

TEN OORLOG DOORGELICHT

JOZEF DE VOS IN GESPREK MET TOM LANOYE EN LUC JOOSTEN

Op het colloquium 'Shakespeare schrijft geschiedenis', dat op 9 januari 1998 in Gent plaats had, stond een panelgesprek op het programma met Tom Lanoye en Luk Perceval. Deze laatste was niet aanwezig, maar zijn plaats werd ingenomen door Luc Joosten, dramaturg bij B.M.Cie. Het werd een twee uur durend boeiend gesprek waarin zowat alle aspecten van Ten Oorlog, zowel van de productie als van de tekst, en van het ontstaansproces te berde kwamen. Bovendien werd ook de visie van de auteur zelf op het hele project en op tal van deelaspecten, verduidelijkt. Gezien het belang van de productie, vindt de redactie van Documenta het interessant en nuttig de tekst van het gesprek in enigszins bewerkte en lichtjes ingekorte versie te publiceren.

JOZEF DE VOS: Een eerste algemene vraag die rijst bij de bespreking van *Ten Oorlog* is de vraag naar het waarom van deze cyclus. De historische koningsdrama's zijn nauwelijks aanwezig in onze receptiegeschiedenis van Shakespeare. Alleen *Richard II* en *Richard III* kwamen geregeld voor op de affiches van onze theaters, terwijl *Hendrik VI* zelfs totaal afwezig is. En toch verschijnt hier nu een tandem van een auteur en een regisseur die het titanenwerk presteert om die hele cyclus om te zetten in een hedendaagse Nederlandse versie. Tom Lanoye, jij kreeg natuurlijk de opdracht van B.M.Cie, maar je had die uitdaging ook naast je kunnen neerleggen?

TOM LANOYE: Als je de acht stukken in het Engels leest, dan besef je dat het enorm veel materiaal is en dat het geheel ook niet erg duidelijk is. Eerst vond ik er mijn weg niet in. Al die personages blijken Edward of Henry te heten. Maar mijn belangrijkste bezwaar toen al was dat er zo weinig vrouwenrollen in zitten. Het zal misschien verwondering wekken, maar ik schrijf graag voor vrouwen. In het theater is het dankbaarder om voor vrouwen te schrijven, omdat zij al vanzelf theatrale middelen aanwenden om stand te houden: veel meer dan mannen maken zij gebruik van kledij en schmink. In de mannenmaatschappij moeten vrouwen meer achter de schermen met macht omgaan, hetgeen meer mogelijkheden biedt om met subtekst te werken. Hendrik V vind ik een Cowboy Henk in een Vietnam-omgeving: hij zegt rechttoe rechtaan wat hij denkt. Vrouwen zouden dat anders doen. Dat waren mijn bezwaren. Om aan het eerste tegemoet te komen beslisten wij het geheel sterk in te

dikken om het logischer en duidelijker te maken. Wat het tweede betreft, heeft Luk Perceval mij ervan overtuigd dat juist het ontbreken van vrouwenrollen en vrouwelijkheid, een van de betekenselementen van heel de cyclus was.

LUC JOOSTEN: Bij Blauwe Maandag Cie. werd duidelijk de keuze gemaakt om de ganze cyclus te spelen. Het uitgangspunt - maar niet de reden - voor Luk Perceval was een oefening die hij gedaan had met studenten van de Studio Herman Teirlinck rond *Richard III*. Hij werd geconfronteerd met de complexiteit van het stuk en de rollen en vroeg zich af wat de antecedenten ervan waren. Vanaf het moment dat hij het geheel van *Richard II* tot *Richard III* kon overschouwen, heeft hij het plan opgevat om het geheel als een cyclus te ensceneren.

TOMLANOYE: Een element dat er tijdens de besprekingen met Luk ook bij kwam is de idee, ontleend aan het werk van Jan Kott, van het Grote Mechanisme. Je kan dat concept van het Grote Wiel van de Tijd en de macht maar goed aanduiden als je een opeenvolging van stukken en koningen hebt. Als je dat bovendien op één dag, binnen één theatergroep kan demonstreren, wordt de betekenis nog scherper. Op die manier maak je ook de hele reis mee met de acteurs. Elk van hen speelt een hoofdrol, een minder belangrijke rol en zinkt dan weer weg in het grote verhaal. Zo krijg je een volledige, rituele vertelling waarbij elke koning er nog eens een bepaalde manier van machtsuitoefening op nahoudt.

Het geheel toont niet alleen het Grote Mechanisme, maar is ook een exposé van de machtsuitoefening, wat een centraal probleem is zowel voor het individu als voor de samenleving. Je hebt namelijk geen samenleving zonder machtsuitoefening, maar je hebt ook geen machtsuitoefening zonder corruptie of zonder problemen voor het individu dat die macht uitoefent. Dat zien we duidelijk in de hedendaagse Belgische politiek. In deze stukken van Shakespeare kunnen we op een artistieke manier graven naar hoe de macht functioneert en wat zij doet met enkelingen.

JOZEF DE VOS: Ook deze aspecten van de macht kon je beter tot hun recht laten komen door de hele cyclus te ensceneren?

LUC JOOSTEN: Omdat de karakteriële achtergrond van elke koning van een totaal verschillende aard is. En in de machtsuitoefening zal dat telkens bij elk van die koningen en zijn entourage een nieuw gevecht opleveren.

TOMLANOYE: Je hebt in de cyclus de lijn van die zes individuen. Daarnaast krijg je gelijklopend de evolutie van de geschiedenis. Terloops wil ik beklemtonen dat je de marathonvoorstelling van de productie moet zien. De aparte delen zijn als een coïtus interruptus. De cyclus begint met een koningschap dat zich gelegitimeerd

weet door het feit dat het godgegeven is. Richaar Deuzième neemt de consequenties van die godgegeven macht en denkt dat hij zich alles kan permitteren, zelfs het uitschakelen van zijn oom en het zich toeëigenen van de bezittingen van zijn neef. Op die manier brengt hij een mechanisme op gang, dat zich tegen hem zal blijken te keren. Want als gevolg komt Bollingbroke in opstand. Binnen het bestek van die ene marathondag kom je uiteindelijk uit bij een totaal ongelegitimeerde macht. Risjaar Modderfokker vraagt zich bij de machtsuitoefening alleen nog maar af wat hij zich kan permitteren. Uiteindelijk zit hij alleen te strijden met zichzelf. Zo beschrijven we een boog die het Verhaal van de Macht is.

