



Zinloos absurd en nodig broodnodig. Over *De willekeur* van Jan Lauwereyns

Jeroen Dera

In april 2011 kwalificeerde Carl de Strycker Jan Lauwereyns in *Poëziekrant* als 'slangenmens', om aan te geven dat we hier te maken hebben met een 'kronkelig schrijver' met een sterke 'preoccupatie met wendbaarheid'. In het licht van Lauwereyns' literaire productie tot dat moment was die benaming goed gekozen, mede omdat de auteur zich in zijn oeuvre van meet af aan heeft verzet tegen lineariteit en geijkte patronen. In zijn debuut *Nagelaten sonnetten* (1999) rekende hij bijvoorbeeld af met de vaste vorm door 'na te laten' in sonnetten te schrijven; in bundels als *Tegenvoetig, tweebenig* (2004) en *Hemelsblauw* (2011) sprak Lauwereyns zijn fascinatie uit voor de kronkelende (en dus alineaire) slang en in *Stemvork* (2010), dat hij publiceerde met Arnoud van Adrichem, verschenen associatieve essays zonder aanwijsbare kern, geïnspireerd door de rizomatische filosofie van Gilles Deleuze en Félix Guattari.

Ruim een jaar na Lauwereyns' doop tot slangenmens verscheen bij De Bezige Bij zijn nieuwe poëziebundel *De willekeur*. Het omslag toont een diagram dat een golfbeweging visualiseert, waarvan de amplitude in korte tijd significant groter wordt. Op basis van het zeer regelmatige begin van de golf is die toename niet te voorspellen en in die zin wordt op het omslag van *De willekeur* wederom de thematiek van patroon doorbreking geaccentueerd. Een eerste oriëntatie op de inhoud van de bundel suggereert eveneens dat Lauwereyns niet in voorspelbaarheid

wil verzanden: cycli van prozagedichten staan naast strak gecomponeerde lyriek (tot rijmschema's aan toe), terwijl hermetische gedichten over het wezen van de semantiek worden afgewisseld met toegankelijker poëzie over het verlies van een oma. En dan is er natuurlijk de titel van de bundel: als er ogenschijnlijk één tegenpool is van voorspelbare patronen, dan is het wel de willekeur.

De verhouding tussen patroon en willekeur ligt echter complexer dan men op het eerste gezicht zou vermoeden. Het onderscheid is, aldus N. Katherine Hayles in haar boek *How We Became Posthuman* (1999), terug te voeren op het theoretische principe dat informatie is opgebouwd uit betekenaars die volgens specifieke patronen gerangschikt zijn. Wanneer men zulke patronen loslaat en bijvoorbeeld willekeurige letters achter elkaar plaatst, ontstaat een onbegrijpelijke code die tot ruis in de communicatie leidt. In theoretisch opzicht resulteert willekeur dus in non-informatie, maar Hayles wijst erop dat de praktijk weerbarstiger is. Zo kunnen willekeurig achter elkaar geplaatste letters een bestaand woord opleveren en dus tot informatie leiden. Zij stelt dan ook voor om patroon en willekeur niet van elkaar af te bakenen, maar de concepten als complementair te beschouwen:

Pattern and randomness are bound together in a complex dialectic that makes them not so much opposites as complements or supplements to one another. Each helps to

define the other; each contributes to the flow of information through the system.

Hayles' observatie impliceert dat pure willekeur niet bestaat, omdat arbitrariteit altijd interacteert met patronen. Neem het golfdiagram op het omslag van *De willekeur*: de amplitudevergroting is zo onvoorspelbaar, omdat het begin van de golf een regelmatig verloop kent. Voor poëzie geldt, denk ik, iets vergelijkbaars: zelfs gedichten die gebaseerd zijn op de poëtica van de arbitrariteit, waarbij willekeurige woorden op een willekeurige manier met elkaar gecombineerd worden, kunnen uiteindelijk niet om het patroonmatige van de taal heen, al is het maar op ritmisch niveau. Ik verwacht dan ook niet dat we de titel van Lauwereyns' nieuwe bundel in poëtische zin moeten lezen als een poëtisch selectieprincipe. Dat zou ook niet aansluiten bij de taalopvatting die hij verwoordde in zijn Gedichtendagessay *De smaak van het geluid van het hart* (2011):

Zonder taal kan ik niet denken, geen kennis verwerven, geen structuren begrijpen of bewonderen. Zelfs in het kijken naar een abstract schilderij of het luisteren naar een strijkkwartet ervaar ik niets dan in en door de systemen van mijn denkvermogen – systemen die gevormd en geplooid werden door taal.

