

HANS DEMEYER

## ‘Een liefdevolle liquidatie’. Het autobiografische proza van Tom Lanoye

Tom Lanoye, *Sprakeloos*. Prometheus, Amsterdam, 2009.

MET DE ROMAN *SPRAKELOOS* SLUIT Tom Lanoye weer aan bij het vaak autobiografisch getinte proza uit zijn beginperiode. In zijn prozadebuut, *Een slagerszoon met een brilletje* (1985), worden twee fictionele verhalen omringd door twee autobiografische verhalen, het titelverhaal en ‘Oh land der blinden’. Zijn tweede roman, *Kartonnen dozen* (1992), vervolgt de literaire en existentiële introspectie, met nu evenwel een sterke nadruk op zijn erotische ontluiking. In de daaropvolgende romans gaat de voormalige Antwerpse stadsdichter echter steeds meer de expliciet maatschappelijk geëngageerde richting uit. Zijn ‘Monstertrilogie’ (1997, 1999 en 2002) pikt in op een groot aantal gebeurtenissen uit de recente Belgische geschiedenis, en *Het derde huwelijk* (2006) refereert aan politieke kwesties als migratie en schijnhuwelijken. Door in *Sprakeloos* het verhaal van zijn moeder centraal te stellen, keert Lanoye dus in meer dan één opzicht terug naar zijn wortels.

Dat er blijkbaar een aantal sterke boomstammen die terugweg versperden blijkt uit het eerste deel van het boek: ‘hij (*of: het verhaal van het verhaal*)’. De auteur uit er meermaals zijn gevoel van onmacht om dit moederboek te kunnen schrijven. Zestig pagina’s lang lijdt de verteller aan uitstelgedrag en ‘[h]oogstaande platbroekerij’ (*Sprakeloos*, 32). Na een zoveelste, maar definitieve aanmaning — ‘Het is genoeg geweest. Begin’ (71) — start Lanoye dan toch aan het verhaal van zijn moeder. In ‘zij (*of: geslagen met verstomming*)’ vertelt Lanoye in de eerste plaats het twee jaar durende lijdensverhaal van zijn moeder nadat die getroffen werd door een hersenbloeding. Dat wordt afgewisseld met anekdotes uit haar en hun gezamenlijke verleden waardoor het verhaal ook een beeld van een historische periode geeft. In het derde deel, ‘ik (*of: en wat nu*)’, ontwikkelt zich na de lange retrospectie een poëticaal toekomstperspectief: ‘Nooit meer zwijgen, altijd schrijven, nooit meer sprakeloos.’ (360)

Toch slaat ‘sprakeloos’ in eerste instantie niet op de schrijver maar op zijn moeder, Josée Verbeke. Nadat die als amateuractrice haar hele leven ‘ten dienste [had] gesteld van het gesproken woord’ (9), raakt ze door haar hersenbloeding van ‘alles afgesloten wat te maken heeft met taal’ (189). Daardoor wordt zij de laatste jaren van haar leven veroordeeld tot een ‘spastisch gehakkel en gegrom’ (144) of ‘nonsensicaal abracadabra’ (237). Deze taal verschrikt de auteur in die mate dat hij literair verstart: ‘ik mag schrijven wat ik wil, zoveel ik wil, waar ik wil: hoe kan ik dat woedende Bargoens van haar ooit lenigen? Welk soort woord stel ik ertegenover, om het uit mijn memorie weg te snijden, weg te krassen?’ (157) Op die manier verzeilt de auteur in een literaire sprakeloosheid.

Immers, net omdat hij dit leed in al zijn consequenties wil tonen, kan hij dit verhaal van zijn moeder niet herleiden tot ‘bellettrie [...] Niet uitgerekend hier’ (31). Op dit persoonlijke verhaal kan hij ‘niet opnieuw de aloude trukendozen’ (31) toepassen. Hij is ‘de literatuur met hoofdletters voorbij’ (31). Enkel de ‘naakte feiten’, een droge ‘opsomming van scènes en taferelen’ mogen hun weg naar het papier vinden (31). Maar tegelijk zijn er geen stilistische middelen of ‘welluidende lettergrepen’ (31) genoeg om de kracht te bezingen waarmee zij tot het einde bleef vechten tegen de dood en ‘om de schande te vervloeken van haar aftakeling, haar ongelijke strijd. Haar lot, en in haar lot: dat van iedereen’ (31). Wil Lanoye met andere woorden het verhaal van zijn moeder een meer universele draagwijdte geven, als een verhaal over ieders vergankelijkheid en doodstrijd, dan lijkt hij niet anders te kunnen dan naar de literatuur met hoofdletters te grijpen.

