

## **Buigzaamheid met voorbedachte rade**

Over het ogenschijnlijk ongrijpbare van het werk van Jan Lauwereyns, slangenmens



*Mon dessin ne représentait pas un chapeau. Il représentait  
un serpent boa qui digérait un éléphant*



*J'ai alors dessiné  
l'intérieur du serpent boa, afin que les grandes personnes puissent  
comprendre. Elles ont toujours besoin d'explications*

Jildou Fabriek (365461)  
Eindwerkstuk Taal- en cultuurstudies  
Hoofdrichting: moderne letterkunde  
Begeleider: Jeroen Dera MA  
9 juni 2014

# Inhoudsopgave

1.	Inleiding	3
2.	Theoretisch kader	5
3.	Lauwereyns' poëtica	7
3.1a	<i>De functie van dichter: de dichter is geen koe</i>	8
3.1b	<i>De functie van dichter: poeta doctus, poeta faber, homo ludens</i>	9
3.2	<i>Poëticale ontwikkelingen: een wending naar wendbaarheid</i>	10
3.3a	<i>Literaire bagage: taalspel</i>	11
3.3b	<i>Literaire bagage: intertekstualiteit</i>	12
3.3b	<i>Literaire bagage: 'De smalle weg naar het binnenste'</i>	15
3.4a	<i>Spreken en verwoorden: 'Het zwijgen van de dichter'</i>	15
3.4b	<i>Spreken en verwoorden: 'Een reis door het schemergebied van schijn en wezen'</i>	16
3.5	<i>Samenvattend: een poëticaal droste-effect</i>	17
4.	Splash	19
4.1	<i>Een magische drie-eenheid</i>	19
4.2a	<i>Een oneindige projectie</i>	20
4.2b	<i>Recursie: relatie met 'SPLASH'</i>	21
5.	Conclusie	24
6.	Geraadpleegde literatuur	25

Bron afbeelding voorblad: Saint-Exupéry, Antoine de (1943). *Le Petit Prince*, Parijs: Gallimard.

# 1. Inleiding

Een hoed is geen hoed maar een slang, is een slang met een olifant erin. *Le Petit Prince* begint met een prins die een boek heeft gelezen over het oerwoud. Naar aanleiding daarvan tekent hij een slang die een olifant verteert. Bij het tonen van zijn tekening en de vraag of het een enge tekening is, vraagt men zich af waarom je bang zou moeten zijn voor een hoed. Als hij dan ook de binnenkant van de slang tekent, ter verduidelijking, wordt hem gezegd zich vooral te concentreren op zijn schoolvakken. 'C'est ainsi que j'ai abandonné, à l'âge de six ans, une magnifique carrière de peintre' (De Saint-Exupéry 1943, 5).

In de kunst is niets wat het lijkt. De kijker construeert een beeld naar aanleiding van de door de maker geconstrueerde afbeelding, maar het blijft een afbeelding, en er staat misschien wel meer dan op het eerste oog te zien is. Of sterker nog, in navolging van Nijhoff: 'er staat niet wat er staat'. Dit geldt voor tekeningen, maar uiteraard ook voor de literatuur.

Bij wie er altijd meer staat dan wat er staat, is Jan Lauwereyns. Deze uit Vlaanderen afkomstige neurowetenschapper woont in Japan en heeft naast zijn functie als onderzoeker een grote productie van literaire werken. Dit betreft voornamelijk gedichten, maar ook essays, vertalingen, verhalen en alles wat daar tussenin te vinden is. Zijn debuut, de bundel *Nagelaten sonnetten* verscheen in 1999. Nadien verschenen er tal van andere werken en won hij in 2011 de VSB Poëzieprijs met de bundel *Hemelsblauw*.

Je zou hem bijna een homo universalis kunnen noemen. Lauwereyns lijkt in elk geval niet van alle, maar wel van veel markten thuis te zijn. Van bèta tot alfa, wetenschap tot kunst en essay tot proza tot gedicht; Lauwereyns verkent de hoeken van wat de wereld te bieden heeft en combineert dat tot een prettige mengelmoes. Opvallend is dat deze wel coherentie vertoont. Hoewel de vorm van zijn werken vaak verschilt - essay, gedicht, prozatekst -, de inhoud vertoont veel overeenkomsten. Het is een interessante uitdaging om in Lauwereyns' meerstemmigheid en hybriditeit de gemene deler ontdekken. Lauwereyns vervult al zijn rollen tegelijkertijd en doet dat ook met een hoog productietempo. Veelzijdig is hij in elk geval, deze 'door verwondering gebiologeerde wetenschapper en een door wetenschap gefascineerde dichter' (T'Sjoen 2011, 61).