De 'slangenmens' Lauwereyns gelooft volgens mij te veel in grammaticale (denk)-structuren om willekeur als aandrijvingsmechanisme van zijn poëzie te beschouwen. De vraag is dan ook waartoe die nadruk op willekeurigheid wel dient.

*Things as they are /
are changed upon the blue guitar*

Het is niet gemakkelijk om binnen het bestek van een bespreking recht te doen aan de variëteit van *De willekeur*: de bundel bestaat uit dertien vormelijk uiteenlopende afdelingen die alle op hun eigen merites beoordeeld kunnen worden. De eerste afdeling 'Tohoku' beslaat slechts één gedicht ('In C'), waarin Lauwereyns de gevolgen beschrijft van de tsunami

die de Japanse regio in maart 2011 trof. De tweede afdeling, de cyclus 'De valversnelling', kan met de bijbehorende aardbeving in verband worden gebracht: de lezer volgt een man die met zijn hond door de puinhopen loopt ('hij zocht en vond van alles pennen poppen / dingen die hij niet zocht maar bleef verzamelen foto's') en daarbij zijn onbegrip voor de situatie verwoordt:

hij mocht er niet aan denken de man was
veel te oud

begreep geen snars van wie gestorven waren
waarom en hoe geen snars van wie maar
blijven leven.

In deze interpunctieloze regels, die via Lauwereyns' essay *Splash. Lyrische suite over biologie, ritueel en poëzie* (2005) in verband gebracht kunnen worden met het werk van Sarah Kirsch, komt voor het eerst in de bundel het thema willekeur naar voren. Lauwereyns maakt duidelijk dat de mens, hoezeer hij ook is toegerust om de wereld te doorgronden of zelfs te beteugelen, uiteindelijk niet in staat is het toeval te kanaliseren wanneer het toeslaat in de vorm van een ramp – naast de aardbeving in Japan resoneren in *De willekeur* ook de orkaan Katrina en de onberekenbaarheid van oorlog en terreur. In een dergelijke context krijgt het begrip willekeur een fatalistische dimensie, maar Lauwereyns' poëzie blijft niet in een pessimistisch wereldbeeld steken. In het voorlaatste gedicht uit 'De valversnelling' koopt de man, die zijn geliefde verloren is nadat zij in de aardbeving 'zomaar was verdwenen', namelijk een blauwe gitaar:

hij kocht een blauwe gitaar hij las hij leerde
began

veel vaker dan vroeger zijn hond te aaien
groette

de mensen 's morgens groette de dingen
zong van stoel

en tafel en pennen poppen pannen pincetten
zinloos absurd en nodig broodnodig ook
voor haar.

De cyclus over de wereldse aardbeving wordt hier via intertekstuele verwijzingen in poëtische sferen getrokken. De blauwe gitaar verwijst naar Wallace Stevens' dichtbundel *The Man with the Blue Guitar* (1937), waarin de Amerikaanse modernist het muziekinstrument presenteert als een symbool voor de verbeeldingskracht:

They said, 'You have a blue guitar,
You do not play things as they are.'
The man replied, 'Things as they are
Are changed upon the blue guitar.'

Stevens' woorden gelden ook voor de man in Lauwereyns' gedicht: onder invloed van zijn blauwe gitaar bloeit hij weer op en bezweert hij de fatale aanval van de willekeur door haar puinhopen te bezigen. Lauwereyns, die niet voor niets refereert aan Van Ostaijens 'Marc groet 's morgens de dingen', doet iets gelijksoortigs door over de traumatische gebeurtenissen in Japan (waar hij zelf woont) te schrijven in de vorm van poëzie. Het mag dan 'zinloos absurd' zijn om zoiets te ondernemen – geen gedicht zal een volgende natuurramp kunnen stoppen – maar tegelijkertijd is deze functie van kunst 'broodnodig', een woord dat ook een prominente rol vervulde in het slotakkoord van *De smaak van het geluid van het hart*: 'Voor het leven, de wereld, alles, betekenis en zin: zuivere harteloosheid is broodnodig, poëzie is broodnodig. Geef mij poëzie! Geef gelijk wie poëzie!'

