

# WAT MEDEA EN LA FALSTAFF MIJ LEERDEN

SCHATPLICHTIG AAN MIJN THEATERWERK

Toen regisseur Luc Perceval me in het midden van de jaren negentig uitnodigde om samen met hem te beginnen aan de twaalf uur durende marathonproductie die *Ten oorlog* (1997) zou worden, heb ik niet lang gearzeld. Correctie: ik heb slechts een paar dagen gearzeld. Niet uit weerzin tegen Shakespeare of Perceval, maar omdat ik zo weinig vrouwenrollen bespeurde in het bronmateriaal: acht van de zogenaamde *history plays* van Shakespeare, beginnend met *Richard II* en eindigend met *Richard III*, die samen vaak worden aangeduid als *De Rozenoorlogen*.

Pas toen het me daagde dat het ontbreken en wegdrukken van vrouwen net een onderdeel vormde van de universele machtscyclus die we ten tonele zouden voeren, stemde ik alsnog in. Zeker nadat Perceval me had beloofd dat we van Falstaff een subversieve travestiet zouden maken. Onze Falstaff zou zelfs verliefd mogen worden op de jonge kroonprins Henk, de latere Koning-Soldaat *Henry V*, of *Hendrik de Vijfden*, zoals hij in onze versie zou heten. Uiteindelijk zou ik La Falstaff zelfs een paar geadapteerde liefdessonnetten van Shakespeare zelf in de mond leggen, als klaagzang nadat hij/zij was gedumpte door zijn jonge geliefde Henk, die er onverwachts voor koos om toch maar volwassen, eerbaar en koning te worden.

Ik zou overigens ook elders in *Ten oorlog* nog tal van verwijzingen verwerken naar beroemde gedichten of frasen of songs of speechen, uit zowel de Nederlandstalige als de wereldliteratuur, van de Vlaamse dichter Paul Snoek tot het Amerikaanse platenlabel Motown. Soms deden ze dienst als betekenisvolle echo, soms ging het om louter parodiërend vermaak. Waarom zou ik zulke ingrepen uit de weg gaan, die door puristen werden afgeschilderd als onnodig en zelfs heiligschennend? Shakespeare zelf was

**TOM LANOYE**

werd in 1958 geboren in Sint-Niklaas. Hij schrijft proza, poëzie, toneelteksten, columns en essays. Verschillende van zijn publicaties en toneelstukken zijn bekroond. In 2013 ontving hij voor zijn hele oeuvre de Constantijn Huygens-prijs. Zijn recentste werken zijn *Gelukkige slaven* (roman, 2013); *Hamlet vs Hamlet* (toneel, naar Shakespeare, 2014); *Koningin Lear* (toneel, naar Shakespeare, 2015); *Revue Ravage. Dood van een politicus* (toneel, 2015); *Gaz. Pleidooi van een gedoemde moeder* (toneel, 2015) en *Revue Lanoye. Filippica* (polemische teksten, 2016). Hij woont afwisselend in Antwerpen en Kaapstad. Contact: [www.lanoye.be](http://www.lanoye.be)

---

bepaald niet vies van citaten en pastiches. Ik heb het juist van hem geleerd, net als van de vele regisseurs en acteurs die in zijn leer zijn opgeleid. Toen hij zelf amper achtentwintig was werd hij al door een nu onbekende concurrent, de snob Robert Greene, verweten dat hij een “omhooggevallen kraai” was, die pronkte met andermans veren en vondsten.

Een kleptomane kraai, een jattende ekster... Ik zou het op mijn achtenvijftigste nog als een eretitel beschouwen. Sterker: het is een roeping, vooral in het toneel. Niets is origineel, alles is bewerking. De grootste trouvaille is een handige toe-eigening, briljant vermomd als authenticiteit. Literatuurwetenschappers en zuiverheidsfanatici begrijpen één ding niet. In toneel kan en mag alles, als het maar “werkt”. Toneel schrijven is de vrijheid celebreren. Nergens kun je ze beter botvieren dan in een theaterbrochure. Ja, zelfs films moeten het afleggen, hoezeer ze ook schatplichtig lijken aan toneelstukken. Ik neem mijn hoed af voor de scripts van David Mamet of Quentin Tarantino. Maar net als in alle televisiescenario's duurt een belangwekkende monoloog idealiter slechts dertig à veertig seconden. Goed voor een regel of acht, maximaal tien.