En van ivoren torens geen sprake. Lauwereyns' werk is aanwezig, geëngageerd en ook in levende lijve is hij soms in de buurt te vinden. Lauwereyns is niet zomaar een auteur die gedichten produceert en die in een bundel stopt, hij voelt zich ook verantwoordelijk voor zijn vakgebied. In 2011 bijvoorbeeld, schreef hij *De smaak van het geluid van het hart*, een essay ten behoeve van Gedichtendag, waarin hij de poëzie beschrijft en het belang ervan verdedigt. Hij deed dit ook al eerder, namelijk door middel van het essay *Splash. Lyrische suite over biologie, ritueel en poëzie*. Deze lijvige tekst is een reactie op het in 1999 verschenen *Het schandaal van de poëzie*, van J.H. de Roders. Deze literatuurwetenschapper stelde, in een zoektocht naar de oorsprong ervan, dat poëzie aan de basis ligt van taal, ritueel en muziek. Hieruit volgde dat de ervaring van poëzie vooral zou berusten op klank en ritme, in tegenstelling tot betekenisvorming. De Roders belangrijkste standpunt is daardoor dat poëzie zou neigen tot betekenisloosheid. Met *Splash* gaat Jan Lauwereyns hier tegenin, en wel op onconventionele wijze.

Die onconventionele wijze heeft vooral betrekking op de structuur van het betoog. Dit zou ook wel 'ongrijpbaar' genoemd kunnen worden. *Splash*, maar ook de rest van Lauwereyns' werk schiet van hot naar her, hij laat niets onbesproken en verwijst naar alle uithoeken van de wereldliteratuur. Het heeft hem de bijnaam 'slangenmens' opgeleverd (De Strycker, 2011). Maar als ongrijpbaarheid een kenmerk is, wat zijn daar dan de eigenschappen van en welke overkoepelende uitspraken zijn er te doen over Lauwereyns' werk?

De belangrijkste vraag die hieruit volgt is: wat is de relatie tussen de poëtica van Jan Lauwereyns en zijn positie in het debat over poëzie en betekenis, zoals geformuleerd in het essay *Splash*? Om deze te kunnen beantwoorden zal ik het komende hoofdstuk besteden aan het beschrijven van het debat. Dit betreft een korte introductie van De Roders tekst en Lauwereyns' wijze van antwoorden daarop. Vervolgens zal ik het derde hoofdstuk besteden aan het opstellen van de poëtica van Jan Lauwereyns, door middel van primaire en secundaire literatuur. In het vierde hoofdstuk ga ik dieper in op *Splash* en de manier waarop Lauwereyns

daarin zijn positie in het debat formuleert. In de conclusie breng ik de gemeenschappelijke kenmerken van zowel poëtica als positie in *Splash* bijeen, met behulp van de in de eerdere hoofdstukken gegeven informatie.

Het theoretisch kader dient voornamelijk als een schets van wat vooraf gegaan is aan *Splash* en een introductie van het werk zelf. Hoewel ik me in de rest van deze tekst vooral op de standpunten van Jan Lauwereyns richt, wil ik niet voorbij gaan aan het debat waarin hij met *Splash* interenieert. Ik zal me uiteindelijk bij het behandelen van *Splash* richten op het vijfde hoofdstuk ervan, maar ook hier wil ik niet zomaar de rest van het werk links laten liggen.