De kracht van de verbeelding speelt ook een rol in de derde bundelafdeling, de cyclus prozagedichten 'Tegen het vrezén'. De titel doet denken aan de voorlaatste bundel van Hans Faveray, *Tegen het vergeten* (1988), waarin de functie van het gedicht als bezwering van de werkelijkheid eveneens van belang is. Centraal in Lauwereyns' cyclus, die uit zeven gedichten bestaat, staat John Wilmots *A Satyr Against Reason and Mankind* (1679), een lang satirisch gedicht waarin Wilmot de mens wegzet als 'that vein animal, / Who is so proud of being rational'. Lauwereyns is geïnte-

resseerd in het paradoxale karakter van Wilmots werk, dat weliswaar een aanklacht vormt tegen de cartesiaanse rede, maar tegelijkertijd uit die rede geboren werd: 'hier was Taal aan / het woord – gave, perfect verzorgde taal, het resultaat / van jaren oefening, van knutselen en spelen, van lezen en / afkijken, leren'. Die taal maakt Wilmots poëzie in Lauwereyns' ogen baanbrekend ('in de vorm / van het gedicht zat een pleidooi voor een andere, nieuwe / rede'), maar ook de inhoud van *A Satyr Against Reason and Mankind* is volgens de dichter nog altijd relevant. In de aanklacht tegen de rede herkent Lauwereyns namelijk, daarbij geïnspireerd door een interpretatie van Thomas H. Fujimara uit 1958, een aanklacht tegen de angst die anno 2012 nog alomtegenwoordig is: 'uit / vrees voor anderen huichelde de mens, uit schrik voor / wat anderen zouden denken, deed de mens dingen die / tegen zijn hart ingingen'.

Wilmots omgang met deze angst vormt voor Lauwereyns aanleiding om een serieuze kanttekening bij *A Satyr Against Reason and Mankind* te plaatsen. In zijn ogen kan de zeventiende-eeuwse dichter 'het ultieme kwaad' uiteindelijk niet bestrijden, omdat hij te bang is om buiten de gebaande paden van de door hem bekritiseerde rede te treden en zijn verbeelding te gebruiken: 'Wil- / mot vreesde de verbeelding, zei dat hij liever een hond, / een aap of een beer zou zijn, maar durfde het zich niet / voor te stellen'. Hierin schuilt de essentie van Lauwereyns' verzet 'tegen het vrezén': juist wie een blauwe gitaar aanschaft en de verbeeldingskracht celebreert, heeft een middel in handen om aan de angst te ontsnappen.

Maar dit is dat verhaal niet

In Lauwereyns' dichterschap is een dergelijk geloof in de kracht van de verbeelding zeker geen constante. In bundels als het debuut *Nagelaten sonnetten en Blanke verzen* (2001) toonde hij zich sterk relativistisch ten opzichte van het nut van de poëzie – Carl de Strycker leest de vroege poëzie zelfs als 'het verslag van een

echec'. Hoezeer Lauwereyns' positie in *De willekeur* veranderd is, blijkt mooi uit het gedicht 'Het einde of het begin van een mensenleven':

Ik kreeg het niet over mijn hart
de holtes voelbaar gesloten
met spreektralies woordvensters
begrippen die klaar waren
om op te springen en weg te rennen
zij vel over been
enkele onbepaalde dagen tussen
kippenpoten
en gedroogde vijgen
wij waren als probleem op te vatten
een vogel voor de willekeur
makkelijk met succes
uit het leven te roepen
maar dit is dat verhaal niet
en de waarheid doet
overleving uitbreken
in zwetende denksystemen.

Het begrip 'willekeur' krijgt hier vrij expliciet betekenis als de onvoorspelbare dood, voor wie de mens slechts een vogel is die uit de hemel geschoten kan worden. De vogel is in dit geval een 'zij', die omringd door vermoedelijk de Arabische keuken ('kippenpoten / en gedroogde vijgen') 'vel over been' haar dood lijkt af te wachten. Het lyrische ik kan dat schrijnende beeld nauwelijks beschrijven: omdat de begrippen klaarstaan 'om op te springen en weg te rennen' en de lichaamsholtes zijn gesloten door veelzeggende spreektralies en woordvensters, komt de ik-figuur niet verder dan een cliché als 'Ik kreeg het niet over mijn hart'. Later in het gedicht wordt de taal echter gelaagder: het paradoxale 'enkele onbepaalde dagen' roept een spanning op, evenals het ambigue 'maar dit is dat verhaal niet'. Enerzijds verwijst 'dit' naar de situatie van de zij-figuur, die zich ondanks haar toestand klaarblijkelijk niet door de willekeur laat vellen: de 'onbepaalde' dagen zouden op een overdaad aan voedsel kunnen duiden, maar suggereren eveneens dat de 'zij' onbepaald is in de tijd die haar rest. De frase 'maar dit is dat