Op de planken mogen dialogen vier à vijf minuten duren, goed voor twee bladzijden. *Ten oorlog* eindigde, na meer dan elf uur theater, met een monoloog die bijna een half uur duurde: de morbide zwanenzang van *Risjaar Modderfokker den Derde*.

Voor het zover was, had ik een half etmaal lang idiomen en stijlen dooreen mogen haspelen tot een “diachronisch taalspektakel”. Ik weet ook niet precies wat het betekent, maar het stond in een lovende recensie.



Wim Opbrouck en Kyoko Scholiers in *Ten oorlog* (1997),  
Foto Michiel Hendryckx.

#### **DE MENS MOET KATHEDRALEN WILLEN BOUWEN**

Perceval en ik construeerden onze eigen verhaallijn op basis van de historische feiten en de interpretatie daarvan door Shakespeare, maar we vulden ze ook aan met onze fantasie en haalden ze soms brutaal onderuit, in ons verlangen om tegelijk een soort geschiedenis van de macht zelf én van de hele mensheid te tekenen, en dit door de eeuwen heen. Aan ambitie geen gebrek. We waren allebei net geen veertig, toen. “En de mens móét kathedralen willen bouwen.” Dat zei een van mijn andere leermeesters, Gerard Mortier (1943-2014), intendant van de Munt, de Opéra Bastille in Parijs en het Teatro Real, de opera van Madrid. Hij was ook intendant van de allereerste Ruhrtriennale in Duitsland, en daarvoor jarenlang de artistiek leider van de Salzburger Festspiele. Ik beschouw hem als de Sergej Djagilev van zijn tijdvak en ik vermeld hem hier graag. Omdat dankzij hem *Ten oorlog* überhaupt in het Duits kon worden geproduceerd.

Ook in de Duitse versie kreeg elk van de zes koningen zijn eigen taal mee. De eerste van onze zes koningen sprak in wuft meanderende verzen vol archaïsmen, binnenrijmen, enjambementen en Franse fiorituren – onze *Risjaar Deuzième*. De tweede bediende zich nors en houterig van tweeregelig rijmende verzen – onze *Hendrik Vier*. Wie tot de hofhouding behoorde van het nieuw gekroonde hoofd, nam onderdanig zijn taal over. Tegelijk werd, stuk na stuk, de taal almaar gladder, cynischer, grotesker, vuiler.

Bij elke overgang van de macht manifesteerde zich dus wel een wijziging van idioom en stijl, toch bleef iedereen hardnekkig praten in vijfvoetige jamben. Zelfs het gebochelde monster Richard III en zijn beide broers – het York-gebroed – bedienden zich van deze versvorm waarin Christopher Marlowe en Shakespeare al schreven. Maar de taal zelf van het York-gebroed bestond uit steeds meer verbaal afval. Scheldwoorden en stoplappen uit slechte Angelsaksische films en feuilletons, vermengd met plat-Vlaamse uitdrukkingen en vulgaire dreigementen, zo weggelopen uit een hip-hop song.

Enkel bij de laatste koning, onze *Risjaar Modderfokker den Derde*, mocht de versvorm eindelijk hier en daar ook zelf uiteenspatten – desintegratie van bestuur werd desintegratie van de taal. Risjaars machtsuitoefening was enkel nog gebaseerd op cynisme, zelfbeklag, narcisme, bloeddorst, provocatie. Op de momenten van zijn grootste machtsmisbruik – zoals bij de moord op zijn twee neefjes, die in onze bewerking ook gedeeltelijk door hun oom worden opgevreten – spat de vijfvoetige jambe uit elkaar en kan het monster zich enkel nog uitdrukken in een soort taalpap, opgebouwd uit kreten, flarden van slogans, wonderlijk poëtische beelden en rauwe vloeken. Een kabbelende spraakvloed die tegelijk moest doen denken aan T.S. Eliots *The Waste Land* en aan de taalbehandeling van de Oostenrijkse toneelacteur Werner Schwab.