### Het particuliere en het universele

In *Sprakeloos* komen het particuliere en het universele samen. Voor de literair dwalende verteller was deze samenvoeging noodzakelijk. De dood van zijn vader stuurt hem die richting uit. Diens dood was immers nodig voor de verteller om zijn moeders verhaal te kunnen schrijven. Niet vanwege een vorm van faalangst ten opzichte van zijn vader — ‘Juist hij zou mijn literaire lazarusarbeid nooit hebben gedesavoueed.’ (63) —, maar omdat hun levens zo onherroepelijk samenhangen dat het onmogelijk is over zijn moeder te schrijven zonder daarbij zijn vader te betrekken. En ‘zoals men niet kán vertellen over haar zonder uit te weiden over hem, zo kan ik niet schrijven over hen beiden zonder uit te weiden over de godganse wereld zoals ik die heb leren kennen, en waarover zij regeerde, jarenlang’ (64). Net door dit boek als een ‘tegelijk huishoudelijke en universele sage’ (66) te schrijven, kan hij erin slagen zijn moeder ‘[g]roter dan zichzelf, larger than life’ te maken (64).

In de eerste plaats is Josée een hardwerkende huismoeder en ook als slagervrouw mankeert het haar niet aan inzet. Wanneer ze voor een

629 openingsreceptie op nog geen dag tijd tweeduizend ‘zakoeski’s’ (de ‘haute couture onder de cocktailhapjes’ (175)) moet klaarstomen, zijn kosten noch moeite haar te veel om er een waar kunstwerk van te maken. Het is deze drang naar perfectie (‘haar favoriete hobby’ (281)) en ‘tomeloze hang naar het hogere’ (290), die haar dagelijkse bezigheden een intensiteit bezorgen ‘alsof ze zit te bidden’ (70).

Het toedichten van een goddelijke of transcendente status is dan ook een eerste manier waarop Lanoye zijn moeder een universeel karakter geeft. Niet toevallig moet dit boek ‘een betere Bijbel worden’ (31). De verteller noemt haar onder andere ‘Josée De Barmhartige’ (110) wanneer zij Dikke Liza, de onuitstaanbare dikke huisbaas, helpt bij haar tweemaandelijks wasbeurt van het Wit-Gele Kruis. Een martelares wordt Josée wanneer zij met gevaar voor eigen leven een brandende frietpot, die het gezins- en slagershuis in een enorme barbecue dreigde te veranderen, naar buiten draagt. ‘Ik zou het direct opnieuw doen. Ik heb mijn huis gered met eigen handen. Wie kan dat zeggen, in zijn leven?’ (187) Meer dan eens pocht Josée met haar eigen lichamelijke afwijkingen ‘alsof haar gebreken haar status bekrachtigen van uitverkorene’ (153). Met bizarre trots verhaalt ze hoe ze twee hartstilstanden overleefde, hoe een aardbeizaadje in haar oog zat te groeien, of hoe haar ruggengraat een ongezonde S-vorm vertoont.

Maar eigen aan de gemeenschappelijke joods-christelijke cultuur van moeder en zoon stijgt de ware transcendente kracht pas echt naar boven tijdens de lijdensweg. Haar ‘duivelse dialect’ (306-307) vormt in dit boek een universele taal van onmacht tegen het menselijke lijden. En wanneer zij op het einde niet meer kan praten, voelt haar zwijgen aan als ‘hemelgerend’ (340). Tegelijk verliest ze elke vorm van individualiteit. Haar gezicht vervalt tot een oneigen ‘dode blik’ (306) en ze ‘straalt onaantastbaarheid uit’ (305). Ze hoort niet langer op deze wereld, maar is er tegelijk nog een ongemeen hard onderdeel van.