In het derde hoofdstuk geef ik een beschrijving van Lauwereyns' poëtica. Deze is samengesteld uit verschillende uitspraken van externen in secundaire literatuur en een eigen toepassing van die uitspraken op het gedicht 'Een nieuw geluid' uit de bundel *Buigzaamheden*. Ik heb me gericht op vier verschillende kenmerken die een zo tot volledig mogelijke beschrijving zouden moeten leiden van deze poëtica: 'de functie van de dichter', 'poëtische ontwikkelingen', 'literaire bagage' en 'spreken en verwoorden'. In de paragrafen rondom 'De functie van de dichter' behandel ik de persoon achter de gedichten: de werkwijze, positie en rol van de maker. 'Poëtische ontwikkelingen' zal vervolgens gaan over veranderingen die door de jaren heen zijn opgemerkt in Lauwereyns' oeuvre. In de paragrafen over 'literaire bagage' bespreek ik de achtergrond van de dichter: intertekstualiteit is hierbij een belangrijke factor. 'Spreken en verwoorden' betreft ten slotte de laatste twee paragrafen, waar ik me op thematiek, stijl- en vormkenmerken zal richten. Deze combinatie van werkwijze, oeuvrebeschrijving, intertekstualiteit, vorm en inhoud leidt tot een waaier van uitspraken en een eigen samengestelde poëtica.

Poëzie en betekenis is het onderwerp van het debat tussen De Roder en Lauwereyns. Dit onderwerp leidt tot veel poëtische uitspraken over de waarde van poëzie. Waar ik in hoofdstuk drie met behulp van externen een poëtica samengesteld heb, geef ik in het vierde hoofdstuk het woord aan Lauwereyns zelf. In het vijfde onderdeel van *Splash*, 'Presto delirando / Tenebroso' presenteert Lauwereyns zijn met de titel corresponderende SPLASH-theorie. In de eerste paragraaf van hoofdstuk vier ontleed ik deze theorie en ga ik in op de keuzes die Lauwereyns gemaakt heeft in het samenstellen ervan. In de tweede paragraaf behandel ik de literair-wetenschappelijke achtergrond van Lauwereyns' uitspraken. Vooral het spanningsveld tussen een gesloten en een open manier van dichten wordt hierin duidelijk. In de laatste paragraaf zal ik enige aandacht besteden aan de intratekstuele relaties die er bestaan tussen *Splash* en eerder werk van Lauwereyns, en hoe deze bijdragen aan de formulering van zijn standpunten in het debat. De SPLASH-theorie als kern van het betoog, de wetenschappelijke achtergrond en de verwijzingen naar eigen werk vormen een koppeling die me in staat stelt om de belangrijkste poëtische opvattingen uit *Splash* te destilleren.

De conclusie vormt hierdoor een combinatie van wat door analyse als poëtica op te maken is uit Lauwereyns' poëzie en zijn eigen visie, naar aanleiding van *Splash*. In dit eindwerkstuk probeer ik het ongrijpbare grijpbaar te maken. Waar liggen de overeenkomsten bij al dat tegenstrijdige? Lauwereyns' dwaalsporen zijn er niet voor niets. Ik ga de kronkelingen na en probeer de slang te grijpen voor hij me ontglipt. Of was het toch een hoed?

## 2. Theoretisch kader

"In gelijk welk domein, spoor het eigenaardigste ding op en onderzoek het dan" [Ramachandran 1998:xi], luidt het advies van de astronoom John Archibald Wheeler [...] al wie geïnteresseerd is in het doorgronden van dat vreemde wezen dat mens heet, zou met het advies van Wheeler in gedachten een gedroomd vertrekpunt vinden in de poëzie. Helaas begint bijna niemand aan zo'n studie. Ik zeg 'bijna', want gelukkig is er af en toe een moedig iemand die zich op onbekend terrein durft te begeven. (Lauwereyns 2005, 10).

Bovenstaande tekst is in *Splash* de opmaat naar de aankondiging van *Het schandaal van de poëzie*, het essay - door Lauwereyns 'pamflet' genoemd - van J.H. de Roder uit 1999. Dit essay werd, iets herschreven, in 2001 opgenomen in de bundel *Het onbehagen in de literatuur*, als onderdeel van 'Taal, ritueel en poëzie'. Waar het eerste staaltje *bushwhacking* (ibidem) op het onbekende terrein in 1999 al getoond werd, vormt het essay in *Het schandaal van de poëzie* een paragraaf van een groter hoofdstuk, waar meer van het oerwoud weggekapt wordt. De hele sectie 'Taal, ritueel en poëzie' vormt het verslag van De Roders zoektocht naar de oorsprong van poëzie, die hij, zoals de titel al doet vermoeden, in verband brengt met taal en ritueel.

