jaren later weer opgenomen met *Fort Europa* en *Mefisto For Ever*. De *killings* zijn nog steeds dezelfde, maar niet zijn *poetry*.

Theaterteksten lezen op hun thema's en hun inzet, los van het podium waar ze tot leven komen, heeft op zich iets belegens. Het ruikt naar de stoffige bibliotheken van negentiende-eeuwse dramatiek, waar hermeneuten met een leesbrilletje het theater bekeken als een afslag van de literatuur, en waar de schrijvers zelf een etage hoger naarstig zaten te pennen in de opperste eenzaamheid van hun eigen universum. Beiden verheven op hun Olymposberg, hoog boven de praktijk van acteurs en regisseurs, die uitvoerende knechten van hun hoge epistels. Niet alleen de twintigste-eeuwse theaterwetenschap heeft die opdeling totaal achterhaald, ook de praktijk zelf. Zeker in Vlaanderen, waar toneelschrijvers — anders dan in pakweg Groot-Brittannië — nu bijna zonder uitzondering betrokken zijn bij de repetitie, kun je hun tekst niet lager losmaken van de encenering. Lanoye is van die tendens naar “ingebed schrijven” trouwens hét uithangbord. “Ik vind dat als auteur heel inspirerend, jezelf zo inschakelen in het theatrale proces. Met de huidige stand van zaken in het theater mag je niet langer de illusie van de afgewerkte tekst koesteren. Toneelschrijvers moeten inzien dat hun tekst maar één onderdeel is van het hele organisme. Anders houden ze niet van toneel.”<sup>1</sup>

**WOUTER HILLAERT**

werd geboren te Gent in 1978. Studeerde Germaanse talen en theaterwetenschappen aan de Universiteit Gent. Is freelance theatercriticus voor *De Morgen* en *Klara* en redacteur podiumkunsten bij *rekto:verso*. Publiceert verder in *Etcetera*, *TM*, *Theater en Educatie* en andere tijdschriften over theater. Adres: Begijnhoflaan 109, B-9000 Gent

---

Toch biedt geen ander Vlaams auteur méér redenen om zijn toneelwerk apart onder de loep te nemen. Sinds *Ten Oorlog* worden zijn teksten telkens netjes op hardcover uitgegeven bij Prometheus, terwijl andere auteurs daarvoor meestal afhankelijk zijn van een toevallige publicatiestrategie bij het gezelschap zelf. Ook inhoudelijk streeft Lanoye naar de autonomie van zijn stukken. Met uitzondering van *Mamma Medea* (2001) spotten ze telkens met de gebruiken van de toneelschrijfkunst. Zo is de taal van *Ten Oorlog* doorspekt met Frans en Engels, iets wat anderen in Vlaanderen daarna enkel nog konden overdoen (bijvoorbeeld Olympique Dramatique in zijn Martin McDonagh-adaptaties). *Diplodokus Deks* (2004) ontwikkelt zich achterstevoren, *Fort Europa* (2005) is meer een novelle dan een stuk, en in *De Jossen* (2004) heten alle personages Jos (en moeten de acteurs dus zelf de replieken verdelen over twee tot pakweg tien spelers). Lanoye *experimenteert* in zijn schrijven voor toneel, veel meer dan in zijn romans. Anders gezegd: hij denkt in termen van repertoire. En vooral dat is in Vlaanderen uniek. “De meeste theaterteksten die vandaag geproduceerd worden, hebben een té groot wegwerpgehalte, een té utilitaire functie gekregen, en hebben daar hun autonomie als tekst bij ingeschoten”, aldus dramaturge Marianne Van Kerkhoven.<sup>2</sup> Haar kritiek geldt niet voor Lanoye. Van de weinige “echte” auteurs die frequent actief zijn in het theater (Peter Verhelst, Jeroen Olyslaegers, Paul Pourveur, Filip Vanluchene, Gerda Dendooven) wordt hij na Arne Sierens veruit het vaakst opnieuw opgevoerd. Zijn stukken leiden een eigen leven op papier.