Ietwat ludieker is de tweede manier waarop Lanoye het verhaal van zijn moeder een universele bijklank meegeeft, namelijk via het typisch Belgische eclecticisme. Na het overlijden van Dikke Liza neemt het gezin zijn intrek in het slagershuis. De door de moeder volledig georganiseerde herinrichting leidt tot een opeenvolging van ‘stijlbreuken’ (131), volledig ‘conform de normen en tradities van ons volk’ (133). Het eclecticisme uit zich echter nog het sterkst in Josées verzameling van bric-à-brac en postuurtjes, opgekocht op allerlei veilingen. Maar in deze particuliere voorwerpen, ‘[k]leine enclaves van voorbije levens’ (123), dringt zich toch weer de idee van vergankelijkheid op. Elke herinnering aan de overleden eigenaar spoelt namelijk weg zodra het voorwerp terechtkomt in de ‘ondoorgegrondelijke stromingen’ van ‘de diaspora der dingen’ (317).

Vroeger vertoonde Lanoye een onwrikbaarder geloof in de herinneringskracht van voorwerpen. In *Kartonnen dozen* vertelt hij namelijk het verhaal van zijn opvoeding en eerste liefde aan de hand van drie kartonnen dozen, waarbij hij op het einde zijn eigen boek ook tot een kartonnen doos bombardeert. Het boek is als een doos die alles kan 'bevatten, hoe omvangrijk of verdorven, ridicuul of smetteloos ook' (*Kartonnen dozen*, p. 157).

### Vastleggen versus vernietigen

Het idee van de bewaarkracht van de literatuur is een constante in het autobiografische werk van Lanoye. De achttienjarige Tom ontdekt in *Kartonnen dozen* de vormende kracht van het schrijven: 'Eindelijk was ik de baas over alles wat ik had meegemaakt en had geleerd en liefgehad. Ik kon het ordenen en kneden op papier tot ik de realiteit de baas was. Het was de schepping herscheppen.' (111) In 'Oh land der blinden', een verhaal over het overlijden van zijn oudste broer, staat voor de ongeveer zevenentwintigjarige Tom het leven vooral in het teken van het vergankelijke: 'Alles gaat kapot. Ik denk daar constant aan. Maar ook nog een keer *zien* hoe mijn vrienden en verwanten ouder worden en sterven, dat wil ik niet meer.' (*Een slagerszoon met een brillette*, p. 148) Door zijn bril te vernietigen wil hij zich afkeren van die wereldse vergankelijkheid en zich enkel nog richten op de literatuur: 'de afgelopen jaren heb ik door jouw glazen heen genoeg gezien om in gang te blijven. Mijn kop zit vol beelden, ik roer erin en er rolt een nieuw verhaal uit, sterker en beter dan de werkelijkheid ooit was.' (148) Het einde van het verhaal geeft geen uitsluitel of hij, zot gedraaid door de beelden in zijn kop, er al dan niet in slaagt de bril te vernietigen. Zich totaal terugtrekken in de literatuur lijkt hem niet te lukken. Het gedicht dat hij ter afscheid van zijn bril voordraagt, eindigt dan ook exemplarisch: 'Ik wou / dat ik kon geloven in kunst.' (150)

Bij de eerste plannen voor het moederboek spreekt nog eventjes het geloof in de bewarende kracht van de literatuur. Lanoye moet dit relaas van de vergankelijkheid 'voorgoed vastleggen hoewel slechts op verduldig papier' (*Sprakeloos*, p. 24). Ook de vader drukt het verlangen uit, althans volgens de interpretatie van de verteller, dat zijn zoon Josée moet 'heropbouwen, zin voor zin, bladzijde voor bladzijde' (59). Maar deze plannen verhuizen al rap naar de prullenbak:

Er woekert een hardnekkig misverstand, bij kenners en bij leken, dat schrijven 'bewaren' betekent. Vastleggen wat bestaan heeft, zoals het bestond. Het is natuurlijk andersom. Schrijven is vernielen, bij gebrek aan beter. Waar je over schrijft gaat pas dan en juist daardoor voorbij. Literatuur is loslaten. Schrijven is verdrijven. (63-64)

631 *Sprakeloos* wil dan in de eerste plaats niet bewaren, maar een ‘dik vet kruis’ trekken ‘[o]ver haar, over hem. Hun wijk, hun epoëque, hun bestaan.’ (64) Het boek wil niet via taal een onverwoestbaar standbeeld optrekken voor de moeder, maar wil via de letteren een ‘liefdevolle liquidatie’ (62) uitvoeren.