JOZEF DE VOS: Het is wel zeer merkwaardig dat de artiesten, uitgaande van *Richard III*, een totaalinterpretatie van de hele cyclus hebben opgebouwd en een verbeeldingslijn van de geschiedenis hebben geconstrueerd. Dit is des te opvallender omdat in de kritische studie van de twee tetralogieën steeds meer de tendens overheerst om deze stukken als aparte 'essays' te beschouwen, als 'petits récits', die zeker niet door een eenheidsvisie verbonden zijn. Ook de interne contradicties, veeleer dan de coherentie, worden beklemtoond. En dan komt B.M.Cie plots met een samenhangende cyclus, met een 'Groot Verhaal'?

TOMLANOYE: We hebben *Ten Oorlog* ook aangekondigd als 'naar Shakespeare'. Het was niet de bedoeling een vertaling of een letterlijke encscenering te brengen. *Ten Oorlog* is een zeer grondige bewerking en in handen van andere bewerkers, zouden de teksten wellicht weer een heel ander verhaal opleveren. Ik kan alleen maar ons verhaal, wat wij erin gevonden hebben, en vervolgens zijn gaan reconstrueren, vertellen. Je hebt telkens het dubbele aspect van deconstructie en reconstructie. Dat geldt ook voor de taal. Natuurlijk hebben wij de sloophamer en de kettingzaag bovengehaald. Maar als een en ander een interessante tekst en een boeiende voorstelling oplevert, ben ik heel tevreden. Als kritiek op de voorstelling interesseert mij dat niet.

JOZEF DE VOS: Dit is geen kritiek op de voorstelling. Het gaat ook helemaal niet om de trouw aan het origineel. Het is alleen een merkwaardig fenomeen dat jullie, precies in deze tijd van postmoderne versplintering, een Groot Verhaal presenteren of projecteren in de stukken van Shakespeare.

LUC JOOSTEN: Ik denk dat Luk Perceval daar inderdaad mee bezig is. Hij gelooft in de rituele functie die het theater kan hebben. Theater, waar acteurs live aanwezig zijn, waar mensen elkaar in collectiviteit ontmoeten, is een uitgelezen plek om op zoek te gaan naar die Grote Verhalen en ze te vertellen.

TOM LANOYE: Het klopt dat Luk met dit materiaal op zoek is gegaan niet alleen naar het Grote Verhaal, maar ook naar een realisatie die tegen deze tijd ingaat, inzake het beeld van versplintering dat wij hebben en wat de snelheid betreft. Het verhaal gaat vlug door de coupures die we aangebracht hebben, maar de voorstelling gaat niet echt snel. Er wordt tijd genomen om alles mooi te poneren en de stilte speelt een grote rol. Bovendien ga je als toeschouwer een hele dag in de schouwburg doorbrengen. Dat zijn allemaal aspecten die tegen deze tijd schijnen in te gaan en juist daardoor nog een bijkomende waarde opleveren. Voor mij was een van de strelendste complimenten dat bij het repetitieproces gebleken is dat alles wat het toneel in de grote theaters vandaag kenmerkt, namelijk het gebruik van grote, bewegende decors, enorme doeken, veel rekwisieten enz., allemaal was weggezuiverd. Alles was toegespitst op de taal en het vertolken van de teksten. Ook dat ligt niet helemaal in de lijn van de dramaturgie van het moment.

LUC JOOSTEN: En zelfs bij ons tijdens het werkproces zelf was dat een constante evolutie. Als we kijken naar de regieaanwijzingen van de allereerste versies, dan staan daar spektakelscènes in waarvan je denkt: hoe gaan we dit ooit kunnen realiseren op de scène. Eigenlijk hebben we in de loop van die vijftien maanden dat eraan gewerkt is, alsmar meer de inhoud van die regieaanwijzingen terzijde geschoven en ons meer gericht op het conflict in de taal, de psychologie in de taal van de personages en die op de scène proberen te zetten. Er heeft dus een hele evolutie in de regie zelf plaatsgehadt.

TOM LANOYE: Nog een probleem in de bewerking was dat er zoveel veldslagen in voorkomen. Dat hebben we dan tot een minimum beperkt, wat ook de afspraak was. Luk wou eerst de cavalerie van de rijkswacht vragen, die van de ene kant naar de andere kant van de Minard moest gaan. We hebben ook gebrainstormd over de 'Battle of Agincourt', waar we een soort rugby-gevecht in echte modder van zouden hebben gemaakt. Dat bleek uiteindelijk allemaal niet te werken.

Het gevecht zit in de taal, de belangrijkste veldslagen zijn verbaal. Ik denk dat het ook zo hoort, om twee redenen. Ten eerste, echt vechten op het podium met zwaarden, dat is nauwelijks toneel, het is actie maar geen drama. Drama is wat er gezegd wordt voor en na zo'n zwaardgevecht of veldslag. Bovendien weet iedereen die Shakespeare ensceneert, dat alle creatieve oplossingen wel al eens bedacht zijn. Ten tweede, als je echt actie-toneel wil maken, dan schiet je tekort bij alle James Bond-verfilmingen en zelfs de *Titanic*, want je kunt niet een groter spektakel bedenken dan in de film. In die zin is er in deze eeuw een stap genomen die het hele theater uitdaagt om creatiever te zijn dan een eeuw geleden, want toen kon je nog overbluffen met grote bewegende decors en vuur op het toneel, en dat bleek, zelfs al in de bewerking, allemaal weg te vallen.

JOZEF DE VOS: Het geheel is dus tot een minimum gestileerd.

TOM LANOYE Ja, en het mooie is dat dan de rekwisieten en de bewegingen die overblijven daardoor meer belang krijgen. Die ene pispot, dat ene harnas draagt veel meer betekenis. In de regie van Luk ontdek ik elke keer dingen die van belang zijn en die je niet onmiddellijk ziet. Op het einde van *Margaretha di Napoli* liggen er op de centrale tafel drie lijken, zwaar bebloed, want dat hoort bij dat soort operastuk. Die drie lijken zijn niet toevallig de drie broers die bij het volgende stuk uit de zaal opkomen en op die manier herrijzen en weerwraak komen nemen op de vrouw die er nog zit, Margaretha. Zo zit de hele regie vol zaken waarvan je niet direct ziet dat ze erin zitten, maar die wel meespelen. Elk van de dingen die dus overblijven dragen meer betekenis omdat het zo sober is.

JOZEF DE VOS: Het uitgangspunt van *Ten Oorlog* is een zeer drastische bewerking. Je hebt al gezegd dat de actie in de taal zelf gezien moet worden, maar toch hebben jullie veel episodes moeten schrappen. Waardoor heb je je laten leiden of welke waren de normen om te bepalen wat je zou behouden en wat je zou schrappen? Kan je iets over dat proces vertellen?