Van taalvernunft naar taalbraaksel, taalschurft, taalmelaatsheid... Zo probeerde ik ons inhoudelijke verhaal van machtaftakeling te versterken. Door een langzaam verschuivend en ten slotte exploderend idioom te creëren, ver voorbij grammatica en klassieke versificatie.

#### **HOE MEN EEN BETER SCHRIJVER WORDT**

*Ten oorlog* kostte me meer dan twee jaar van mijn bestaan, ettelijke aanvallen van wanhoop, ontelbare slapeloze nachten vol vertwijfeling... Maar als de kans zich voordeed, begon ik er meteen opnieuw aan. En ik raad nog altijd iedere collega aan om te vertrekken op eenzelfde trip, als hij er de kans toe krijgt.

In die jaren – met inbegrip van alle repetities en van de Duitse her-enscenering – heb ik meer geleerd dan tijdens vijf jaar universiteit, en ook meer dan tijdens vijftien jaar van voorafgaand schrijverschap. Mijn samenwerking met Luk Perceval heeft me,

op alle vlakken, tot een beter schrijver gemaakt. Want de les stopte allerminst bij het maken van dialogen of monologen in versvorm. Ik doorliep in ijtempo een cursus in toegepaste psychologie en een bachelor in dramaturgie. De opbouw van situaties, thema's, personages, relaties – wat al niet? Ik leerde het, in versnelde dagmarsen.

We schrapten een paar honderd personages en edelfiguranten, maar er bleven er tientallen over. Onder de karwats van een veeleisende regisseur en zijn team van dramaturgen en acteurs, leerde ik tevens om, in zes opeenvolgende en samenhangende toneelstukken, uiteen te zetten wat het dragen van een kroon kon uithalen met de persoon die ze draagt. Zes monarchen? Zes mensentypes. En zes keer ook een pijnlijke neergang, verhevigd door alles wat het ondermaanse in petto heeft voor stervelingen. Overmoed, paranoia, jaloezie, verraad, wraak en – heel soms – liefde en compassie.

Ik kreeg tot slot een les in toegepaste politicologie. Ze kwam hierop neer: zonder collectieve overdracht van macht ontstaat er geen gezag en is er bijgevolg geen samenleving mogelijk. Maar zodra de macht collectief is overgedragen, ontstaat het gevaar van machtsmisbruik, altijd. De kroon zelf is schoon, ze schittert dat het een lust is. Maar het aanzien en het gezag dat ze verleent, kunnen zijn drager corrumperen of pletten. En meestal beide tegelijkertijd.

Alles wat ik in *Ten oorlog* had opgestoken, kon ik aanwenden in daaropvolgende projecten. *Mamma Medea* (2001), bijvoorbeeld, was een zeer vrije bewerking van het beroemde stuk van Euripides. Ik zocht doelbewust naar een pendant van onze zesde en laatste *Ten oorlog*-koning, *Risjaar Modderfokker den Derde*. Na het grootste mannelijke monster uit de wereldliteratuur leek het me niet meer dan normaal om de vrouwelijke versie onder handen te nemen.

Medea en haar geliefde Jason onderscheiden zich niet alleen qua afkomst en temperament van elkaar, maar ook – opnieuw – qua taal. Medea en haar barbaarse landgenoten spreken allen in verzen en in een archaisch jargon. Jason en zijn zogenaamd beschaafde Griekse Argonauten hanteren een gortdroog en grootsteeds proza. De liefdesoorlog tussen de beide echtelieden komt zo nog sterker uit verf.

Hun passionele uitputtingsslag loopt in *Mamma Medea* overigens door tot het bittere einde. In tegenstelling tot bij Euripides vermoorden ze elk een van hun beide zonen, als in een fanatieke wedstrijd tussen twee perfect gelijken. Begonnen als Griek en barbaar, vallen ze op het eind samen met George en Martha uit *Who's Afraid of Virginia Woolf*, het modern-klassieke stuk van Edward Albee.

