

Artistiek-politieke rekwisieten. Over *De draaischijf* van Tom Lanoye

Thomas Pierrart

Er zijn zo van die auteurs waarvan je als recensent en literatuurlijver vindt dat ze eigenlijk nooit echt slechte boeken schrijven. Het literaire vakmanschap van de schrijver zorgt ervoor dat elk van de publicaties steevast een zeker kwaliteitsniveau behaalt. Meer dan eens is er bovendien een uitschieter die het oeuvre nog wat meer glans verleent. Wat mij betreft is Tom Lanoye zo'n auteur. *De draaischijf*, Lanoyes nieuwste roman die hij afgelopen voorjaar publiceerde, behoort samen met het weergaloze *Sprakeloos* (2009) tot het beste prozawerk dat de auteur al afleverde. Lanoyes vuistdikke roman is een indrukwekkende vertelling, die zonder meer een van de literaire hoogtepunten van dit jaar omvat.

Met *De draaischijf* heeft België's meest bekende slagerszoon zich aan een Vlaamse collaboratieroman gewaagd. Het boek past daarmee in een rijtje dat lange tijd in de eerste plaats met Gerard Walschaps *Zwart en wit* (1948) en Hugo Claus' *Het verdriet van België* (1983) geassocieerd werd, maar dat zeker in de laatste jaren sterker gestoffeerd werd – met Jeroen Olyslaegers' *Wil* (2016), Erwin Mortiers *De onbevleete* (2020; als 'vervolg' op die andere collaboratieroman *Marcel* (1999)) en Stefan Hertmans' *De opgang* (2020). Vooral met Olyslaegers' boek vertoont *De draaischijf* heel wat overeenkomsten. Bij beide auteurs is de voornaamste setting immers hun geliefkoosde (bezette) Antwerpen. En net als bij Olyslaegers omvat *De draaischijf* een *monologue intérieur* en terugblik van een dubieus, opportunistisch personage met artistieke ambities. Bij Lanoye is de hoofdrol niet weggelegd voor een gefrustreerde dichter annex hulpagent, maar wel voor een Antwerpse theaterdirecteur, -regisseur en -acteur. Ter wille van de kunst en zijn eigen aspiraties zoekt die tijdens de Tweede Wereldoorlog enige toenadering tot de Duitsers – met alle gevolgen van dien. Het is tijdens zijn druilerige teraardebestelling op het Antwerpse Schoonselhof dat hij zijn relaas-in-vijf-bedrijven op de lezer loslaat.

Historische omwentelingen

De draaischijf is niet alleen een collaboratieroman, maar vertoont eveneens kenmerken van de biografische roman, een vandaag al even populair genre. Hoewel Lanoye in de verantwoording van het boek schrijft dat *De draaischijf* ‘een alleenspraak [is] van een verzonnen personage’ en dat ‘ieder persoon [...] een type voor[stelt]’ en dus ‘geen portret’ omvat, zijn de belangrijkste personages in het boek wel degelijk gebaseerd op – of, zoals Lanoye het zelf verwoordt, ‘geïnspireerd’ door – werkelijke historische figuren.

Het hoofdpersonage, dat bij Lanoye Alex Desmedt heet, kan gelieerd worden aan de flamingant Joris Diels (1903-1992), van wie een poëtisch vers niet toevallig als motto van het boek fungeert. Van 1935 tot 1938 was Diels directeur van het theatergezelschap Koninklijke Nederlandsche Schouwburg (KNS), dat zijn standplaats had in de Antwerpse Bourschouwburg. Nadien richtte hij eerst zijn eigen gezelschap op, het Gezelschap Joris Diels (bij Lanoye ‘Compagnie Desmedt’). Later, tijdens de oorlog, werd hij overkoepelend directeur-generaal van de Koninklijke Theaters van Antwerpen. Onder dat consortium viel niet alleen de KNS maar ook de Koninklijke Vlaamse Opera. Dirigent van die Antwerpse stadsopera was de Strauss- en Wagnerexpert Hendrik Diels (1901-1974), Joris’ broer. In *De draaischijf* speelt ook hij een belangrijke rol, maar wordt hij bij monde van Alex ‘onze Rik’ genoemd, ‘een godenzoon, zodra hij voor een orkest mocht staan’.