verhaal niet' kan echter ook op poëticaal niveau worden gelezen: 'dit' slaat dan op het gedicht, waarin het verhaal van de willekeur wordt ontkend. De waarheid dat we een vogel zijn die eens uit de lucht zal vallen, roept (alle woordtralies ten spijt) een overlevingsstrategie op via de 'zwetende denksystemen' van de taal, die een nieuwe wereld schept waarin de vogel 'onbepaalde dagen' heeft.

Een dergelijke bestrijding van de willekeur contrasteert met de visie die Lauwereyns verwoordde in de slotstrofe van 'Splash', het gedicht waarmee hij *Nagelaten sonnetten* afsloot:

De tijd kan nauwelijks beter zijn best doen
om stil te blijven staan. Hij mag het nu dan
ook overnemen en verder gaan
herinneringen
ophalen in gedichten die niet snel van
toepassing willen zijn.

Hier levert Lauwereyns zich uit aan de tijd en doet hij er als dichter verder het zwijgen toe. Veel kon hij in poëzie toch niet uitrichten: niet voor niets vangt 'Splash' aan met de ontzuchtende regel 'Het meer is werkelijk niet op papier te zetten'. Opvallend genoeg speelt die watervlakte ook een rol in het slotakkoord van *De willekeur*. Het acht pagina's lange slotgedicht 'Een menselijk oor' begint evenals 'Splash' met de moeizame verhouding tussen dichter en meer: 'Het meer bevriest / het bevroren meer / houdt mij vast / verblind door sneeuw / tevergeefs absurd en evengoed / totdat het spartelen eindelijk stopt / totdat het lichaam lijk geworden / zachtjes begint te wiegen'. Wanneer we de 'mij' als de dichter interpreteren, lijkt ook 'Een menselijk oor' uit te draaien op een echec – het lichaam van de 'mij' wordt immers een lijk – maar aan het slot van het gedicht forceert Lauwereyns een doorbraak:

en alles wat in spiegelschrift
geschreven wordt
smelt zich in het meer

zodat het weer vloeibaar wordt
voor wie luistert
zodat haar einde hoorbaar
helder begint te kraken
in de heldere zon.

Er is sprake van een omwenteling, in die zin dat het bevroren meer in vloeibare toestand overgaat door toedoen van het 'spiegelschrift'. Dit begrip specificceert Lauwereyns niet, maar het zou kunnen gaan om een aanduiding van literaire teksten als afwijkende vorm van taalgebruik, zoals die in de Nederlandse literatuurgeschiedenis wel vaker is opgedoken, bijvoorbeeld bij Simon Vinkenoog, Hella S. Haasse en Hubert van Herreweghen. Het is hoe dan ook *taal* waardoor het meer begint te smelten, en in die zin draait Lauwereyns de situatie uit *Nagelaten sonnetten* in *De willekeur* om: hier gaat het meer ten onder aan de schriftuur in plaats van andersom. De vastgevroren dichter kan via zijn taal een wak in het meer slaan en op die manier aan de willekeur ontsnappen, al is het maar 'voor wie luistert'.

Toen ik las / beademde ik haar lot
Ik keer nog eens terug naar N. Katherine Hayles, voor wie het begrip 'willekeur' niet op zichzelf kan functioneren, omdat willekeurigheden altijd interacteren met patronen. Hoewel Hayles het begrip 'willekeur' beslist niet in verband brengt met de mens als speelbal van het lot, vormt haar deconstructie mijns inziens een interessante ingang tot Lauwereyns' poëzie. Daarin wordt de wereld waarin de willekeur huishoudt immers ingekapseld in een poëtische structuur, met taal en verbeelding als belangrijkste bouwstenen, en uit die exercitie ontstaat een spanning die *De willekeur* gelaagd maakt. Neem het gedicht 'Mijn eerste dood' uit de cyclus 'Veel doden':