In mijn proza kon ik de lessen van *La Falstaff* en *De Modderfokker* ook ruim toepassen in de romantrilogie *Het goddelijke monster* (1997-2002), een familiechroniek die werd omschreven als “een popart *Buddenbrooks*”, naar de familiechroniek van Thomas Mann.



Frieda Pittoors als Koningin Lear in het gelijknamige stuk (2015),  
Foto Jan Versweyveld.

## MACHT VERSUS KUNST

Nog meer projecten van mij zouden er zonder de lessen van *Ten oorlog* heel anders hebben uitgezien. In *Bloed en rozen. Het lied van Jeanne & Gilles* (2011) schreef ik mijn versie neer van het leven van twee *monstres sacrés* uit de Franse geschiedenis. De volkse heldin Jeanne D'Arc en de adellijke pedoseksuele seriemoordenaar Gilles de Rais, die samen de stad Orléans bevrijdden van de Engelsen. Beiden werden beklaagden in een gerucht-makend proces, beiden werden terechtgesteld, beiden zijn tot de dag van vandaag onderwerp van speculatie en discussie. Maar wat hen bindt bij mij, is andermaal het clair-obscur van de macht en het menselijke onvermogen. Wie is het echte monster, en wie is het meest mens? Noch Jeanne noch Gilles is helemaal het ene of het andere.

Onder datzelfde motto schreef ik ook mijn visie neer op nog twee Shakespeare-klassiekers.

In *Koningin Lear* (2015) is de oude monarch veranderd in Elisabeth Lear, de *leading lady* van een voormalig familiaal aannemersbedrijf dat ooit werd opgestart in Vlaanderen, maar thans een wereldomspannende multinational is. Ondanks haar groeiende dementie voelt Elisabeth Lear een kolossale, alomvattende economische crisis naderen, een heuse bancaire *perfect storm*. Haar vroegere zakelijke intuïtie ten spijt neemt ze een desastreuus besluit. Ze verdeelt zonder voorbereiding haar hele imperium onder haar drie zonen. De enige voorwaarde? Ze moeten, net als de drie dochters van Lear in het originele stuk, en plein public belijden hoezeer ze houden van mama.

De jongste weigert mee te werken aan wat hij een vertoning noemt van slechte smaak en onoprechtheid. Tot uitzinnige woede van zijn oude, zieke moeder, die hem

ter plekke ontferft – aldus het naderende debacle nog groter makend. Haar monsterlijke narcisme, vergroot door haar dementie, zal uiteindelijk zelfs leiden tot de ongelukkige dood van haar jongste, haar oogappel – die overigens een buitenechtelijk liefdeskind is, zoals “het kleine rosse aapje” Jonas, het vermoorde zoontje van Katrien Deschryver uit *Het goddelijke monster*.

In *Hamlet vs Hamlet* (2014), de tweede bewerking, schrapte ik Hamlets vriend Horatio, om de jonge Deense prins nog eenzamer te maken dan hij al is. Maar ik introduceerde ter gedeeltelijke vervanging wel een gloednieuw personage: de geest van de nar Yorrick, die Hamlet begeleidt en soms uitdaagt.

In mijn versie telt het stuk dus twee geesten. Enerzijds de geest van Hamlets vermoorde vader – hij eist van zijn zoon dat die bloedig wraak neemt en de macht bekleedt die hem als prins *de jure* toekomt. Anderzijds de geest van de nar Yorrick. Hij zal Hamlet constant herinneren aan alles wat frivool is en kunstzinnig en écht de moeite in het leven waard, wars van alle machiavellistische intriges. De macht versus de kunst. Dat is een fundamentele keuze die “mijn” Hamlet verscheurt van bij de eerste scène. Definitief opgroeien, of toch nog niet?

Regisseur Guy Cassiers deelde mijn analyse. Ik kreeg dan ook vlot van hem gedaan dat mijn prins gespeeld mocht worden door een jonge, androgyne actrice die mijn centrale interpretatie extra zou onderlijnen. Pas op: onze Hamlet was geen travestiet zoals *La Falstaff* dat was in *Ten oorlog*. De Nederlandse actrice Abke Haring vertolkte een jongeman, precies zoals ten tijde van Shakespeare alle vrouwenrollen werden gespeeld door jongens.