Andere teksten als *Over poëtica en poëzie* van A.L. Sötemann (1985) of W. Bronzwaers *Lessen in Lyriek* (1993) richten zich op het beschrijven van poëzie door analysemethoden aan te reiken (De Roder, 25-27). Het onbekende terrein waar De Roder zich op begeeft, is dat hij zoekt naar de definitie van poëzie door naar de oorsprong ervan te kijken. Ook hij bespreekt metrische grondpatronen, vorm en klank, en haalt verschillende voorbeeldgedichten aan. In tegenstelling tot die andere teksten probeert hij de lezer er echter niet van te overtuigen hoe betekenisvol poëzie is, maar komt hij door zijn zoektocht naar de oorsprong steeds dichterbij het tegendeel.

Hoewel Lauwereyns in het bovenstaande fragment met een woord als 'gelukkig' waardering lijkt uit te spreken voor De Roder, is het vooral de poging die gewaardeerd wordt. Het resultaat maakt hem minder tevreden. De ondertitel van *Splash, Lyrische suite over biologie, ritueel en poëzie* verwijst naar twee zaken. Ten eerste is de ondertitel een reactie op het hoofdstuk 'Taal, ritueel en poëzie'. Het debat wordt dus al in de titel geopend, met een aanpassing van de opsomming. De Roder schreef ook al over biologie, maar Lauwereyns verduidelijkt of corrigeert met *Splash* veel van zijn beweringen. Lauwereyns waagt zich daarnaast minder dan De Roder aan taalkundige principes. Het talige aan *Splash* ligt vooral bij de poëzie, en dat zat al vervat in de titel.

Het tweede onderdeel van de titelverklaring is minder polemisch. Het eerste stuk, *Lyrische suite*, verwijst naar het gelijknamige muziekstuk, gecomponeerd door Alban Berg in de jaren twintig van de vorige eeuw. Dit muziekstuk bestaat net als Lauwereyns' essay uit zes 'bewegingen', waarvan Lauwereyns tevens dezelfde titels gebruikt voor zijn hoofdstukken. Berg komt met zijn *Lyrische suite* veelvuldig ter sprake in *Splash*, omdat deze volgens Lauwereyns overeenkomt met 'het idee dat poëzie naar de staat van muziek zou neigen, en dat *Lyrische suite* dicht bij zo'n ideaal zou komen' (Lauwereyns 2005, 53).

In tegenstelling tot de andere bewegingen, opent Lauwereyns niet met een citaat van De Roder, maar met een anekdote over een man in een bejaardentehuis die niet kan spreken, maar dat wel weer kan bij het horen van een gedicht. De waarde van poëzie wordt op tafel gelegd en al snel wordt duidelijk dat *Splash* een polemisch stuk zal worden tegen De Roders teksten. De belangrijkste stelling die Lauwereyns wil ontcrachten, is te vinden in De Roders hoofdstuk 'Het schandaal van de poëzie':

[We] zouden [...] zelfs zover kunnen gaan te stellen dat poëzie gekenmerkt wordt door een *neiging* tot betekenisloosheid, en wel als gevolg van het lichamelijke effect van de betekenisloze patronen waarin zij is ingebed. Een effect dat zowel werkzaam is in het ontstaan van het gedicht als in de ervaring van het gedicht door de lezer. Dit zou nog een groter schandaal zijn dan waar Jonathan Culler het over heeft, al scheelt het niet veel: 'It is the scandal of poetry that "contingent" features of sound and rhythm systematically infect and affect thought'. (De Roder 2001, 33)

Via kinderliedjes, eeuwenoude rituelen en ritmische structuren probeert De Roder vat te krijgen op de oorsprong van poëzie. Zijn conclusie is dat de belangrijkste bouwstenen ervan liggen in ritme en klank, waaraan betekenistoekenning volgens hem inferieur is. Hij gaat hierin dus verder dan Culler, omdat klank en ritme volgens hem niet alleen invloed hebben, maar de enige belangrijke aspecten zijn van poëzie. In de eerste instantie laat Lauwereyns deze stelling voor wat ze is, en probeert hij de naar zijn idee onvolkomenheden van De Roders betoog aan te vullen of te verbeteren, vooral op het gebied van biologie en rituelen, maar later zal hij ook verschillende aspecten van De Roders redenering proberen te ontkrachten.