In het bijzonder geldt dat nog steeds voor *Ten Oorlog*, waarvan de drie banden in menige boekenkast prijken, vaak naast Shakespeare zelf. Dat Lanoyes bewerking van



ZT Hollandia & NTGent, *Fort Europa*, 2005, Foto Ben van Duin.

diens koningsdrama's zich ook met plezier laat hérlézen, ligt vooral aan zijn grote begaafdheid als stilist. Van klassieke vijfvoetige jamben met gepaard rijm en de nodige archaïsmen in *In de naam van de vader en de zoon*, evolueert zijn taal naar een meer modern-spreektaalig metrum in *Zie de dienstmaagd des Heren*, om vervolgens totaal te exploderen in het bijna Tarantino-achtige slotdeel *En verlos ons van het kwade*, waar een vet Engels van de straat wordt vermalen met een lekkere bek Vlaams. “Een Franse blow-job-teef die Boner heet / Een van de natste wijven van de wereld?”, reageert Edwaar The King op Warwicks voorstel om te trouwen met de Franse prinses Bona La Belle. “Pump up the jam! Uw wil geschiede, Warwick! / You are the rock on which I build my cock / Mijn kak, mijn kut, mijn troost, mijn troetelsoef”.<sup>3</sup> Lanoye breekt hier helemaal los uit de boeien van zijn historische Engelse bard, om zich mateloos te laven aan de dichterlijke vrijheid. In zijn geval: aan een mikmak van bijbelse parodie, citaatgrage populaire cultuur en de ongekuiste onder-de-gordelvocabulaire waarin sinds Boon wel meer nieuwe Vlaamse auteurs excelleerden. Bij Lanoye echter heeft dat hippe altijd contact gehouden met de klassieke grondvesten van de literatuur, en net dat doet *Ten Oorlog* overleven als (monster)stuk.

Maar stijl is natuurlijk niet het hele verhaal. Ook inhoudelijk wist Lanoyes bewerking uit Shakespeares lijvige koningsdrama's de ziel bloot te leggen, door de nadruk te



Blauwe Maandag Cie., *Ten Oorlog*, 1997,  
Foto Corneel Maria Ryckeboer.

leggen op de kern van het politieke bedrijf: macht. Die komt naar voren als een mechanisme op zich, waarvan de opeenvolgende koningen enkel de wisselstukken zijn. Af en toe spiegelt Lanoye dat concreet aan onze eigen democratie, zoals in de ode van Hendrik Vier aan “de hoeksteen het gezin”<sup>4</sup>, een sneer naar het toenmalige Vlaams Blok. Zo’n uithaal, hoe bedekt ook, maakt je in Vlaanderen vanzelf tot een politiek auteur. Sinds de Vlaamse Golf met zijn autonome vormtheater (van Jan Fabre, Jan Lauwers, Anne Teresa De Keersmaeker) het ideologische vormingstheater van de jaren zeventig wegspoelde, zijn we immers altijd wat beducht geweest voor openlijke politiek op het toneel. Het werd snel afgedaan als “schoolmeester-moralisme”, als een les die van de kunst een oneigenlijk instrument voor *political correctness* maakte. Dat *Ten Oorlog* aan dat verwijt ontsnapte, ligt aan wat Lanoye in zijn bewerking nog meer boeide dan politiek: politiek als lust. Vanaf *Zie de dienstmaagd des heren* verschuift de strijd om de macht naar een strijd tussen de seksen, en Risjaar Modderfokker is daar aan het eind van de ketting het monsterlijke toppunt van. Hij *kilt* zich enkel omhoog omdat hij “de gracieuze gang der minne mist” en “gekortwiekt en gekloot qua Gulden Snede is”.<sup>5</sup> De koninklijke scepter die hij nietsontziend veroverd, is de fallus die hij zelf niet heeft. Wat Lanoye hier dus met Shakespeare doet, is zijn seksuele ondertoon plots luid doen schallen. Eerst sensitief in de homo-erotische liefkoospoëzie van La Falstaff tegenover

de jonge Hendrik de Vijfden, daarna steeds brutaler in de *bitches*-vocabulaire van de *bruurs* Edwaar, Risjaar en Sjors. *Ten Oorlog* zoekt de schrale mens achter het politieke machtsbeest, en ontkleedt hem met het genot dat taal heet.