TOM LANOYE: Het was een lang proces van bewerken en herwerken. Luk heeft met mij gewerkt zoals een regisseur met zijn acteurs meestal werkt, d.w.z. hij geeft hen een tekst om er mee aan de slag te gaan op de vloer. Daarna geeft hij zijn kritiek om er de volgende dag weer aan verder te werken. Het vervelende voor mij als auteur is dat zijn vraag om er iets mee te doen mij drie à vier weken kost. Naar het einde toe wist ik waar we mee bezig waren, maar van *Richaar Deuzième* hebben we, denk ik, zeven versies gemaakt waaraan dan nog geretoucheerd is. En na de eerste ronde try-outs heb ik het nog eens onder handen gepakt. Voor het boek heb ik nog eens een leesdrama-versie gemaakt. Ik wil jullie maar doordringen van het feit dat ik veel gewerkt heb.

Ik moet eerlijk zeggen, als ik nu het contract herlees, dan zink ik door de grond van diepe schaamte vanwege de hoogmoed en het gebrek aan kennis. We gingen het op een jaar doen, ik heb er uiteindelijk twee jaar aan gewerkt. Ik dacht: ik heb mezelf in de maling genomen, die Perceval weet alles wel. Luk voelt echter intuïtief aan dat er een verhaal in zit en we zijn pas goed beginnen werken toen mij duidelijk werd dat we samen moesten zoeken wat erin zit en wat we eruit konden halen. Het is dus ook met vallen en opstaan dat die drie delen er uiteindelijk uitgekomen zijn.

De eerste plannen spraken van vier avonden en dan een dag, dus het opdelen in drie delen, ook qua thematiek, is niet iets waarmee we vertrokken zijn. Ik kan niet zeggen wat letterlijk de belangrijke stappen geweest zijn. Er zijn wel een paar duidelijke richtlijnen, bijvoorbeeld: veldslagen er zoveel mogelijk uitwerken,

duidelijkheid brengen in wie de personages zijn zodanig dat zij één naam krijgen. Een aantal dingen die nu inhoudelijk belangrijk zijn, geven dat ook aan: Richaar Deuzième en Risjaar Modderfokker, op een andere manier geschreven, helpt ook een onderscheid te maken tussen die twee. Als men het hele stuk door refereert aan 'le Roi Richaar' dan weet iedereen dat het over Richaar Deuzième gaat en niet over een andere. Dat nastreven van helderheid was zeker één van de leidraden, zodat we gaandeweg alles wat dat grote verhaal ten dienste stond, zijn gaan opzoeken.

JOZEF DE VOS: Het is wel een opvallend aspect van het geheel dat het eerste stuk, *Richaar Deuzième*, nauw aansluit bij het Shakespeariaanse stuk. Misschien niet wat de taal betreft, maar het verloop van de actie sluit zeer dicht aan. Spoedig daarna, in *Hendrik Vier*, begint alles sneller te gaan en begint zelfs een desintegratieproces.

TOM LANOYE: Het uitgangspunt voor we aan de slag gingen was om heel klassiek te starten. Dus we beginnen de bewerking op zo'n manier dat ze nauw aansluit en hoe langer hoe meer weggaat van het origineel, en liefst zo ver mogelijk. Dit is dan ook versterkt in de regie. Ik wil er ook de nadruk op leggen dat je *Ten Oorlog* ook eens moet lezen los van wat Luk ervan gemaakt heeft, waarmee ik zeker geen afbreuk wil doen aan zijn inbreng. Bijvoorbeeld: *Hendrik de Vijfden* is schitterend in de regie-vorm, en het is ook niet toevallig verschoven van de tweede naar de eerste avond omdat het dan een tweeluik met *Hendrik Vier* vormt. In de leesdrama-versie is dit niet het geval omdat het zelfs niet het uitgangspunt was toen de acteurs begonnen te lezen. Ik wil maar zeggen dat het drastische van de bewerking door regisseur Perceval nog eens dik in de verf is gezet. Dus de hele bewerking, en dat was ook de bedoeling, ook in taal, moet gaan van wat men van Shakespeare verwacht naar iets wat men niet direct verwacht, en dan zo grondig mogelijk.

JOZEF DE VOS: Ja, je hebt daarnet al over de veldslagen gezegd dat je die er radicaal hebt uitgegooid, ook al om theatrale redenen, en het valt inderdaad op dat de historische dimensie, de geschiedenis in de enge zin van het woord, naar mijn mening althans, grotendeels uit de cyclus is verdwenen. Die militaire avonturen worden gereduceerd tot slapstick of tot een persoonlijke vendetta. Ook de passages waarin expliciet naar een geschiedopvatting wordt verwezen, zijn meestal verdwenen. Is dat een bewuste keuze?

TOM LANOYE: Ja, en er zijn daarbij twee grote lijnen die ik grosso modo kan aanduiden. Eerst en vooral de historische lijn. We gingen ervan uit dat de Engelse geschiedenis niet zo bekend is als voor de Engelsen zelf. Dit beschouw ik eerder als een vrijheid dan een dwang, want die Engelsen hangen er aan vast. Voor ons is

Richmond of Kent een merk van sigaretten, maar voor de Engelsen is dat een bestaand graafschap met een grond van historische waarheid. Wij kunnen dit eerder allegorisch gebruiken en zo komen, volgens mij, de meeste stukken van Shakespeare bij ons over. Het heeft dus geen zin alles volledig te gaan uitleggen want dan moet die stamboom nog groter en dan maak je het alleen maar ingewikkelder. Onze leidraad bestond erin om dat weg te krabben zodat het publiek zich in een soort theatraal niemandsland bevindt in plaats van in Engeland.

Zeer belangrijk hierbij is de eilandpositie van Engeland en niet zozeer het bestaande land. Het eiland werd hoe langer hoe meer letterlijk een eiland, een soort van heimat waar de patriarchale structuren zich proberen sterk te maken tegen de invloeden van buitenaf, in de eerste plaats de vrouw. Alle vrouwen die enigszins van belang zijn, komen uit Frankrijk, waarbij Frankrijk een soort mythologisch oord wordt dat gevaarlijk en mysterieus is. Hendrik de Vijfden gaat daar ook vechten en brengt van daar een bruid mee. Die bruid wordt niet toevallig gespeeld door dezelfde actrice die Margaretha di Napoli gestalte geeft. Margaretha di Napoli komt immers uit Italië, de overtreffende trap van Frankrijk, maar ook de heimat van de Renaissance. De verandering, het kunstzinnige, het centraal plaatsen van de mens in plaats van God, al die betekenissen zitten daarin.