De Roder zocht naar de oorsprong van taal, poëzie en ritueel, om vanuit die oorsprong het nut ervan proberen te vinden. In het tweede hoofdstuk van *Splash* gaat ook Lauwereyns in op het ontstaan van taal en betekenis, in het licht van De Saussures theorie over signifiés en signifiants. Hoewel Lauwereyns veel voorbeelden aanhaalt uit de biologie en vergelijkingen met apen trekt, focuste De Roder zich meer op taal in de prehistorie, en trekt Lauwereyns het ontstaan van poëzie ook naar het heden.

Het debat over de totstandkoming van betekenis gaat verder in de derde beweging, waarbij De Roders stelling dat betekenistoekenning vooral op toeval berust, ontkracht wordt door Lauwereyns door middel van Heideggers vorm-inhoudmodel. Belangrijk is vervolgens de term *zaùm* van de Russische dichter Khlebnikov. Deze term beslaat het bijzondere van poëtische taal, die verder gaat dan wat men gewend is, dan wat bestaat, maar net niet betekenisloos is.

Tijdens de vierde beweging van *Splash* komt ook de lezer om de hoek kijken. Lauwereyns bespreekt de ervaring van poëzie en hoe dit tot stand komt in het brein. De tekst is slimmer dan zowel de auteur als de lezer, wil Lauwereyns hier duidelijk maken, waarbij 'beweging' als haar belangrijkste kenmerk wordt gezien. Dit eigen leven van de poëzie maakt volgens Lauwereyns dat het een 'upgrade' is 'van taal, en niet andersom' (idem, 68), zoals De Roder beweerde.

In het vijfde hoofdstuk is het verlangen een belangrijk thema, en legt Lauwereyns daarnaast zijn zogenaamde 'SPLASH-theorie' uit. Met deze samenkomst van Spinoza, Blanchot en Schultz formuleert Lauwereyns de stelling dat 'schrijven het verlangen naar het onbereikbare doodmaakt, sublimeert, bevredigt - dankzij het grotere plezier dat, onverwacht, volgt uit de objectivering ervan' (idem, 84). Lauwereyns spreekt hier over het schrijfproces van de dichter, dat begint met een idee, maar waarbij hij tijdens het schrijven verrast wordt door de taal, die de macht overneemt en de dichter tot nieuwe inzichten brengt. Dit laatste ziet Lauwereyns als de kracht van poëzie, waardoor ze, zo blijkt later, volgens hem eerder betekenisvol dan betekenisloos is.

In de laatste beweging van de lyrische suite spreekt Lauwereyns vooral over betekenis en betekenistoekenning door middel van recursie. Ook komt hierin het lezen van poëzie aan bod, betekenis zou vooral tot stand komen door herlezen, waarmee hij De Roders standpunt tegenspreekt. Lauwereyns sluit zijn betoog af met de stelling dat het symbool leidt tot gewone taal, die leidt tot poëzie. Ook hiermee spreekt hij De Roder tegen, die ritueel, muziek en poëzie als oorsprong van gewone taal zag. Opvallend is dat Lauwereyns *Splash* niet afsluit met een stevige stelling, maar dat hij de subjectiviteit van zijn stelling benadrukt, en daarmee de eventuele geldigheid ervan. Dit is enerzijds verwarrend, maar ook kenmerkend voor Lauwereyns, die altijd de lezer op een ander spoor wil brengen. Teveel naar één punt neigen is zeker niet de bedoeling.

*Splash* behandelt dus een breed spectrum aan onderwerpen, waarvan de behandelde theorieën stuk voor stuk zo complex zijn dat ze nauwelijks in een zin uit te leggen zijn. Het laat wel zien dat Lauwereyns alle mogelijke wegen verkent om zijn punt duidelijk te maken. Maar zelfs al zou je van alles wat hij beschrijft begrijpen wat er staat, dan is het nog een stap verder om te begrijpen wat er bedoeld wordt. *Splash* is poëzie op zich, een gedicht waarbij het niet alleen voldoende is om te concluderen dat het er staat. Niets is wat het lijkt. Er staat meer.

### 3. Lauwereyns' poëtica

#### Een nieuw geluid

*Ontsnapping naar de leegte is het wezen  
van het verre oosten. Sturen we daar*

de uitgesproken dichter

naar toe? Die de dag schuwt  
uit schrik voor weerspiegeling van  
het te welbekende lover

- waarin geen spoor van zichzelf.  
Zichzelf: nietszeggende figuur, Dracula.