Veel explicieter dan zijn broer vertoonde Hendrik nazistische sympathieën: zo was hij medeoprichter van de Algemeene-SS Vlaanderen. Joris was gematigder, maar werd na de bevrijding in eerste instantie wel veroordeeld wegens (culturele) collaboratie; pas in beroep werd hij vrijgesproken. Niet alleen was Joris onder meer lid geweest van het nationaalsocialistische DeVlag; zijn KNS-beleid had zich tijdens de oorlog ook naar enkele wensen van de Duitse bezetter gericht, waaronder het opzij schuiven van Joodse medewerkers. Onder de slachtoffers bevond zich niet alleen de kostuum- en decorontwerper Lon Landau – aan wie Lanoye *De draaischijf* heeft opgedragen en die gestalte krijgt in het bijzonder fraaie personage Sol Schneider – maar ook Diels’ eigen vrouw, de bekende Vlaams-Joodse actrice Ida Wasserman. In *De draaischijf* is zij van Nederlandse afkomst en heeft ze de al even welluidende, Duits klinkende naam ‘Lea Liebermann’.

Zoals het een romancier betaamt, combineert Lanoye historische grondslagen met zijn ‘onbegrensde verbeeldingskracht’. Het gaat niet om de ‘waarheid’ maar om

‘waarachtigheid’; niet de ‘exacte feitjes’ zijn van belang, maar wel dat ‘de synthese, of nee: de encenering, klopt’. Enerzijds verhaalt de roman in uitgekende scènes over onder meer het bombardement op Mortsel Oude God, de Antwerpse razzia’s en [de opsluiting van collaborateurs in de Antwerpse ‘Zoölogie’](#). Tevens duiken nog meer historische figuren op, zoals de burgemeester der burgemeesters Camille Huysmans – aan wie Alex/Joris zijn eerste aanstelling als KNS-directeur te danken heeft – alsook de (ondertussen beruchte) oorlogsburgemeester Leo Delwaide, die in de roman schitterend doch naamloos neergezet wordt als de ‘poelepetaat’.

Anderzijds verbindt Lanoye op ‘fictieve’ wijze bijvoorbeeld Alex’ geschiedenis met die van het (werkelijk bestaande) ‘Deutsches Theater in den Niederlanden’. Dat was een in Den Haag, op bevel van de Führer opgericht ‘theater- en operagezelschap [...] voor gastvoorstellingen en eigen producties in het Duits’, met als belangrijkste publiek ‘de in Nederland gelegde Wehrmacht’. De theatrale spil van Lanoyes associatie is een zogenaamde draaischijf: een draaiend podium dat de toneelregisseur onder meer in staat stelt snelle decorwisselingen uit te voeren en ‘de eenheid van plaats, tijd en handeling, opgelegd door toneeltirannen als Racine [...] vrolijk aan je laars [te] lappen’. In de Haagse Schouwburg is tot op de dag van vandaag onder het podium [de mechaniek te vinden van de draaischijf](#) die ooit door het Deutsches Theater in den Niederlanden gebruikt werd. De foto die Lanoye zelf van de machinerie nam bij zijn bezoek aan de Schouwburg, is op de (binnen)flap van zijn nieuwste roman afgedrukt.

In een kernscène uit de roman reizen Alex, Lea en enkele anderen tijdens de oorlog af naar Den Haag, om de première van het Deutsches Theater voor te bereiden (van de werkelijke première zijn [historische beelden](#) te vinden). Bij haar eigen opening had Compagnie Desmedt immers al zo’n draaischijf aangewend – of beter: een Vlaams-volkse (!) versie ervan, met de basis van een paardenmolen. In Den Haag zouden Alex en de zijnen de zaal, het decor, de rekwisieten gereedmaken, en ‘de nieuwe draaischijf tot in de puntjes uitproberen en klaarzetten’. Echter, niet alleen blijkt het schijnbare ‘bewijs [...] van de Duitse [technische] voortreffelijkheid’ (die de Antwerpse theaterregisseur adoreert) aanvankelijk niet optimaal te functioneren. Alex’ medewerking aan het Deutsches Theater kan ook als een van de voornaamste weerspiegelingen gelden van zijn bedenkelijke ‘artistieke’ toenadering tot de bezetter – na afloop van de première schudt hij onder meer de hand van Reichsminister Goebbels en Reichsmarschall Göring. De draaischijf, die de titel van de roman

centraliseert, is dan ook een meerlagige metafoor, niet in het minst voor de bovenpersoonlijke, historische omwentelingen van het oorlogsdecor alsook de politieke transformaties van individuen tijdens de bezetting, 'dogmatische draaikonten' zoals ook Alex er een lijkt te zijn.