Dit lijkt in contrast te staan met de veelvuldige bevestiging dat de verteller wel degelijk de macht heeft om de memoires van zijn moeder te schrijven: ‘Ik kan ze neertikken in woorden zoals deze, en deze, en deze ook.’ (188) Maar veeleer dan het geloof in het vastleggende schrijven spreekt hier de bevestiging van het leven nu tegenover een niet-voorspelbare dood. Hij kan de memoires schrijven in zijn hier en nu, en in zijn eigen heden kan de lezer ze lezen, ‘ogenschijnlijk volautomatisch. Toch is er maar één bloedklonter nodig’ (189).

In *Sprakeloos* wil Lanoye niet meer dat het boek een bewaardoos wordt, maar dat het net als het menselijke vlees vergankelijk zou zijn. Dat hij net als in de moderne kunsten de vergankelijkheid kan opnemen in de keuze van zijn materiaal: ‘Dat zou pas een boek zijn. Nog tijdens het lezen mag het papier verbrokkelen en rotten. Of nee, de inkt vergaat.’ (358) Een wensdroom, maar niettemin slaagt Lanoye erin om op zowel stilistisch als structureel vlak via het samenbrengen van vlees en woord het vergankelijke toch enigszins te suggereren.

### Het vlees en het woord

De moeder is onlosmakelijk verbonden met het vlees en het woord. Op de planken van het amateurtheater kon ze zich uitleven in het gesproken woord, en ook in het gewone leven koos ze haar woorden volgens het ‘rijm’ of ‘de rijkere klank’ (181). Als slagervrouw en telkens boven de potten in haar keuken, ging er echter ‘niets boven de geneugten van het vlees’ (154). In *Kartonnen dozen* vatte Lanoye het al kernachtig samen: ‘Zij speelt amateurtheater en zij kookt, en dat is voldoende.’ (*Kartonnen dozen*, p. 22) Het spreken, het vlees en het eten hangen samen in de familie Lanoye: ‘En altijd, tijdens die verhalen, eten we.’ (*Sprakeloos*, p. 322) Opnieuw draagt het particuliere het universele in zich. Immers, in de Vlaamse eetcultuur is ‘samen dineren een louterende denkoefening’ (319).<sup>1</sup> Omgekeerd dringt echter het universele verhaal van de vergankelijkheid door het particuliere woord en vlees: ‘Uitgerekend zij moest eerst haar spraak verliezen. Uitgerekend zij moest nu haar leven verliezen bij gebrek aan eten.’ (342)

Vele anekdotes over de moeder draaien rond eten of spreken, en gelden als principes die het persoonlijke lijdensverhaal opnieuw structureren. Dat blijkt onder andere uit de vele groteske vertellingen en hun tragische ondertoon. Het komische gebrabbel van Sidonie Met De Hazenlip wordt bijvoorbeeld ‘een voorbode van het barbaarse gebral van mijn moeder’

632 (205). En wanneer de familie Lanoye de pasgestorven, moddervette pater familias de trap af draagt, kraakt hij onder zijn eigen gewicht wat een 'rauwe kreet' aan zijn keel ontlokt. Eten en spreken staan zelfs na de dood met elkaar in verband. De vormende principes van het woord en het vlees zitten echter niet alleen in de gekozen verhaalelementen, maar bevinden zich ook en vooral op het vlak van de structuur en de stijl. Op die manier kan Lanoye vergankelijkheid suggereren.