#### HOOFD BOVEN BUIK

Zo heeft Lanoye zich in zijn theater steeds aan de politiek gewaagd. Binnen een metaforisch kader (zoals het prehistorische pretpark in *Diplodocus Deks*) becommentarieerde hij de eigen maatschappij door ze te ironiseren vanuit het subjectieve levensdrama van een paar tragikomische typen. Maar juist die existentiële mensproblematiek lijkt nu een nieuwe adem te vinden. Waren Risjaar en co politici waarvan de emotionele huishouding centraal stond, dan zijn de rollen van *Fort Europa* en *Mefisto For Ever* veel-er gevoelstemmen die een politiek idee schragen. Hun inzet is anders. Neem de ondernemer uit *Fort Europa*, een van de zeven reizigers die zich anno 2020 in een station verzameld hebben om van daaruit het oude continent te ontvluchten. Zijn mercantiele ziel heeft daar zo zijn redenen voor. “Ze maken mij kapot. Beperkingen! Retributies! Ze eisen mijn vel. Ze nemen mij over. Quota’s! Controles! Ze vergeten wat ik gedaan heb. Nog wel voor hen.”<sup>6</sup> Er volgt een hele rede over economie als de kurk waar alles op drijft, dat de naamloze vennootschap dé historische verwezenlijking van Europa is, dat hán- del de ware vrede en gemeenschap brengt, en níet de ideologen die hem als noeste ondernemer verjoegen uit de tempel die hij voor hen heeft gebouwd. Geen woord over zijn identiteit of zijn verleden. Hij geeft louter stem aan het liberalisme. Meer nog: hij is er een functie van. Plots lijkt Lanoye zowel zijn humor, zijn barokke taalspel als zijn blik op de innerlijke mens afgezworen te hebben.

Ook dat heeft zo zijn redenen. Allereerst geeft elk Lanoye-stuk de besognes van de regisseur weer waarvoor (en vaak waarmee) hij geschreven is. Zo was *Ten Oorlog* in zijn explosie van kleurrijke moord- en sekslust typisch Luk Perceval ten tijde van de Blauwe Maandag Compagnie. Johan Simons, die met *Fort Europa* afscheid nam van ZT Hollandia om naar NTGent te verkassen, mikt eerder op het hoofd dan op de buik, en is op het toneel meer op zoek naar epiek dan naar dramatiek. Maar dat Lanoye voor Simons een ernstige ideeënnovelle vol visionaire monologen schreef, ligt ook aan zijn eigen ontwikkeling op het publieke forum. Van relschopperige vetkuif in 1997, die het jaar voordien als mediageniek getuigenis het eerste Antwerpse samenlevingscontract voor homo’s had ondertekend, heeft hij zich nu opgewerkt tot dé kunstenaar-intellectueel die de maatschappelijke keuken van Vlaanderen kruidt met eigenzinnige opinies. En daar beperkt hij zich niet toe. In *Fort Europa* buigt Lanoye zich over de Europese geest. Waar staat die voor? Wat is de houdbaarheid ervan? Wat zijn de historische verwezenlijkingen ervan? De stamcelbiologe pleit tegenover de patriarchale godsdiensten voor de rationaliteit van de Europese wetenschap, die binnenkort tot de Nieuwe

Mens zal leiden. De wandelende jood daarentegen propageert zijn chassidische immaterialisme als de verlossing van het oude continent. Maar beiden verdedigen even fel de centrale gedachte van Lanoye in dit stuk: Europa is geen geografische plek, maar een cultuur. Waarom houden we tegenover asielzoekers dan zo fel vast aan onze natie, onze grond? “Welke grenzen zijn er anders dan die van het eigen lijf?”<sup>7</sup>, vraagt een van de drie hoeren die het laatste woord krijgen.