Wat zie je in de leegte, dat wil zeggen,  
zonder licht? Nachtelijke opmerkzaamheid:  
verbuiging van de wenkbrauw?

Denk aan Meneer de Uil.

Edoch, ogen toe = snaveltje dicht.  
Dan toch liever de vleermuis?

Kunnen we leren  
echolokaliseren? (Lauwereyns 2002, 46)

In dit hoofdstuk geef ik een overzicht van eerder onderzoek naar Lauwereyns' werk en stijl. Ik heb de uitkomsten van relevante onderzoeken gecombineerd om tot een beschrijving van zijn poëtica te kunnen komen. Ik heb de teksten gebruikt die (al dan niet door middel van een enkel voorbeeld) iets wilden zeggen over Lauwereyns' werk als geheel. Ter illustratie van de abstracte concepten gebruik ik doorlopend fragmenten uit het bovenstaande gedicht 'Een nieuw geluid' uit de bundel *Buigzaamheden*. Ik heb voor die bundel gekozen omdat deze volgens critici een kantelpunt vormt in het werk van Lauwereyns. Het betreffende gedicht sluit qua inhoud en vorm het beste aan op de besproken elementen uit Lauwereyns' poëtica.

Deze poëtica is opgedeeld in vier onderdelen. Eerst behandel ik de functie van dichter. Dit gaat over zowel de betrekking als de missie van het dichterschap, de persoon en de werkwijze achter de gedichten. Daarna bespreek ik de ontwikkelingen in Lauwereyns' werk. Vervolgens breng ik de literaire achtergrond van Lauwereyns' gedicht naar voren: welke intertekstuele verwijzingen en grondslagen zijn er zichtbaar? Ten vierde komt bij de paragrafen over 'spreken en verwoorden' een aantal onderwerpen aan bod die als kernthema's te zien zijn van Lauwereyns' gedichten. Werkelijkheid en fantasie, dichter en lezer gaan het duel met elkaar aan bij Lauwereyns, waarbij de uitersten van de wereld worden verkend. De taal, het gedicht, vormt hiervan het strijdtoneel.

Met deze laatste beweringen breng ik tot slot de verschillende poëtische uitspraken over Jan Lauwereyns samen, waarbij ik aan probeer te tonen dat alle elementen, hoe complex ook, met elkaar in verband te brengen zijn in een poëticaal Droste-effect. Het concept 'recursie' zal hierin belangrijk blijken te zijn, net zoals dat in *Splash* ook een grote rol speelt.

### 3.1a De functie van dichter: de dichter is geen koe

In *De dichter is een koe* (1991) gebruikt Hugo Brems - heel recursief - het gelijknamige gedicht van Gerrit Achterberg als titel en thema. In het boek analyseert en interpreteert hij ook vele andere gedichten vanuit verschillende invalshoeken, om een zo uitgebreid mogelijk beeld te geven van poëzie. Intertekstualiteit, het trachten te geven van definitives en het vertellen van een verhaal komen bijvoorbeeld aan bod als poëtische kenmerken. Hieruit volgt niet dat de dichter inderdaad een koe is, zoals de titel suggereert. Brems bespreekt vooral de macht van taal en de *mogelijkheid* die deze biedt om de dichter als een koe voor te stellen. De consequentie van deze mogelijkheid is niet dat een koe en een dichter voortaan gelijk aan elkaar te stellen zijn, maar dat de metafoer die gebruikt wordt, helpt bij het definiëren van het oorspronkelijke object. Met de juiste uitleg is het zeker te verantwoorden de dichter een koe te noemen, maar het zou net zo goed iets anders kunnen zijn. Ook Lauwereyns speelt het spel van de definitie van de dichter. In 'Een nieuw geluid' geeft hij verschillende mogelijkheden, onder andere door net als Brems intertekstuele verwijzingen te gebruiken. In dit geval betreffen deze onder andere de roman *Dracula* (1897) van Bram Stoker.