Deze Hamlet leeft niet zomaar tussen schijn en zijn, tussen denken en handelen, tussen wraak en vrees... Hij vertoeft in dat tussenland omdat hij zelf nog “ongevormd” is. Hij vertoeft tussen adolescentie en volwassenheid, tussen zuiverheid en realpolitik, tussen wraakgevoelens en verdriet. Hij voelt zich nog altijd zuiver, niet besmet door de machinaties van de macht, en eigenlijk wil hij voor altijd zo blijven. Om zich af te schermen wendt hij voor dat hij gek is, net zo lang en intens totdat hij werkelijk gek wordt en zichzelf tot eeuwig niet-handelen veroordeelt.

In mijn bewerking eindigt hij dan ook, als enige overlevende, op zijn knieën op het voortoneel. Ogenschijnlijk is hij klaar om eindelijk dan toch iets te ondernemen. Hij zal zich in zijn eigen zwaard storten, zoals zijn liefdesrivaal Laertes het hem net met bravoure heeft voorgedaan. Maar zelfs nu komt Hamlet, de jonge filosofiestudent, niet verder dan het eindeloos vervoegen van het werkwoord zijn.

Ik ben. (*huilt*)

Ik was. (*lacht*)

Ik was. (*stokt, knikt*)

Ik ben. (*doek*)



Abke Haring als Hamlet in *Hamlet vs Hamlet* (2014) en Chris Nietvelt (rechts) als de moeder. Op de achtergrond Katelijne Damen als de geest van Yorick, Foto Jan Versweyveld.

## EEN PRACHTIG LIEGENDE WERELD

Nog twee andere fictieromans van me zijn evenveel als *Het goddelijke monster* schatplichtig aan mijn theaterwerk.

In *Het derde huwelijk* (2006) laat een oude, doodzieke homoseksueel zich betalen om een schijnhuwelijk aan te gaan met een jonge Afrikaanse vrouw, teneinde haar aan de Belgische nationaliteit te helpen. Iedereen bedriegt iedereen, zelfs de sociaal controleurs en de familieleden van beide hoofdpersonages zijn niet uit op de waarheid. Iedereen ensceneert zijn eigen persona en zijn eigen onschuld, tegen het bedrog van alle anderen in. En toch bloeit er een bizarre en oprechte affectie op tussen de beide valse echtelieden – met dramatische gevolgen voor alle betrokkenen.

In *Gelukkige slaven* (2013) zijn het twee gelijke hoofdpersonen die letterlijk tegenover elkaar komen te staan. Ze heten allebei Tony Hanssen en ze lijken als twee broers op elkaar, al zouden ze voor de rest niet meer van elkaar kunnen verschillen. De ene Tony is al een paar decennia weggevlucht uit België en heeft van zijn leven sindsdien een puinhoop gemaakt. Hij heeft gigantische schulden gemaakt bij een corrupte Chinese communist die ook de eigenaar is van diverse casino's in Macau, en hij laat zich door diens vrouw misbruiken als toyboy en onwetende geldkoerier. Tijdens een heftige vrijpartij in Buenos Aires sterft mevrouw Bo Xiang. In Tony's armen en met een extatische gelukkige grijns op haar gezicht.

De andere Tony is een gevluchte computerspecialist van een gecrashte Belgische zakenbank. Hij schiet in een Zuid-Afrikaans wildpark een corrupte bewaker én een weerloze neushoorn neer. De buit, de dubbele hoorn van het geslachte dier, is de tro-



fee die hopelijk zal bewijzen dat hij voor vol moet worden aangezien. De moordpartij draagt het karakter van een *rite de passage*, die doet terugdenken aan de reden die de Argonaut Jason naar het land van de heks Medea had gedreven. Hij kwam er om het Gulden Vlies te veroveren, dat zijn aanspraken op de koningskroon moest staven.

De beide Tony's zullen elkaar voor het eerst ontmoeten in de schoot van de toekomst, China, waar elke Tony beseft dat de andere Tony hem wil bedotten, maar dat ze elkaar broodnodig hebben om, misschien, allebei verlost te worden van hun lot. Om dat te bereiken, moet de een de ander, en de ander de ene spelen. In de hoop dat ze er allebei beter van worden.