Geënceneerde minderwaardigheid

Voorgaande uiteenzetting suggereert een zwart-witverhaal, maar Lanoyes literaire werkelijkheid is – net als de historische – heel wat complexer te noemen. Dat komt met name door de manier waarop de roman verteld wordt. De particuliere vertelstem van Alex zorgt er weliswaar voor dat de lezer enige sympathie verwerft voor de lotgevallen van de theaterdirecteur. Ze is tegelijkertijd ook hoogst onbetrouwbaar, doordat Alex een duidelijk gekleurd relaas op de lezer loslaat. Hij is niet alleen de acteur-draaikont die 'de gave [bezit] om in de huid te kruipen van alles en iedereen' en als 'maestro van de dubbelrol' bekend staat. Hij is ook de theaterregisseur die rotsvast gelooft in de 'artistieke leugen' en die in de roman te allen tijde de touwtjes van zijn geënceneerde werkelijkheid in handen houdt. De openingsscène van de roman, waarin Alex een alternatieve begrafenis ensceneert, is in dat opzicht reeds veelzeggend te noemen.

Als regisseur-verteller richt Alex meer dan eens de spot op zijn eigen 'onbeduidendheid'. Dat impliceert enerzijds dat hij aan een sterk minderwaardigheidscomplex lijdt. Hij voelt zich 'krukkig in het werkelijke leven' en noemt 'zelfhaat' zijn 'echte vak'. 'Was het koesteren van een minderwaardigheidscomplex een olympische discipline,' stelt hij, 'dan won ik zilver, brons en goud.' Alleen op de bühne betekent hij iets: 'Op alle vlakken wilde ik alleen maar betere versies scheppen van mezelf, omdat ik de originele versie zo lamleidend, laf en onbetekenend vond.' Anderzijds vindt die onbeduidendheid aansluiting bij (de strategische enscenering van) zijn eigen rol in de oorlog. Net omdat hij 'alleen op de planken' iets betekende, kan hem naar eigen zeggen maar 'weinig worden aangerekend daarbuiten'. Op de draaischijf van het oorlogstheater bestempelt hij zichzelf dan ook 'hooguit als een artistiek-politiek rekwisiet' en een 'onterechte hoofdrolspeler'.

De hele roman lang klaagt Alex dat hij ten onrechte verguisd is en wentelt hij zich in de rol van 'slachtoffer' ('Ik heb al genoeg opgeofferd', 'Ik heb dit niet gewild en niet verdiend') en 'martelaar' ('Zonder mij met haar te willen vergelijken, begrijp ik

des te beter wat Jeanne d'Arc is aangedaan'). Voor alle schijnbaar verzwarende omstandigheden werpt hij excuses op, en zoekt hij naar nuances en minimaliseringen. Zijn lidmaatschap van nationaalsocialistische organisaties als DeVlag – een 'detail' – kwam er enkel 'op aanstoken van onze Rik'. Zelf is hij veeleer 'politiek dakloos' – 'Behalve aan geliefden ben ik enkel trouw geweest aan mijn roeping als kunstenaar' – en geraakt hij nauwelijks 'wijs' uit alle 'wisselende avances en verlokkingen' die de oorlogstijd kenmerkt. Dat hij als kersvers directeur-generaal *De Leeuw van Vlaanderen* als openingsvoorstelling gekozen heeft – een 'passend gebaar [...] om ons nieuwe bestel en het moderne tijdperk in te luiden' – kwam er dan weer louter uit 'economische noodzaak'. En als theaterleider mag hij dan de nodige verantwoordelijkheid dragen, zijn 'invloed' wordt ook 'schromelijk overschat'. 'Tegen [z]ijn zin' worden bijvoorbeeld de verjaardag van Hitler en de 'heldenhommage' voor nationaalsocialist Reimond Tollenaere in zijn Bourschouwburg georganiseerd – 'op het appel ontbreken kan gezien worden als een teken van defaitisme. Zelfs verraad.'