Alle opstanden gebeuren in Ierland. Schotland hebben we er volledig uitgelaten, zodat Ierland een soort van rode draad wordt. Bijvoorbeeld in *Richaar Deuzième* krijg je de kunstnichten-club waar hij als een soort van Nero citer spelend een gedicht van Paul Snoek ten beste brengt: "Tabula rasa. Dit zou moeten zijn het enige leven: een overgouden man, geschapen om zijn schoonheid en om anders niets." Ik heb hem trouwens in de leesdrama-versie ook nog het gedicht *Wachtend op de Barbaren* van Kaváfis meegegeven. Dit wordt doorbroken door de inval in Ierland - daar gebeuren altijd de opstanden - en dan roept hij inderdaad uit: "Nee, niet alwéér! Wat is dat toch met Ierland? Die rebellie verpest mijn poëzie." Op die manier hebben we van de historische gegevens iets allegorisch, theatraals gemaakt, hoe dan ook ontdaan van zijn historische achtergrond.

Een tweede belangrijke lijn is dat we alle scènes van wat het 'low-life' wordt genoemd, weggelaten hebben. In sommige gevallen met spijt in het hart, maar je zit ten eerste met de lengte van het geheel, en ten tweede, aangezien we zeer allegorisch en symbolisch aan het werken waren, is het een ontubbeling van hetzelfde verhaal. In Engeland functioneert dit omdat Engeland tot op de dag van vandaag een zeer duale samenleving is.

LUC JOOSTEN: Maar er is ook nog een andere reden geweest omdat er op een bepaald ogenblik in een van de eerste versies effectief een Jack Cade-achtige figuur aanwezig was, die de opstand zou moeten leiden. Dat was een bijzonder lange monoloog, waarover heel lang gediscussieerd is. Een van de redenen waarom we die

uiteindelijk terzijde geschoven hebben, is dat we op die manier een ongelofelijke beslotenheid van de situatie creëerden. Precies door de radicale afwezigheid van het gewone volk werd de burcht een soort gevangenis waar die mensen met elkaar het gevecht moesten leveren en niet met het volk. Wanneer er opmerkingen gemaakt worden over het volk, dan hebben die naar mijn gevoel een bijzonder cynisme, omdat het volk, net zoals de vrouw in veel gevallen, eigenlijk het woord niet krijgt. Er wordt de hele tijd met het volk gespeeld. En daarover gaat die hele situatie en het was ook de reden om die monoloog van Jack Cade weg te laten.

TOM LANOYE: Het probleem was daar dat je een stijlbreuk had die niet werkte. Als je opeens het volk erin brengt, begin je je af te vragen waar het de vorige vier toneelstukken zat. Ook bleek dat we dan met die hele boog van de taal in de knoei aan het geraken waren. De oplossing was om Jan Declair Jack Cade te laten spelen, aangezien het een soort volkstoneel is dat oproept tot revolutie, dus... Ik heb dan ook alle Dario Fo-opnamen bekeken van Jan Declair zijn *Tijger en andere obscene fabels* en daar heb ik een volledige parodie op geschreven. Dat werkte op zich maar dan ben je volledig uit het stuk en niet op de juiste manier. Het was een stijlbreuk die niet werkte. Toen Dario Fo dan de Nobelprijs kreeg, had ik wel wat spijt want dan was het heel plezant geweest.

Dit 'low-life' loslaten ging heel gemakkelijk, behalve met twee personen: Jack Cade en natuurlijk Falstaff, die het belangrijkste probleem was van de hele bewerking. Dat werd opgelost door te zoeken naar het antwoord op de vraag waarom er in bepaalde stukken, met name *Hendrik Vier*, zo weinig vrouwen voorkomen. Een koningin is daar totaal afwezig, de moeder van Hendrik de Vijfden, totaal afwezig. Een andere vraag is: waarom gaat die kroonprins zijn toevlucht zoeken in de bordelen, waarom gaat hij zich met het 'low-life' encanaileren volgens zijn vader? Dat moet een reden hebben, hij moet daar iets gaan zoeken dat hij niet vindt binnen de kring van zijn vader. Op die manier was de overgang snel gemaakt. Ook vond ik de scènes waarin Falstaff de roof beraamt redelijk flauw. Ik vind dat humor minder goed de tand des tijds doorstaat dan echt drama. Als je het letterlijk vertaalt kom je er niet. Ik vind ook dat het in andere vertalingen, bijvoorbeeld bij Courteaux, voor wie ik zeer veel bewondering heb gekregen, niet werkt. Je komt dan niet onder de Engelse traditionele encensering uit: de gezellige dikkerd die op de scène komt en dan krijg je al die trucs van West End om het enigszins gezellig en grappig te maken.

Ik vond dat niet werken en dan probeer je te bedenken wat in deze tijd subversief zou kunnen zijn. Zeker als je die Hendrik Vier-figuur meer naar voren schuift dan in de oorspronkelijke stukken, aangezien die rechter (de Lord Chief Justice) heel veel van het belang inneemt. De rechter, die we hebben laten vallen en nu samenvalt met de vader, moet eigenlijk model staan voor orde en wet. We hebben die

vaderfiguur aldus wat harder gemaakt, waardoor je bijna vanzelfsprekend uitkomt bij iets dat geperverteerde vrouwelijkheid uitdrukt. Een travestie die alles tegelijkertijd kan uitdrukken: moeder, minnares, vriendin, moeder-maagd-godin en die nog grappen maakt naast zware speechen à la Vlaams Blok die door Hendrik de Vierden worden gegeven. Dus dat was de uitweg om met die Falstaff-figuur om te springen.



Ten Oorlog: Jakob Beks als Hendrik V en Wim Opbrouck als La Falstaff (Foto: C.M. Ryckeboer)

JOZEF DE VOS: Dit is natuurlijk een heel merkwaardig fenomeen in uw bewerking, waar ik graag even kritisch wil op ingaan. Je stelt dus die travestiet 'La Falstaff' op de scène, die het 'low life', het subversieve, het vrouwelijke moet vertegenwoordigen. De verklaring die jij geeft is zeer aannemelijk, maar voor de toeschouwer staat die figuur daar meteen als een groot cliché, dat a.h.w. geponeerd wordt en nauwelijks gegroeid is in een dramatische context.

TOM LANOYE: Ik ben het er in principe mee eens, alleen is dat volgens mij geen kritiek.

JOZEF DE VOS: Er zit wel een mooie omschakeling in. Impliceert het feit dat de La Falstaff-acteur de Chorus wordt in *Hendrik de Vijfden* ook een beetje dat

hij gerecupereerd wordt door het systeem? M.a.w. de subversieve figuur wordt nu eigenlijk verteller in het historische verhaal?