Stilistisch roept Lanoye vergankelijkheid op door het boek in een orale traditie te plaatsen: het gesproken woord is nu eenmaal vluchtig. De snel voorbijgaande woorden zijn natuurlijk in de eerste plaats te vinden in de liefde van zijn moeder voor het amateurtheater. Het boek staat vol met regieaanwijzingen als '[zij, wijzend]' (220) of '[zij, tussen afschuw en verrukking]' (76). Maar meer nog moeten ze worden gezocht in de theatrale manier van spreken die de zoon van haar heeft overgenomen: 'Ik ben natuurlijk ook zelf een soort toneelspeler' (40). Net zoals zijn moeder haar vele anekdotes aan tafel met pit vertelde, doet Lanoye dat hier ook: 'elke keer met nagenoeg dezelfde bewoordingen en gebaren, mijn kleine epos slechts mondjesmaat bijschavend, op zoek naar nét iets meer effect, zonder de glans van de vorige keer te verliezen. Zoals zij dat altijd deed, jawel.' (352) En zoals zij dat deed is ook 'zoals een verteller uit verdwenen beschavingen zou doen' (243).

De traditionele orale verteller is inderdaad nooit ver weg. Zo begint het boek met een proloog: 'En dit is het relaas van een beroerte' (9). De helft van de proloog besteedt de verteller, net als 'Willem die Madocke makede', aan het wegsturen van mensen voor wie het verhaal niet bedoeld is. 'En ik waarschuw u graag, lezer. [...] en indien u onwel wordt van teksten die tegelijk een klaagzang zijn, een eerbewijs en een krakende vloek, omdat ze handelen over het leven zelf [...] dan is voor u nu al het moment aangebroken om dit boek te sluiten.' (9-10) Verder introduceert Lanoye, in de lijn van de nagestreefde universaliteit, standaarduitdrukkingen uit de volksmond als 'fris aan de vis' (168) of '[e]entje is geentje' (20).

Lanoye gebruikt deze traditie, maar lijkt ze soms evengoed te ironiseren. Door bijvoorbeeld een opeenvolging van zulke standaarduitdrukkingen: 'zijn nagedachtenis weze in ere gehouden, zijn naam geprezen, zijn bloedlijn gezegend' (20). Op die manier lijkt Lanoye zich te vestigen in de verteltraditie van antiromans als *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, *Gentleman* van Laurence Sterne of *Jacques le fataliste et son maître* van Denis Diderot. Het zijn boeken die wemelen van de lezersaansprekingen en de neiging hebben om alles te vertellen. Op stilistisch vlak leidt dit onder andere tot de drang om de zaken steeds nader te bepalen: 'Maar spijs zijn [...] en spijs zijn [...] spijs ook [...] spijs dat alles en veel meer, deed het Belgisch interbellum buiten de

633 hoofdstad [...] en, komaan, ook buiten Antwerpen en Luik natuurlijk, en allez vooruit: ook buiten Gent en Bergen, en uiteraard ja: ook buiten Charleroi — enfin, samengevat: in de provincie en op de boerenbuiten' (13). Op structureel vlak leidt dit tot voortdurende interrupties en uitweidingen. Net als Tristram of de onbekende verteller van *Jacques le fataliste et son maître* excuseert deze verteller zich meerdere malen bij de lezer voor het feit dat hij voortdurend 'van de hak op de tak' springt (16), of voor een 'lange uitweiding' (22).

Door het vluchtige woord in al deze literaire tradities te plaatsen, wordt het vergankelijke natuurlijk zeer sterk literair gestileerd. Het woord wordt vlees, maar het vlees krijgt in dit boek ook een sterk woordelijke basis. De literatuur wordt vergankelijk, maar het vergankelijke wordt ook literatuur. Op structureel niveau gebeurt dat ook.

De structurele gevolgen van het alles willen vertellen, de interrupties en uitweidingen, passen in de idee van het vlees wordende woord: 'zo is ons woord, zo is ons vlees: breeduit' (22). Het boek verzet zich immers tegen het *less is more*-principe, dat meer en meer opgang maakt in onze literatuur. De naam die Lanoye voor dit 'ziektebeeld' reserveert, is 'literaire anorexia nervosa' (274). *Sprakeloos* verdraagt die aandoening niet, het zou een verloochening van Lanoyes onderwerpen betekenen. Hij stamt nu eenmaal uit een cultuur van 'Mag het iets meer zijn, madam' (277). En ook: 'Soms is minder gewoonweg wat het is. Minder.' (277) Meer dan alleen maar een polemische uithaal, is het literaire hier ook geworteld in de persoonlijke geschiedenis. En in die van de moeder. De kwestie krijgt immers een pijnlijke echo in haar ziekteproces: 'Elke week kon ze weer wat minder, en per maand bleek dat toch veel. Minder wás minder. En minder werd niets.' (326)