*Fort Europa* is een machtig mentaal veld van uitdagende, en toch uiterst meerduidige sociopolitieke standpunten. Dat het stuk daarmee totaal verschilt van de vrij oppervlakkige Vlaamse *couleur locale* in *Diplodocus Deks* en de vrijblijvende taalspelingen in *De Jossen*, verklaar ik vanuit het debat over de maatschappelijke relevantie van theater, die vooral in 2005 het stof uit de theaterfoyers deed waaien. Zo had het Vlaams Belang in maart van dat jaar de oorlog verklaard aan de stadstheaters, waar Lanoye kind aan huis is. Als het van ons afhing, kraaide VB'er Bob Hulstaert, ging de geldkraan onherroepelijk dicht voor zoveel “elitaire experimenteerlust”. Meteen stond een leger-tje tegenkraaiers op om het subsidiërende volk van de waarde van theater te overtuigen. “Kunst is altijd politiek”, vertolkte generaal Gerard Mortier de algemene teneur. “Theater biedt bepaalde antwoorden op vragen die open blijven in de wetgeving van een democratie.”<sup>8</sup> Ook relatiedrama's zijn dus politiek theater. Zelfs operettes. Het is een zwakgebod dat we overhouden aan de Vlaamse Golf, een alibi om het niet openlijk over die maatschappij te hoeven hebben. Lanoye echter zweeg in alle kranten, verrassend genoeg. Als een Vlaamse Heiner Müller van de eenentwintigste eeuw schreef hij *Fort Europa*: een stuk vol scherpgeslepen boutades over de ondergang van ons continent. “[Europa] is een autokerkhof met pretenties”, mijmert de hoer. “Zo'n café dat vijf keer na elkaar zijn deuren opent en elke keer weer failliet gaat. [...] Uitgeleefd, verkommerd, met schuld beladen”<sup>9</sup>. Lanoye moet ineens beseft hebben dat je theater politiek moet máken. Hij doet dat niet met een simpel pamflet tegen rechts, maar met monologen waarin hij figuren die voor links niet onverdacht zijn, gebeitelde argumenten geeft. Hij wisselt ze af met dialogen vol intelligente foute retoriek over cultuur, geschiedenis, Afrika. Reageer maar, mensen! Zelf doet hij dat eventjes weer met zijn ironie van weleer, via diezelfde hoer: “En wie zitten er aan de toog te dobbelen en te drinken op de pof? Behalve wat uitgerangeerde politici? Wie voert het hoge woord? Kunstenaars en intellectuelen. Ik lees wel eens een boek. Leer mij ze kennen. Honderd miljoen doden? Zij hebben het niet verhinderd. Zij hebben regelrecht een rol gespeeld. Praatjes, praatjes! Propaganda is rap gemaakt. En wie maakt ze? Wie verkracht de dromen tot nachtmerries? Wie bedénkt de dromen, op de rug van wie? Vertrouw nooit kunstenaars en intellectuelen. Ik weet waarover ik spreek. Ik heb ze in mij gehad, vertrouw ze nooit. Zeker kunstenaars die kiezen voor de politiek.”<sup>10</sup>

## POLITIEKE KUNST

Dit citaat had de korte inhoud kunnen zijn van *Mefisto For Ever*, het stuk waarmee Lanoye opnieuw eer deed aan zijn reputatie om op het juiste moment op de juiste plek te zijn: bij de langverwachte opening van Het Toneelhuis van Guy Cassiers. Dat gebeurde in oktober 2006, twee weken na de gemeenteraadsverkiezingen waarin het Vlaams Belang in Antwerpen de macht had kunnen grijpen. Geloofden we dat echt? Nee toch. Maar net voor die instelling wil Lanoye waakzaam blijven. Opnieuw richt hij zich in *Mefisto* niet zozeer tegen extreemrechts, maar veeleer tot het eigen kunstenaarsgild en theaterpubliek. Waar ligt onze verantwoordelijkheid? Net als voor *Ten Oorlog* vertrok hij van een ouder werk, de roman *Mephisto: Roman einer Karriere* van Klaus Mann uit 1936, en zette dat sterk naar zijn hand. Waar hij in 1997 het politieke bedrijf had beschreven als een theaterspel, schetste hij nu de toneelwereld als een politiek bedrijf. In het stuk verloochent succesacteur Kurt Köpler na een plotse machtsovername door extreemrechts steeds verder zijn “linkse” principes, om in de eerste schouwburg van het land toch maar toneel te kunnen blijven spelen. Hij gelooft nogal blind in het verzet van binnenuit, en zijn argumenten daarvoor lijken verdacht veel op die van Mortier en co. “Een goed toneelstuk brengen is al een daad van politiek. Schoonheid is altijd subversief.”<sup>11</sup> Köpler krijgt van Lanoye ook een devies dat zo van collega-auteur Pieter De Buysser gepikt lijkt: “Stamelen is beter dan roepen”.<sup>12</sup> Lanoye zelf daarentegen heeft hier voor klare taal gekozen. Niets valt er nog te merken van zijn taalgespetter uit *Ten Oorlog*. Het gaat nu om de heldere retoriek in de dialogen, de dialectiek tussen de politieke ideeën en de artistieke vertogen waar de personages voor staan.