Maar acterend dat ze een ander zijn geworden die lijkt op henzelf, geven ze gestalte aan het diepere thema van deze roman. Het verlies van identiteit in een geglobaliseerde wereld, die zo prachtig liegt dat ieder zijn identiteit zelf kan samenstellen. Zolang hij of zij maar genoeg geld bezit om, via het aankopen van de juiste luxeproducten met de juiste merknaam, te gaan lijken op de gefotoshopte Übermensen uit glossy magazines en glamourtelevisiespotjes.

De onbestaande nieuwe goden uit de mode. De schitterend vormgegeven en eeuwig jonge lege monsters, aan wie wij ons allen spiegelen, in afgrijzen en verrukking.

### IJSELIJKE, WOORDELOZE STILTE

Maar in geen ander werk van me komen alle bovenstaande invloeden en lessen zo zeer samen als in, pijnlijk genoeg, mijn meest autobiografische roman, *Sprakeloos* (2009).

Niet dat ik mijn moeder, want zij is de centrale figuur, hier zou willen afschilderen als een monster. Verre van dat, al mocht een zekere vorm van emotionele dwingelandij en familiale dominantie haar niet worden ontzegd. Het was de kwaal die haar trof en die haar langzaam naar de dood zou drijven die ik niet anders kan omschrijven dan als “monsterlijk”. Afasie, opgelopen na een herseninfarct dat het spraakcentrum in haar hersens had vernield.

De taal die ik in *Ten oorlog voor Risjaar Modderfokker den Derde* had ontworpen, en die ik hoger al aanduidde als “taalpap, opgebouwd uit kreten, flarden van slogans en rauwe vloeken”, en als een “kabbelende spraakvloed” die afkomstig leek uit een verbaal *Waste Land* – diezelfde taal trof nu mijn arme moeder. Bij Risjaar gaf de taalpap vorm aan de totale verrotting van de macht. Bij mijn moeder vormde het gebrabbel een schrijnend teken van verlies aan levenskracht, en aan alles wat ze ooit zo waardevol had gevonden. Op kop: haar eigen expressieve, krachtige en beeldenrijke taal.

Van vroeg tot laat had ze zich ervan bediend. 's Ochtends aan de ontbijttafel reeds beschreef ze in geuren en kleuren haar wonderlijke nachtmerries en voegde er meteen een even wonderlijke duiding aan toe, terwijl ze tegelijk ook al uitvoerig het nieuws

becommentarieerde uit haar krant, die ze met een schuin oog had zitten te lezen terwijl ze praatte.

Daarna, overdag, praatte ze honderduit in de slagerswinkel van mijn vader, waarin ze – als ik eerlijk mag zijn – nooit graag heeft geholpen. Maar ze verborg haar weerzin achter verdubbelde werkijver en achter een humeur van gietijzeren opgewektheid. Zich wegcijferend en opofferend zonder al te veel chagrijn, dag na dag, zoals de meeste vrouwen van haar generatie het hebben gedaan.

Dat lukte haar, ondanks haar opstandige temperament, omdat er zo nu en dan toch ook een andere avond aankwam dan alleen maar de avonden waarop ze ook nog eens de boekhouding invulde, de kousen stopte van haar kroostrijke gezin, of de gerechten van de komende dagen alvast voorbereidde in haar veel te kleine keuken. Het waren de avonden waarop ze haar hartenwens en hartenlust kon botvieren als amateur-actrice. Ze declameerde en triomfeerde in repetitiezaaltjes achter populaire cafés, of op de planken van de immer bezige stadsschouwburg van de provincieplaats waar zij en ik het levenslicht zagen.

Alles wat ik weet van toneel, alles wat mij aan taal aanspreekt en fascineert, alles wat mij aan kunst verknocht maakt – het begint bij haar en bij de ongewilde lessen die zij, veel eerder dan Medea en La Falstaff, heeft gegeven aan mij, zonder dat zij of ik op dat moment beseftte dat het lessen wáren. Dat ging bijvoorbeeld zo in zijn werk. Zij streek het wasgoed en ik zat inmiddels aan de andere kant van die tafel, met haar toneelbrochure in de handen. *Van de brug af gezien*, van Arthur Miller. Of *Ons stadje*, van Thornton Wilder. Of soms, tegen haar zin, een deurenkomedie als *Boeing Boeing*.