TOMLANOYE: Je kan dat zo beschouwen: het is geen toeval dat hij dan in verzen begint te spreken, terwijl hij dat daarvoor niet doet, en dat Wim Opbrouck daarvoor ook de ruimte krijgt om te improviseren. Maar het bleek dat precies wanneer we verder gingen dan dat beeld dat daar staat, het niet meer werkt. Als je te veel gaat improviseren, zoals La Falstaff in *Hendrik IV*, dan werkt haar figuur niet meer. Dat komt, denk ik, omdat àl die figuren die daar staan, veel meer de nachtmerries van Hendrik IV zijn, die weet dat hij de kroon onrechtmatig heeft verworven. Wie is diegene dan die zijn zoon bedreigt met alles wat vrouwelijk is, en diegene die hem probeert weg te halen van het koningschap? Dat is de acteur die tevoren Richaar Deuzième gespeeld heeft en diegene die Richaar Deuzième vermoord heeft. Dus als je de regie van Luk bekijkt, waarmee eindigt *Richaar Deuzième*? Met Wim Opbrouck die op het aambeeld, het symbool van de grote godgezalfdde macht, dood ligt en Roste die naast hem staat, Jakob Beks die hem het vergiftigde eten gegeven heeft. Wie zijn de belangrijkste personen daarna? Dat is zijn zoon, opnieuw Jakob Beks en La Falstaff. De dramaturgie is dus zodanig geconcipteerd dat het geheel een soort angstvisioen wordt over de hele lijn van Hendrik IV. Dus alles wat je daarna nog toevoegt aan La Falstaff, blijkt gewoon teveel.

LUC JOOSTEN: We hebben nog een hele tijd, tot aan de try-out zelfs, gerepeteerd met Kaat- en Percy-scènes. Eigenlijk hebben we inderdaad besloten om uit te gaan van een soort slotmonoloog van Hendrik IV, veel meer dan het verhaal, het leven en de ganse evolutie van Hendrik IV. En dan blijven de figuren van La Falstaff, en in mindere mate Henk, want die maakt natuurlijk wel een evolutie door, eigenlijk als enigen overeind.

TOMLANOYE: Niet alleen Kaat en Percy, ook het verhaal van Northumberland werd erin afgewikkeld. Ik heb dat in de leesdrama-versie allemaal behouden omdat ik dat een mooie spiegel vond. Je hebt dus Northumberland die vroeger medestander was van Hendrik IV, die hem nu verraadt en eigenlijk een lafaard is. Zijn zoon is heel dapper en je vertrekt met een perfecte spiegeling daarvan. Hendrik IV wil een dappere zoon, maar hij heeft Henk en bewondert op die manier Percy en verstoot zijn eigen zoon. Het is die zoon die dan ook Percy zal doden. Ik vond dat kruis dan wel interessant met de spiegeling daarin, maar bij de encenering bleek dat het eigenlijk veel drastischer en interessanter was om in het kader van het hele verhaal ons te concentreren op Hendrik IV.

En er zijn nog zo van die dingen gebeurd. *Margaretha di Napoli* is het stuk waar ik ongeveer het trotst op ben omdat het bijna een volledig nieuw stuk is, gebaseerd

op de bestaande personen. Daar heb ik alle complotten zich laten afwikkelen; maar dat bleek in het bestek van die hele vertelling gewoon te veel. Als je dat apart zou spelen, zou dat misschien werken, maar Luk heeft zich dan geconcentreerd op het koppel, op Margaretha di Napoli en Hendrik VI. Als ik nu naar de voorstelling kijk, vind ik dat een heel verstandige keuze. Maar het is niet omdat het zo wordt opgevoerd door regisseur Perceval en toneelgroep B.M.Cie, dat dat ook de totaliteit van de bewerking is. Bewerker Perceval en auteur 'ik' zouden wel eens willen zien wat iemand anders met die teksten zou aanvangen.

JOZEF DE VOS: Hoewel het bijna uniek is, denk ik, dat zo'n tekst in samenwerking met het theater zelf tot stand komt. Ik zou toch nog even op Jack Cade willen terugkomen. Omdat het ons ook een aanknopingspunt geeft met het politieke aspect. Je hebt daar een revolutie of een pseudo-revolutie in feite, en ik denk dat dat een episode is die mooie kansen biedt tot het blootleggen van bijvoorbeeld fascistoïde tendensen in de maatschappij. Jij hebt ervoor gekozen dat weg te laten. Maar dan hoor ik plots Hendrik IV een speech afsteken die zeer dictatoriaal en fascistisch klinkt, en die besluit met die frase over het gezin als hoeksteen van de maatschappij. Verder worden er ook nog een paar toespelingen op Vlaamse toestanden ingelast die niet geduid worden in een groter geheel. Dus enerzijds zie ik dingen wegvallen die wel een politiek potentieel hebben, en anderzijds vind ik inlassingen die soms iets gratis zijn.

TOM LANOYE: Zoals?

JOZEF DE VOS: Zoals die speech van Hendrik IV die ik niet kan duiden en de referentie naar het AVV/VVK-embleem dat daar plots in voorkomt en in de context van die imperialistische oorlog nergens op slaat.

TOM LANOYE: Kijk, dat vind ik nu echt niet. Misschien denk jij dan teveel aan die imperialistische oorlog. Voor mij is de Battle of Agincourt uiteraard in zijn uitwerking de Guldensporenslag. Ik bedoel daar niet letterlijk de Guldensporenslag mee. Maar als ik de geschiedenis van de Afrikaners lees - de Slag bij Bloedrivier bijvoorbeeld - dan is dat net zo. Aan onze kant vallen er twee en aan de andere kant vallen er twintigduizend. God heeft gewild dat wij winnen. Een patriottische zelf-mythologisering Dat is gewoon de hele samenvatting ervan.

Voor mij is Hendrik V echt de Flandrien. Zoals Michel Pollentier op zijn fiets reed, zo beheerst hij de macht en zo gaat hij ook met taal om. En ik zal jullie vertellen wat er nog weggevallen is: ik had eerst een Vlaamse versie gemaakt tot en met Henry V. Ik had al de namen vervangen. Bijvoorbeeld: Mowbrey was Moortgat en dat gaf aanleiding tot een aantal zeer plezante woordspelingen. "U hebt een moortgat, maar

maak geen moordkuil van uw hart”, bijvoorbeeld. Dan zou het echt cabaret geweest zijn. Op zich heb ik daar niets op tegen. De hele cyclus zou dan begonnen zijn met een Franse versie van de Vlaamse Leeuw, die Richaar Deuzième zou zingen met zijn troep, om ook aan te duiden hoe hij de macht perverteert enzovoort.

Nu, als het gaat over die “Alles voor het vaderland, het vaderland voor Christus”, vind ik dat die echo's wel nog doorklinken. Zo werkten wij inderdaad. Tot op zekere hoogte maakten wij ook gebruik van bepaalde modellen. Richaar Deuzième bijvoorbeeld is een kruising tussen de zonnekoning, Oscar Wilde en Paul De Leeuw. Voor Hendrik IV was het model dan een soort-voor zover dat dat mogelijk is- stalinistische Vlaams-nationalist of op zijn minst een nationalist, die iedereen probeert in te palmen. Hij moet het dan ook over het gezin hebben want precies in dat verband zal hij zijn zoon verwijten maken. Hij legt ook het verband tussen mannelijkheid en kracht en moet die ideeën aan zijn zoon opdringen.