Enmalig was het leven veelvuldig
verscheen de dood
mijn eerste gebeurde een maand april van alle

de wreedste dichte T.S. Eliot op de kop
ik las en ik beaamde en toen ik las
beademde ik haar lot de bloemen van Muti
mijn oma
in en uit en leefde en expireerde
het opgezogene weer naar buiten Muti
lachte
weemoedig in haar kist de tijd zou komen
voor mij niet nu maar zeker zo mooie
kersenbloesem
scheen ze te zeggen lieflijk grijnzend lijkje
gewoon een hartinfarct mijn eerste maar
nooit mijn laatste.

In de eerste regel van het gedicht ligt het grondmotief van *De willekeur* besloten: eenmaal aangekomen bij 'Mijn eerste dood' is de lezer reeds met talloze gestorven of stervende figuren geconfronteerd. Gezien haar hartinfarct moet ook de oma van de dichter, wier dood hij in retrospectief beschrijft, gelijk 'een vogel voor de willekeur' uit het leven geroepen zijn. In zijn poëzie laat Lauwereyns het echter nooit bij zo'n constatering: de dood van de oma wordt in dit gedicht geïncorporeerd in een kluwen van woordspel, intertekstualiteit en symboliek. Het woordspel schuilt enerzijds in fonologische equivalenties als 'beaamde' versus 'beademde'; anderzijds in syntactische dubbelzinnigheden als 'niet nu maar zeker zo', waarbij het bijwoord 'zo' tegelijkertijd fungeert als graadaanduidende voorbepaling bij 'mooie kersenbloemen'. Lauwereyns gebruikt zowel de fonologie als de syntaxis als tegenwicht voor de willekeur: waar het gedicht de dood thematiseert, wordt uit 'beaamde' 'beademde' geboren en ontspringen uit het gebruik van 'zo' twee betekenissen. Ook de intertekstualiteit sluit aan bij een dergelijke spanning tussen eindigheid en nieuw leven: de (weliswaar wat opzichtige) verwijzing naar de openingsregel van Eliots *The Waste Land* ('April is the cruellest month, breeding') onderstreept enerzijds de wreedheid van het plotse hartinfarct; anderzijds wordt via Eliots tekst de betekenis van bloei en

ontspruiting geactiveerd – in *The Waste Land* wekt april ‘lilacs out of the dead land’. De kersenbloesem kan eveneens in dat spanningsveld geïnterpreteerd worden: in ‘Mijn eerste dood’ verbeeldt het bloeiende het doodsboekje, maar omdat de kersenbloesem in Lauwereyns’ thuisbasis Japan als symbool voor een nieuw begin wordt gezien, activeren de bloemen hier tevens de betekenis van een geboorte. Het gaat daarbij in eerste instantie om een wedergeboorte via de tekst: de dichter beademde zijn oma’s lot aanvankelijk door het lezen van Eliots poëzie, maar uiteindelijk schuilt haar eigenlijke reïncarnatie in zijn eigen poëtische taal. ‘Mijn eerste dood’ kan zo worden gelezen in het verlengde van ‘Het einde of het begin van een mensenleven’: de mens mag in het werkelijke leven dan wel een vogel zijn voor de willekeur; de poëzie is dat verhaal niet.

Naar aanleiding van *De willekeur* schreef Marc Brester op de website van *Passionate Magazine* dat zwart in Lauwereyns’ recente poëzie het nieuwe wit lijkt geworden. Op het eerste gezicht zullen lezers geneigd zijn Brester daarin gelijk te geven: *De willekeur* toont zich beslist somber over onze wereld en het aandeel van de mens daarin. Waar het aankomt op de mogelijkheden van de poëzie, echter, is deze bundel beslist niet grimmig. Integendeel: Lauwereyns haalt de wereld zoals hij onvermijdelijk is binnen in zijn poëzie en transformeert hem tot de snaren van zijn blauwe gitaar. Daarop speelt de slangenmens akkoorden die allermist willekeurig klinken, maar waarin we een visie horen die ik het best in Lauwereyns’ eigen termen kan beschrijven: als zinloos absurd, maar nodig broodnodig.

Bibliografie

Jan Lauwereyns, *De willekeur*. De Bezige Bij, Amsterdam, 2012.