Tegenover de lezer pleit Alex dat hij zelf verslonden is door de oorlogs-'machine'. Hij kon zich niet verzetten én hij wilde dat eigenlijk ook niet, net vanwege zijn 'verantwoordelijkheid voor meer dan tweehonderd ondergeschikten', onder wie zijn geliefde Lea. 'Wat voor goeds had weigeren opgeleverd voor de talloze onschuldigen onder mij?' vraagt hij zich af. 'Waren die beter af geweest als ik de woede van de Militärverwaltung had afgeroepen over ons allemaal?' Net in dat gebrek aan verzet komen misschien nog het sterkst zijn onbeduidendheid en zijn problematische oorlogsrol samen. 'Als het er echt op aankwam,' stelt Lea veelzeggend aan het einde van het boek, 'hield jij je mond. [...] Jij liet begaan toen ik en anderen werden weggezet en uitgerangeerd. [...] Jij slikte alles net zo goed als iedereen, maar jij speelde ook nog eens mee, jij werkte mee, jij was een rat. Een rat die nooit eens tegendraads durfde te piepen. Een rat die nooit durfde te knagen aan de kabels van de macht.'

Als de theaterdirecteur al enige schuld erkent, dan is het vooral om duidelijk te maken dat die in het niets verbleekt bij veel nadrukkelijker vormen van collaboratie, zoals die van zijn broer of de 'poelepetaat'. In tegenstelling tot de verteller heeft die laatste wél [een 'mooi plekje' op het ereperk van het Schoonselhof](#) verdiend. 'Ik wil mij niet beklagen', stelt Alex. 'Maar eigenlijk ben ik twee keer een schandalig groot en tragisch slachtoffer geweest. De eerste keer als doelwit van een meedogenloze en onverzoenlijke repressie, veel te zwaar voor wat een artistieke garnaal als ik maar had

gedaan. En een tweede keer als de zondebok van hen die zulke repressie veel meer verdienen dan ik, maar die er miraculeus en ongeschonden aan zijn ontsnapt.’

De draaischijf wordt zo de typische vertelling van de ‘kleine collaborateur die genade verdient’ – een historische visie die Lanoye, samen met de ‘Vlaamse onmondigheid’ en het gebrek aan politiek verzet, voornamelijk lijkt te willen bekritisieren. In het boek wordt ‘de collectieve herinnering’ niet toevallig als ‘onbetrouwbaar’ bestempeld, ‘duur en doelbewust manipulerend. [...] Ze bedot het heden en zijn bewoners door vroegere rangordes en wandaden te verdraaien of te verhullen.’ Dat neemt niet weg dat het adagium van de historische contextualisering ook op nog iets andere wijze opduikt: ‘Je moet alles altijd in zijn context durven zien en het verleden nooit beoordelen met maatstaven van vele jaren later.’ Meer nog dan te streven naar een literaire veroordeling werpt de roman op die manier misschien de algemene vraag op naar de contemporaine omgang met (verschillende vormen van) collaboratie tijdens de oorlog. Welke ‘plaats’ verdient een complexe figuur als Alex Desmedt precies op de draaischijf en het Schoonselhof der geschiedenis?

Faustiaans

Het hoeft niet te verbazen dat *De draaischijf*, net als *Sprakeloos*, een roman is waarin ook Lanoyes kennis van en liefde voor theater, literatuur en taal duidelijk naar voren komt. Om te beginnen krijgt het historisch canvas dat Alex construeert, eveneens vorm via talloze spitsvondige verwijzingen naar literaire figuren die het leven van de (bij wijlen chagrijnige) theaterdirecteur doorkruisen. Zo worden zijn stukken bijgewoond door zijn goede vriend Felix ‘de Fé’ Timmermans en literair criticus Herman Teirlinck, ‘zonder discussie onze grootste theatertheoreticus’ die weliswaar ‘een snob, een uitzuiger en een aansteller’ is (‘Maar soit, ik wil niet zuur en ondankbaar klinken’). Nog minder sympathie kan Alex opbrengen voor Cyriel Verschaeve, de ‘zwartrok’ die ‘van zichzelf vond dat hij, behalve kapelaan, ook een begenadigd poëet en toneelauteur was’ maar wiens ‘zaniken over zuiverheid van volk en bloed’ hem ‘een onmiskenbare zweem van ranzigheid’ bezorgde. Ook de gestorven priester-dichter Guido Gezelle moet er ten dele aan geloven – ‘Een unieke en onvertaalbare taaltovenaar, zolang hij maar niet over de Allerhoogste jeremieert.’ En voor Paul ‘Zot Polleke’ van Ostaijen, ‘onze beroemdste en belangrijke modernist’ die ‘de aura van een sekteleider en de koketterie van een filmster’ had, voelt Alex dan

weer zowel 'bewondering' als 'walg': ook hij ligt immers, [met een prachtig grafmonument, op het ereperk van het Schoonselhof](#).