Je kan dat een heel grote ingreep vinden, maar we hadden die wel nodig. De verbanden tussen de Battle of Agincourt en de Guldensporenslag e.d. kun je toch niet laten liggen om duidelijk te maken dat dit soort van heroïsch nationalisme ook hier welig tiert en dat men daar ook hier een aantal legitimeringen uit haalt die volgens mij dan niet echt zijn. Waarom zouden wij die verbanden laten liggen? Als de acteurs maar niet letterlijk op dat moment roepen: “Alles voor Vlaanderen, Vlaanderen voor Christus!” Hetzelfde geldt ook voor dat gedicht van Paul Snoek, voor de parodie op Alice Nahon en voor de parodie op Guido Gezelle. Ik wou het zoveel mogelijk naar ons en onze literatuur ook toehalen.

JOZEF DE VOS: Wat ik wou zeggen is dat de politieke dimensie eigenlijk een beetje naar de achtergrond verschuift en dat je dan anderzijds toch weer die politieke speldenprikken introduceert.

LUC JOOSTEN: Maar is dat zo dat de politieke betekenis naar de achtergrond schuift? De historische achtergrond wel, maar de politieke zou ik niet durven zeggen, enfin, dat hoop ik toch niet.

TOMLANOYE: Ik vind dat het af en toe mag doorklinken, als het maar niet de hele tijd is, want dan zit je met cabaret en dat bleek ook zo. Ik had dat gewoon als werkmodel opgestart met het idee: we proberen het eens met Vlaamse namen maar dat procédé was opgebruikt na *Hendrik V*. Niet toevallig na *Hendrik V*. Behalve als je eventuele parallellen wil zien tussen Hendrik VI en Boudewijn, ‘le roi triste.’ De dolende koning die zich beklagt en die maar geen kind kan verwekken - “Waarom ben ik op zo’n jonge leeftijd koning moeten worden?” Natuurlijk was dat bij hem dan één van de werkmodellen. ‘Le roi triste’ die van de weeromstuit, bijna op het einde, via het zenboeddhisme in een godsdienstwaanzin schiet, en in een complete

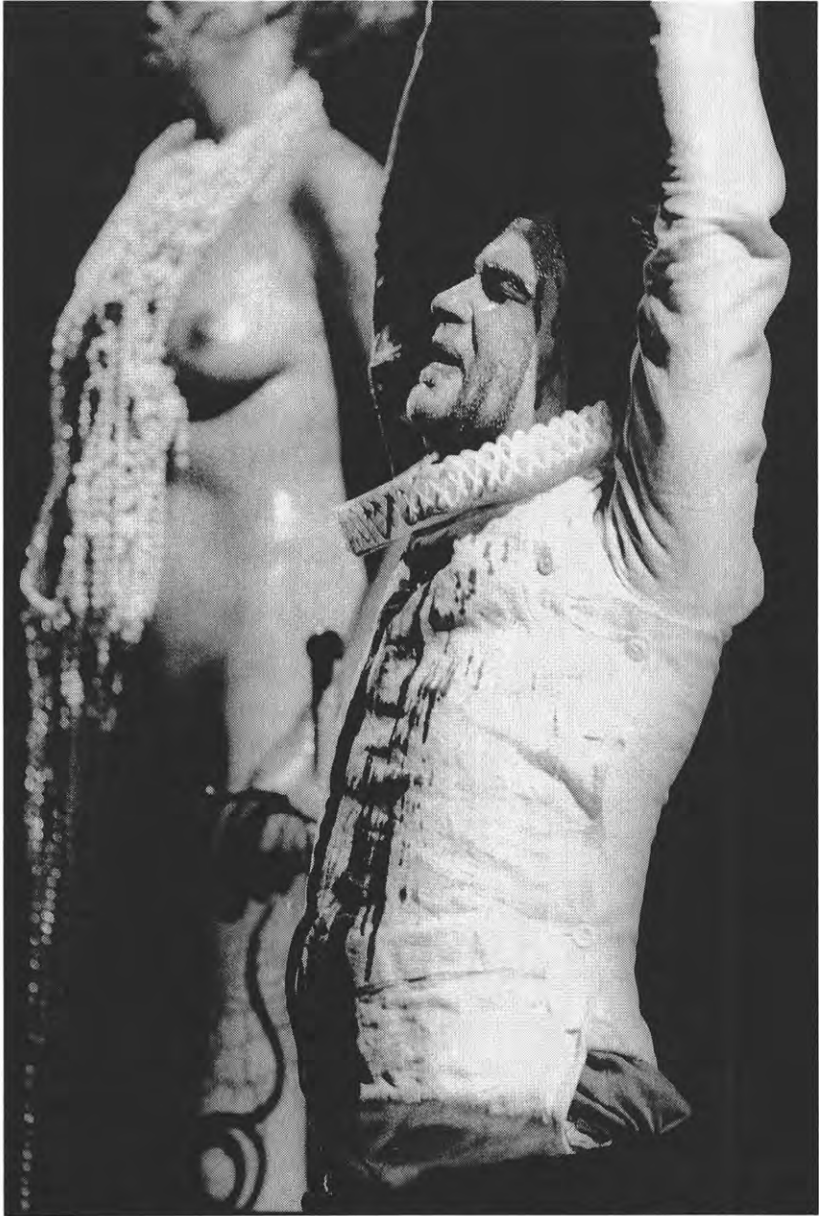
wereldvreemdheid eindigt.

JOZEF DE VOS: Je hebt zelf verteld dat Frankrijk bijna een symbolische waarde krijgt in het gehele verhaal. Waarom is het dan zo dat telkens we Fransen zien of we iets over Frankrijk vernemen, het een totale parodie of slapstick-bedoening wordt?