Tegenover het steeds meer zwijgen en steeds magerder worden van zijn moeder stelt Lanoye met andere woorden een literaire structuur van het teveel, van het voortdurende 'enzoverder, enzovoort' (170). In het eerste deel functioneert dit teveel in het uitstelgedrag van de verteller. Hij verliest zich telkens weer in lange uitweidingen om uiteindelijk toch opnieuw op de vraag naar het hoe en wat van dit boek uit te komen. Zo suggereert dit deel op een krachtige manier het obsessionele karakter van het project. Zelfs wanneer de verteller oog in oog staat met een brand rond zijn huis in Kaapstad echoot het 'niet geschreven, niet geschreven' (44). 'Ook mijn malheur heeft recht. Op maat en melodie' (43), is de treffende samenvatting van 'hij (*of: het verhaal van het verhaal*)'.

Dat malheur werkt echter niet enkel op zijn geest, maar ook op zijn vlees. Meer bepaald op de maag. En dit boek zou hij dan ook 'liefst van al in één geut eruit gebraakt' hebben (31). In het tweede deel, en in mindere mate in het derde, krijgt het structurele teveel ook meer het

634 karakter van een (braak)stroom. Stelde ik aan het begin dat de verteller literair het noorden kwijtraakte door de desoriënterende taal van zijn moeder, dan lijkt hij met deze stroom een antwoord te hebben gevonden op zijn brallende moeder, ‘immer brakend in haar tegentaal’ (309-310). Deze delen krijgen vorm als een ‘French cancan van associaties, een kladderadatsch van scènes en beelden’ (188), alle opgeroepen door ‘[z]ij, zij, zij’ (188).

Die telkens door elkaar lopende associaties, verweven met een beschrijving van de aftakeling van zijn moeder, vormen echter een hechte literaire structuur — het vlees wordt woord. En dit structurele samenspel leidt tot soms zeer krachtige literatuur. De soberheid waarmee Lanoye opbouwt naar zijn coming-out en die afwisselt met andere en vollere passages zorgen voor een spanning waardoor de te verwachten botsing der generaties zeer scherp komt te staan. Zulke spanningsbogen lukken echter verre van altijd, en dan is de functionaliteit van die passages niet genoeg om overtuigend te werken. De enorm lange beschrijving van Josées oudere omgeving bij haar eerste wandeling na de aanval stijgt bijvoorbeeld niet boven het niveau van de groteske anekdote uit en leidt rap tot verveling.

### De naakte feiten in een fictionele context

‘In de menselijke omgang verdwijnt de waarheid in het gegons van zwermen verhalen’, stelt Paul de Wispelaere in een essay over leugen en waarheid in het autobiografische schrijven (2003). Vroeger ging Lanoye de confrontatie met zulke kwesties niet aan door zijn autobiografische relazen telkens in een duidelijk fictioneel kader te plaatsen. In ‘Een slagerszoon met een brillette’ en ‘Oh land der blinden’ zijn de vertellers respectievelijk de nog niet geboren Tom Lanoye en Tom Lanoye als acht-, tweeëntwintig- en vijfenzestigjarige. In *Kartonnen dozen* hanteert Lanoye een traditionelere verteller die via metafiction de narratieve structuur beklemtoont. Dit onder andere door te benadrukken dat het slechts een ‘verhaal’ is (*Kartonnen dozen*, p. 7) of er telkens op te wijzen wanneer iets een ‘beeld’ is.