De roman bevat vanzelfsprekend ook significante verwijzingen naar allerlei theaterstukken: niet alleen *De Leeuw van Vlaanderen* maar bijvoorbeeld ook Luigi Pirandello's *Wat is de waarheid?* en Anton Tsjechovs *De kersentuin*, over de impact van maatschappelijk-sociale verandering. De belangrijkste referenties zijn die aan de Fausttraditie. Het stuk dat bij de romaneske opening van het Deutsches Theater in den Nederlanden wordt opgevoerd, is Goethes *Faust I* (1808). Het is een tekst waaruit Lanoye eveneens een motto gekozen heeft en waarvan Alex/ Joris ooit zelf nog 'een eigen berijmde Dietse vertaling' (*Het spel van Dr. Faust*) met de KNS programmeerde. In Den Haag is de rol van Mephisto niet toevallig weggelegd voor de Duitse acteur-regisseur Kurt Köpler. Als symbool voor de Duits-duivelse verleiding waaraan collaborateurs ten prooi vallen, vormt hij een van de drijfveren waarom Alex naar Nederland afreist. 'Ik zou', zegt die laatste immers, 'de hand mogen schudden van een van mijn grootste idolen. Kurt Köpler zou mijn naam leren kennen en hij zou me uitvoerig bedanken voor mijn nochtans bescheiden bijdrage.' Köpler is trouwens ook de naam van het hoofdpersonage uit Lanoyes eigen faustiaanse toneelstuk *Mefisto for ever* (2006). Het betreft een bewerking van *Mephisto* (1936), een roman van de Duitse Klaus Mann die eveneens als indirecte intertekst bij *De draaischijf* fungeert. Manns boek verhaalt immers over de acteur Hendrik Höfgen, die, net als Alex, omwille van zijn eigen artistieke ambities het nazisme de hand reikt.

De draaischijf verraadt niet alleen inhoudelijk, maar ook stilistisch en verteltechnisch Lanoyes theaterachtergrond en, meer in het algemeen, zijn kwaliteiten als literator en taalvirtuoos. Alex' monoloog-in-vijf-bedrijven krijgt de hele roman lang gestalte in soepele, trefzekere zinnen – neem alleen al de intrigerende openingszin 'Ik had me de dag waarop ik word begraven heel anders voorgesteld' – waarin woorden als 'zolderkamerromantiek' en 'knekelknecht' probleemloos ingepast worden. Met een artistiek-technische bekwaamheid roept Lanoye/ Alex één voor één, als op een draaischijf, de personages en decors uit het verleden op. Het leidt tot talloze meeslepende scènes: naast Alex' zoölogische opsluiting als eigentijdse 'Leeuw van Vlaanderen' of zijn nachtelijke zoektocht naar Lea tijdens een razzia, bijvoorbeeld ook het bourgondische, strategische etentje van de gebroeders Desmedt met de nieuwe Stadtkommissar. In een andere spitse tafelscène, waarin Riks nazistische sympathieën nadrukkelijk botsen met Lea's

Joodse achtergrond, kiest Lanoye er trouwens voor een deel van het gesprek feitelijk als toneeldialoog weer te geven, mét regie-aanwijzingen. Iets soortgelijks geldt voor nog twee andere (emotioneel bewogen) momenten in de roman, waaronder de monoloog waarin Lea haar geliefde eindelijk ter verantwoording roept.

Mede door zulke ingrepen wordt *De draaischijf* een uitstekende, diepgravende roman die van de eerste tot de laatste pagina boeit – zonder dat de machinerie stukt. In de naoorlogse, Nederlandstalige literatuur is Lanoye geen rekwisiet maar een van de hoofdrolspelers, die weet hoe hij zijn publiek moet bespelen en dat, zeker in deze roman, met verve doet. Het is door boeken als *De draaischijf* dat hij zich in ieder geval lijkt te verzekeren van een mooi plekje op het Antwerpse Schoonselhof – ‘Hij wel’, zou Alex zeggen.

BIBLIOGRAFIE

Tom Lanoye, *De draaischijf*. Prometheus, Amsterdam, 2022.