TOM LANOYE: Hier ben ik zeer gesteund door de Shakespeare-traditie in Engeland. Ik heb opvoeringen gezien van de Royal Shakespeare Company. Onlangs nog speelde de R.S.C. in de Singel *The Battle for the Throne*. Dat waren de laatste twee stukken van *Hendrik VI*. Wel, als je daar het Franse hof ziet, het is al 'jeanetten' wat de klok slaat. Maar ook in Shakespeares tekst vind je deze attitude, bijvoorbeeld in de wijze waarop de Dauphin wordt voorgesteld. Op die manier werd het geheimzinnige, vreemde, vrouwelijke Frankrijk bezworen voor de gemiddelde stoere, niet-wufte Engelsman. Als je dan een verhaal moet vertellen over Frankrijk waarin de vrouw en de vrouwelijkheid onderdrukt moeten worden, dan kom je inderdaad, zeker binnen de fantasie van La Falstaff, wier geliefde Henk naar het Franse hof moet gaan, in een cabaret- en slapstick-formule terecht. Later, bij de broers York, die hun mosterd helemaal uit de Amerikaanse films halen, kunnen er geen twee zinnen vallen zonder 'faggot' en worden alle vrouwen 'bitch' genoemd. Dan is het ook normaal dat je een Frans hof hebt waar zuster Bona niet eens gezien mag worden en waar de koning een cabaret-versie van Rainier van Monaco is.

JOZEF DE VOS: Waar we nog maar weinig over gezegd hebben, is het toch wel heel merkwaardige idioom. Het taalgebruik past zeer mooi in het totale concept. Je begint met die Franse frasen, die enigszins een middeleeuwse en gewijde sfeer rond Richard II moeten evoceren, om over het gewone taalgebruik heen, uit te komen in een Amerikaans slang dat zelfs gaat overheersen. Verhoudingsgewijs uitgedrukt heb ik de indruk dat ongeveer twee vijfde van de tekst Engels is.

TOM LANOYE: Ik denk dat het zo lijkt. Alleen de broers en diegenen die tot de clan behoren, spreken die taal. Maar die taal is zo dominant dat het nog meer lijkt. Het is ook zo geëvolueerd omdat er nog een aantal ingrepen gebeurd zijn, en een aantal teksten zijn weggevallen. Voor mij heeft die hybride taal veel te maken met Vlaanderen en met mijn positie als schrijver in Vlaanderen. Als je iets wil aanduiden van een archaisch België, dan kom je - naar mijn gevoel - uit in een vermenging van archaisch Vlaams en Frans. Trouwens, hier ben ik historisch dan ook weer gedekt, want aan de hoven werd er vroeger meer Frans gepraat dan Engels, zelfs in Engeland. Engels was toen zeker niet een lingua franca zoals nu. Het is ook de wuftheid van



Ten Oorlog: Ariane Van Vliet als de engel in Margareta di Napoli en Koen Van Kaam als York (Foto: C.M. Ryckeboer)

Richaar Deuzième, gezien zijn verfijning en zijn parallellen met Ludwig II van Beieren, die zich mooi in het Frans heeft laten vertalen. Dat heeft dan weer te maken met onze inschatting als Vlamingen. Er is ook een associatie met de francofone bourgeoisie van Vlaanderen, die ook veel meer met kunst bezig was en dus ook maar verfijnd tot decadent moest zijn.

Als je naar het 'Nederengels' toegaat, dan moet je volgens mij een zeer duidelijke breuk maken tussen *Edwaar the King* en *Risjaar Modderfokker den Derde*. Het woord Modderfokker is daarbij centraal. Bij *Edwaar the King* is de scène waar het er om gaat wie Gloster moet spelen bijna een letterlijke parafrasering van de naamgeving van Mr. Pink in *Reservoir Dogs* van Tarantino. Nu hoeft je die film niet gezien te hebben om dat een goede scène te vinden, hoop ik. Die scène werkt. Dat hele stuk zit in een kader van Tarantino, Elmore Leonard, Amerikaanse slang, Motown-citaten enzovoort. Als je bij *Risjaar Modderfokker* uitkomt, dan vind ik dat het onmiddellijk, zelfs al in de beginmonoloog, opnieuw verschuift naar een veel meer Europese dramaturgie. En dan bedoel ik zelfs een dramaturgie à la Schwab, of Rainald Goetz, of *De Sapeurloot* waarbij taal hoe langer hoe meer als plastiek gebruikt wordt, of als wrakhout veeleer in dit geval, waarmee nog beelden worden samengesteld maar die hoe langer hoe meer uit elkaar vallen.

De taal van Schwab heeft geen directe grammatica meer die wij herkennen. Hij heeft een eigen taal gecreëerd, die werkt met klanken en klankenreeksen. Dus is *Risjaar Modderfokker* iemand die Modderfokker niet meer gebruikt - dat heeft dan ook met de inhoud te maken, - als een stopwoord uit de Amerikaanse film, maar letterlijk 'mother-fucker', moederneuker, waarbij fokker - zeker en vast dat woord - tegelijkertijd de liefde en de liefde bedrijven uitdrukt, en ook de absolute vernedering. Dat vond ik zo interessant aan dat woord 'Modderfokker'. Zijn belangrijkste veldslagen levert hij met de oppervrouw, zijn moeder, de enige vrouw die hem echt nog ongezouten de waarheid durft zeggen. En hij desintegreert helemaal. Hij wil eigenlijk niet geboren geweest zijn, en nu op z'n minst weer uiteenvallen, opgaan in 'Modder', voor mij tegelijk 'Moeder' en 'Aarde'. Ongeveer zoals in het beroemde moedergedicht van Hugo Claus, "Ik ben niet, ik ben niet dan in uw aarde".

Het mooiste wat ik over dat desintegreren gehoord heb, is van Jan Decler die in een van de weinige nabesprekingen die we samen gedaan hebben, zei: "Luister, voor mij is het heel eenvoudig. Die man hecht al geen belang meer aan vaderland. Dat is helemaal weggefallen. Die vader is al dood en eigenlijk oefent hij de macht uit. Maar hij doodt ook zijn moeder door de taal te doden. Het is niet toevallig dat onze taal moedertaal heet. Hij vecht echt letterlijk met zijn moeder zodanig dat ook die taal eraan moet." Eerst begint hij nog te schuimbekken en dan kan je het wel nog volgen in een grammatica die we ondanks die vermenging van talen wel nog snappen. De eerste besmetting zit in het feit dat hij nog altijd in de versvorm begint te schuimbekken en de grammatica lost. Uiteindelijk, op de meest cruciale

dramaturgische momenten, lost hij zelfs de versvorm en begint te spreken in klankenreeksen die alleen nog associatief te begrijpen zijn, die alleen nog op een irrationeel vlak taal kunnen zijn. Die zelfs in de meeste gevallen desnoods ontaald - dat is ook de bedoeling - mogen zijn, zodat hij wegzinkt in een zee van taal en af en toe toch nog een aantal zinnen - die wel onmiddellijk begrepen kunnen worden - uitspreekt. Op zulke momenten komen cruciale zinnen zoals "Sweet mother die mij in de wereld scheet. De lafheid van je liefde liet mij leven waar echte liefde mij gewurd zou hebben." Ik denk niet dat iemand met die zinnen nog problemen heeft. Daarrond zit taalpap, zit taalschuim; hij desintegreert en aangezien alles zo literair was, vond ik dat hij dat ook in zijn taal moest doen.