Zo weet Lanoye tot ver in het stuk de historische laag van het nazisme heel gesmeerd te verzoenen met verwijzingen naar het huidige toneeldiscours en de Antwerpse toestanden anno 2006. Maar waar Köpler uiteindelijk uit zijn verblindings ontwaakt tussen de lijken, na een authentieke “Totaler Krieg”-speech van de minister van Propaganda in het Sportpaleis, lijkt *Mefisto For Ever* te hard te willen uitgroeien tot een klassieke tragedie. Plots schiet het stuk in de demonisering van extreemrechts, die het met de verrassend sympathieke rol van De Dikke, Köplers opzichter van overheidswege, zo lang vermeden heeft. Veel dubbelzinniger gaat Lanoye om met de toneelklassiekers waaruit hij zijn acteurs ruimschoots laat citeren op repetities. Als Köpler zich bijvoorbeeld onder het spelen van Shakespeares *Julius Caesar* terug verzoent met zijn veel rechtlijniger collega Victor Müller, wordt dat vanzelf een dubbele mededeling over de politieke waarde van klassieke toneelstukken. Enerzijds nestelen de twee spelers zich in fictie om het niet over de werkelijke verhoudingen te moeten hebben, anderzijds boren ze een universele laag aan die elke actualiteit van commentaar voorziet. Lanoye zelf lijkt vooral dat laatste standpunt aan te hangen. Het zorgt er wel voor dat hij overdrijft met steeds nieuwe klassieke scènes uit *Faust*, *Hamlet*, *De Kersentuin*, *Ri-*

chard II, *Romeo en Julia*, *De Meeuw*, *Don Carlos*... Maar vanzelf wordt die reeks citaten ook een onderzoek naar de relevantie van zijn eigen klassieke bewerkingen. Bodens *Ten Oorlog* en *Mamma Medea* wel voldoende eigentijdse discussiestof?

*Mefisto For Ever* in elk geval wel: over onze houding tegenover een naar rechts kerend Vlaanderen, over de maatschappelijke inzet van theater, over idealistische principes en hoe ernaar te handelen. Bijzonder is vooral hoeveel nieuwe nuances Lanoye aan die thema's weet te geven door diverse zienswijzen naast elkaar open te houden, terwijl het geheel toch een duidelijke eigen inzet heeft. Daaraan herken je de ware theaterauteur, én de gerijpte opiniemaker. *Fort Europa* en *Mefisto* maken van Tom Lanoye een politiek kunstenaar zoals er in Vlaanderen weinig andere rondlopen: gestoffeerd en toch breed toegankelijk, in het bezit van een veelzijdige pen, en met een missie die verder gaat dan simpel actionisme of politiek correct moralisme. Lanoye kiest voor diepgang, en weet die juist aan te wenden door er het zogenaamde progressieve theaterpubliek mee te confronteren, in plaats van nog maar eens simpel applaus te oogsten met een verkettering van conservatieve krachten. Daarom verdient zijn huidige toneelwerk bij uitstek de hardcover van autonome literatuur. Nog meer dan *Ten Oorlog* maken *Fort Europa* en *Mefisto For Ever* waar wat bij anderen al te vaak klinkt als een los discours: dat theater de mentale drijvende kracht is van onze maatschappij.

---

#### Noten

- 1 WOUTER HILLAERT, "‘We zijn allemaal zo gigantisch doorsnee’ (De Jossen)", *Toneelhuisgazel*, april 2004.
- 2 MARIANNE VAN KERKHOVEN, "Het ideale stuk", in: *Etcetera*, nr. 98 (oktober 2005), p. 43.
- 3 TOM LANOYE, *Ten Oorlog: En verlos ons van het kwade*, Prometheus, Amsterdam, 1997, p. 16.
- 4 TOM LANOYE, *Ten Oorlog: In de naam van de vader en de zoon*, Prometheus, Amsterdam, 1997, p. 79.
- 5 TOM LANOYE, *Ten Oorlog: En verlos ons van het kwade*, Prometheus, Amsterdam, 1997, p. 53.
- 6 TOM LANOYE, *Fort Europa*, Prometheus, Amsterdam, 2005, p. 79.
- 7 TOM LANOYE, *Fort Europa*, Prometheus, Amsterdam, 2005, p. 101.
- 8 GERARD MORTIER in een discussie met Johan Simons in de Singel, 10 september 2005.
- 9 TOM LANOYE, *Fort Europa*, Prometheus, Amsterdam, 2005, p. 112.
- 10 TOM LANOYE, *Fort Europa*, Prometheus, Amsterdam, 2005, pp. 112-113.
- 11 TOM LANOYE, *Mefisto For Ever*, Prometheus, Antwerpen, 2006, p. 95.
- 12 TOM LANOYE, *Mefisto For Ever*, Prometheus, Antwerpen, 2006, p. 72.