In *Sprakeloos* wemelt het echter van de waarheidsaanspraken en de verteller geeft zelfs blijk van het geloof in een een-op-eenrelatie tussen taal en werkelijkheid: ‘Dit is zij. Gemaakt van enkel taal en toch precies zoals ze was.’ (*Sprakeloos*, p. 68) Maar die laatste zin is complexer dan hij doet vermoeden. Immers, Lanoyes moeder heft vaak de grenzen tussen fictie en werkelijkheid op via haar acteertalent en enorme inlevingsvermogen. De verteller duidt ze aan als gevallen van ‘[d]oorleefde fictie. Het voorwenden van wat een waarheid zou kunnen vormen en bijgevolg, volgens haar private logica, ophoudt een leugen te zijn.’ (152) Wanneer Lanoye dus stelt dat ze is zoals ze was, dan veronderstelt dat sowieso al een vermenging van werkelijkheid en fictie.



En die vage relatie tussen werkelijkheid en fictie geldt voor het volledige boek. Dit boek dat ‘[n]iets dan hoofdletters en ronkende binnenrijmen, tegelijk alleen maar naakte feiten’ (31) wil zijn. Zoals aangegeven vermengt het boek voortdurend het particuliere, naakte en vergankelijke vlees met het bewarende, vervormende want universele woord. Het is dus tegelijk de waarheid en de fictie. Het boek doet perfect wat het zegt. Wie zich in het begin zou storen aan de overdreven retoriek of flauwe woordspelingen, merkt na een tijdje dat daarin soms andere niveaus meespelen. Een op het eerste gezicht flauw mopje als ‘Delete. Delete. De Lethe’ (61) verwijst ook naar het nu en het doel van de schrijfdaad, en naar universele mythes, verhaald in orale tradities. Alles in dit boek lijkt op deze manier te passen in een structuur waarin waarheid en fictie, vlees en woord, het particuliere en het universele zich in een steeds groter ‘enzoverder, enzovoort’ opstapelen. Spijtig genoeg is dat niet altijd even dwingend uitgewerkt, waardoor het boek op bepaalde momenten inderdaad te dik en gezwollen wordt.

Maar in de beste passages leidt het teveel er paradoxaal genoeg toe dat zijn moeders ‘minder is minder’ des te sterker het effect van waarheid oproept. De dood is immers datgene wat ontsnapt aan al die ‘doorleefde fictie’: ‘Maar hier is geen acteerspel meer mee gemoeid. Wat [de moeder] hier gestalte geeft, zonder nog iets te willen tonen of vertolken, is de bodem van een bestaan, het slot van een lot.’<sup>2</sup> (305) Het zijn passages die raken, net doordat de goed opgezette structuur niet overal even hecht is. Zo slaagt Lanoye er vaak toch overtuigend in om dat dikke, vette kruis over zijn moeder te trekken.

#### NOTEN

1. En dit in tegenstelling tot de Nederlandse calvinistische eetcultuur. Voor een uitwerking van die tegenstelling, zie: Cyrille Offermans, ‘Een Vlaamse Rabelais. Tom Lanoye schrijft een standbeeld voor zijn moeder’. In: *Ons Erfdeel*, 2010, nummer 1.

2. Ook in ‘Oh land der blinden’ legt Lanoye de nadruk op het vergankelijke. Het verhaal begint met een feitelijke mededeling: ‘In de nacht van 15 op 16 december 1980 reed mijn broer Guy in Turnhout tegen een boom en verloor het leven.’ (111) Daarna trekt Lanoye een heus fictioneel kader op. Het decor wordt het Parijse l’Olympia waarin ‘levenden en doden broederlijk naast elkaar’ zitten (111) en waar onder anderen John Lennon met Jezus zit ‘te discussiëren over wie er nu de beroemdste van hun tweeën was’ (113). Op het podium verschijnen drie merkwaardige vertellers: Tom Lanoye als acht-, tweeëntwintig- en vijftienjarige. Allen komen ze iets vertellen over de overleden broer. Door het fictionele kader impliceert Lanoye dat dit slechts verhalen zijn tegenover het buiten het kader staande en onveranderlijke feit van zijn broers dood.

#### BIBLIOGRAFIE

- Tom Lanoye, *Een slagerszoon met een brillette*. Ooievaar, Amsterdam, 1999 [1985].  
 Tom Lanoye, *Kartonnen dozen*. Prometheus, Amsterdam, 2009 [herziene druk van 1992].  
 Paul de Wispelaere, *Onder voorbehoud. Essays*. Atlas, Amsterdam/Antwerpen, 2003.