Ik corrigeerde haar wanneer ze fouten maakte in haar replieken en las zelf alle andere replieken op. Conform het dubbele doel dat ze zich als multitaskingmoeder avant la lettre had gesteld. Dat ik nog beter zou leren lezen en dat zij zonder tijd te verliezen haar rol beter kon memoriseren. En dat alles terwijl zij doodgemoedereerd “haar strijk deed”, zoals men dat in Vlaanderen zegt.

Dat uitgerekend zij haar taal moest verliezen? Ik vond dat een wrede, monsterlijke straf voor een misdaad die ze niet had begaan. Haar versie te moeten aanhoren van de taalmelaatsheid die ik jaren daarvóór zo driest en vrolijk had gecreëerd voor Risjaar – mijn interpretatie van een van de populairste schurken van de internationale bühne... Het maakte me wanhopig, zelfs beschaamd. De horror werd compleet toen ze zelfs die wartaal kwijtraakte en ze zwiingend naar haar ellendige dood werd gedreven. In een ijsselijke, woordeloze stilte die ik haatte uit de grond van mijn hart.

## **NOOIT MEER SPRAKELOOS**

*Ten oorlog* was mijn tweede universiteit geweest, schreef ik hierboven. In *Sprakeloos* diende ik opnieuw les te volgen. Dit keer aan een bittere universiteit van pijn, van

kwaadheid, en van frustratie om zoveel nutteloos lijden, zoveel macabere ironie. Geen boek kostte me zoveel moeite bij het schrijven.

Maar er was ook geen boek dat ik zozeer wilde schrijven. Als aanklacht en als kerkende vloek tegen de onvermijdelijkheid van ons aller verval. Ons lijden en onze onmacht als we er oog in oog mee komen te staan. Bovenal echter moest het een eerbetoon worden. Voor mijn moeder uiteraard, maar ook voor het grootste geschenk dat ik van haar had ontvangen. Haar taal. Mijn moedertaal.

De intimiteit van haar aftakeling kon en mocht ik niet uit de weg gaan. Ik zou er scherp en eerlijk getuigenis van afleggen, beschroomd maar niet verbloemend. Maar het boek kon alleen maar eindigen met een zoon die, als schrijver, alsnog een triomf bezingt. Die van de taal. Háár taal, die de mijne is. En waarin ik – koppig en veeleisend, en tegen alle verval in – opnieuw een gelofte afleg, tegenover haar en tegenover mezelf. De eed dat ik maar in één ding echt geloven kan. De kracht van taal, het vuur van de literatuur. Op papier én op de planken. *Sprakeloos* eindigt dan ook zo:

Even kijkt de verpleegster weer naar mij, in dubio. Dan doet ze toch haar werk. Ze wurmt twee vingers van haar ene hand behoedzaam tussen de onder- en bovenkaak van de patiënt en spert ze open. Met de wijsvinger van haar andere hand bevrijdt ze, uit de plek waaruit de taal kwam die ik heb geleerd, alleen nog een paar slijmen en wrijft die af aan een tissue.

En daar en dan heb ik mezelf gezworen dat ik voortaan, van nu af aan, één roeping heb, één doel, één godverloren zelfgekozen plicht, omdat ik weinig anders kan, niets anders heb geleerd en nergens anders in geloof. Dat ik, wanneer en waar ik er de kans toe zie, de stilte zal bestrijden met mijn stem, de leegte zal proberen te betwisten met mijn woord, al het beschikbare papier ter wereld zal proberen te bevechten met mijn taal. Laat dat mijn rebellie zijn, mijn revolte, tegen slijm, tegen gereutel. Laat me minstens dit als mouterij. Dat er geen tel meer zij, geen blad, geen boek, dat niet in honderdduizend tongen spreekt, dat niet getuigt van woordenschat.

Nooit meer zwijgen, altijd schrijven, nooit meer *sprakeloos*.

Begin.

---