Welke zijn dan die dramaturgische momenten waarop het van belang is dat hij die steeds grotere desintegratie ten toon spreidt? Dat is niet toevallig de allereerste keer als de neefjes ten tonele verschijnen. De twee neefjes zijn datgene wat hem het meest vernedert. Dat zijn schone, gave, jonge kinderen, die alles voor hebben, die geliefd zijn, die niet die bochel hebben, enzovoort. Dan ontvalt de taal hem helemaal. Een tweede belangrijk moment is als hij de neefjes niet alleen heeft gedood maar ze ook opeet. Een deel van de regieaanwijzing komt letterlijk uit Schwab: "In de toren, Risjaar - gekroond, in vol ornaat - knort, graait, drabt en sabbelt in en aan twee kinderkadavers, reeds tamelijk leeggevreten, waarvan de ribben uitsteken." Dan krijg je een hele litanie die voor mij schitterende poëzie is, maar die een destructieklagzang is en die ik niet zou kunnen neerschrijven in die verzen, in die versvorm en niet meer in een begrijpelijke, logisch grammaticale taal. Een grote acteur als Jan Declair kan daar iets van maken waar zelfs ik van sta te kijken, al ben ik de auteur ervan.

Misschien moet je het als volgt beschouwen. Wat ik literair geprobeerd heb kan je vergelijken met een museum waarin je binnenkomt via de zaal van classicistische, hellenistische kunst en kitsch, bij *Richaar Deuzième*, en waarbij je uiteindelijk belandt in een zaal waar kunst staat die je uitdaagt, waar de omgekeerde urinoirs aan de muur hangen en waar wrakhout ligt waarvan de helft van de mensen zeggen: "Ja, maar dat is toch gewoon wrakhout?" en waarvan Jan Hoet zegt: "Dit is fantastische kunst." Dat heb ik proberen te creëren in taal. Op het einde heeft dat Engels voor mij veel minder de connotatie van Engels. Dat is het wrakhout dat ons omringt, dag in dag uit. Kijk naar de televisie, luister naar de radio. Wij leven niet in een uniform Vlaamse staat. Dat is een fictie. Wij leven in een taalaquarium dat, al naargelang je het wilt, zeer divers of zeer vervuild is. Ik heb er zelfs geen oordeel over of het vervuild zou zijn of niet. Ik gebruik dat alleen. Ik gebruik dat om in zijn figuur - "hij is de modernste van die koningen" - existentiële angst en desintegratie duidelijk te maken via die taal. Daarom zit daar zoveel - in mijn ogen - *ogenschijnlijk* Engels in.

Het is moeilijk, maar voor mij was het heel mooi om te zien hoe Jan Declair daarmee mee worstelt. Maar elke voorstelling is anders. Terwijl je dat van die andere

monologen niet zo direct kan zeggen. Daar ligt alles redelijk vast, terwijl dat laatste half uur van Jan iedere avond weer een ander gevecht is. En ik zal eerlijk zijn: soms wint hij het niet helemaal, maar als hij het wint, krijg je een half uur wat ik nog nooit gezien heb. Dat heeft te maken met de regie en met Jan, maar ik maak me sterk ook met dat specifiek soort tekst.

JOZEF DE VOS: Het Engels kleurt de hele muzikaliteit in feite van de taal, dat is juist. Hoewel Jan Declair er inderdaad mee worstelde in de voorstelling die ik gezien heb. Hij had het er zeer moeilijk mee.

Tijdens de bespreking met het publiek die hierna volgde, ging Tom Lanoye nog uitvoerig in op de kritiek van Frank Albers in De Morgen.

TOM LANOYE: De merkwaardige stelling van Albers die mij geshockeerd heeft, was dat tweetaligheid en emotie niet te vermengen zijn. Op dat moment dacht ik dat ik er misschien nog meer van die Belgische en Vlaamse dingen had moeten innemen. Want ik vind het een onwaarschijnlijke stelling. Dan moet ik niet meer naar Jacques Brel luisteren als hij *Marieke* zingt, want juist die tweetaligheid raakt mij ontzettend. Dan moet ik niet meer luisteren naar Arno Hintjens, want de meertaligheid van Arno drukt meer uit dan wanneer hij alleen maar één taal gebruikt. Dan zitten we nog altijd met het merkwaardige verschijnsel dat zoveel van onze jonge rockgroepen, bijvoorbeeld dEUS, hun diepste emoties gaan uitdrukken in het Engels omwille van de vorm die ze dan gebruiken. Dus we hebben duidelijk iets met taal en met tweetaligheid.

Ik denk dat emotionaliteit en tweetaligheid juist wel samengaan. Wij als Vlamingen weten toch perfect dat we eigenlijk allemaal tweetalig in onze eigen taal moeten zijn. Als ik schrijf of spreek, spreek ik een andere taal dan ik met mijn ouders spreek. Dialect en algemeen Nederlands zijn wel twee zeer nauw verbonden talen, maar ze zijn niet hetzelfde. En als je kwaad bent, spreek je een andere taal dan wanneer je gedichten zit te schrijven. Als je die hele stelling terugbrengt tot zijn uiterste kern, gaat ze over zuiverheid en onzuiverheid. Ik vind juist dat als je over die Risjaar Modderfokker wil schrijven, dat je bijna doelbewust bij een onzuiverheid uitkomt.

Je moet in de taal natuurlijk een zekere norm hebben, een soort afgesproken model van Algemeen Nederlands. Maar dat is dan alleen maar goed omdat je er vervolgens ook helemaal kan van afwijken als het zijn bedoeling heeft. En die bedoeling heb ik met de Modderfokker. De dramaturgische inhoud daarvan is precies onzuiverheid, en "Wat kan ik nog meer kapot maken?" en "Hoe kan dat toch nog schoon zijn?" Dat is bijna letterlijk wat hij op een bepaald moment zegt na het vermoorden van zijn eigen broer: "One thing I'll teach de wereld, willens nillens,

there is tremendous poetry in killings.” Hij is een seriemoordenaar in onze bewerking die vanwege de schoonheid van destructie moorden gaat plegen en dus hoe langer hoe meer geconfronteerd wordt met ‘het’ zijn, en dus met zijn moeder en dus met zichzelf. Als je dat niet ziet, als je dan begint over de Shakespeare-standard die verlaten is op dat moment, dan heb ik daar echt geen boodschap meer. Wat we daar uitdrukken is voor mij belangrijker, het is een interpretatie van Richard III, akkoord. Maar we hebben nooit anders beweerd.

NOOT

Mijn dank aan Vincent Neyt en Koen De Mey voor hun bijdrage tot de transcriptie van de tekst.