De vraag luidt of 'de uitgesproken dichter' naar het verre oosten gestuurd moet worden. De uitgesproken dichter vormt het antecedent van de bijvoeglijke bijzin 'die de dag schuwt/uit schrik voor weerspiegeling van/het te welbekende lover'. In dat lover is geen spoor te zien van zichzelf, zo blijkt uit de ondergeschikte bijzin na het gedachtestreepje. 'Zichzelf' staat in navolging van vers acht gelijk aan een (of de) 'nietszeggende figuur' en 'Dracula'. De uitgesproken dichter, zichzelf, nietszeggende figuur en ook Dracula zijn dus dezelfde persoon, van wie het de vraag is of we die naar het verre oosten moeten sturen. Dit personage is degene die de dag schuwt. Dit strookt met de eigenschap van Graaf Dracula, de vampier, die machteloos is als het buiten licht is (Stoker 1897, 329). Volgens het gedicht veroorzaakt dat gegeven angst<sup>1</sup> bij de uitgesproken dichter, die bang is voor 'de weerspiegeling van het te welbekende lover'. Het lover is wat lastiger in verband te brengen met Dracula, maar dat in 'de weerspiegeling' 'geen spoor van zichzelf' te vinden is, leidt wel naar de beschrijving van een vampier, die namelijk geen spiegelbeeld heeft:

I startled, for it amazed me that I had not seen him, since the reflection of the glass covered the whole room behind me [...] I could see him over my shoulder. But there was no reflection of him in the mirror! (idem, 36, 37)

Dracula is een mythisch figuur uit een roman. In de vierde strofe wordt deze tegenstelling tussen 'echt' en 'verzonnen' of 'werkelijkheid' en 'mythe' even blootgelegd. De verteller spreekt de lezer aan die zich afvraagt waarom de dichter de nacht prefereert, als je niets kunt zien zonder licht. Dracula heeft echter het vermogen om in het donker te zien (idem, 329), en daarmee de mogelijkheid tot 'nachtelijke opmerkzaamheid'. 'Verbuiging van de wenkbrauw?', volgt dan. Weer lijkt het of we het verslag lezen van een gesprek tussen verteller en toehoorder: frons je, lezer? Geloof je niet dat je in het donker kunt kijken? 'Denk maar aan Meneer de Uil', die kan het ook, zou de vijfde strofe aan kunnen vullen. Maar al zijn uilen nachtdieren en kan de vampier zelfs invloed op hen uitoefenen (idem, 325), de bekendste uil, Meneer de Uil uit de *Fabeltjeskrant* roept vooral op om stilletjes te gaan slapen. 'Dan toch liever de vleermuis?', brengt de verteller ons weer terug bij Dracula: de vampier die niet alleen vleermuizen kan beïnvloeden, net zoals de uil, maar die ook kan transformeren naar het betreffende dier (idem, 328).

De slotzin stelt nogmaals de biologische (on)mogelijkheden van de mens ter discussie. 'Kunnen we leren / echolokaliseren?' Is het voor ons mensen mogelijk om net als vleermuizen te 'zien' in het donker door te luisteren? Opvallend is dat die vraag bevestigend beantwoord kan worden. Veel blinden gebruiken tegenwoordig door middel van klikgeluiden echolocatie en kunnen daarmee hun omgeving duiden. Onderzoek heeft daarnaast uitgewezen dat met de nodige training iedereen, ook zienden, kunnen leren deze techniek te beheersen (Voormolen 2012, 195). Een interessant staaltje van het menselijk lichaam waar de neurofysioloog Lauwereyns hier zeker naar zou kunnen verwijzen.

---

<sup>1</sup> Uitgaande van de Vlaamse betekenis 'bang zijn' voor 'schrik hebben'



Maar wat betekent het voor een dichter om Graaf Dracula te zijn? Lauwereyns vermeldt niets over het bloeddorstige aspect van de vampier. Het lijkt vooral om het zicht te gaan. Het ontbreken van een spiegelbeeld en het nachtleven zijn de aangehaalde kenmerken, die daardoor als belangrijkste gezien zouden kunnen worden. Wellicht dat Lauwereyns probeert duidelijk te maken dat de dichter een ander zichtvermogen heeft en dingen ziet die anderen niet kunnen zien. Dat is waar hij verslag van doet, zonder een directe weerspiegeling te geven van de werkelijkheid, want die afspiegeling bestaat niet. De dichter kan zien in het donker, en is daardoor te vergelijken met een vleermuis en een vampier, en in dit geval niet met een koe.

De vele vraagtekens duiden echter ook op onzekerheid. Net als bij Brems is het door middel van goede argumenten zeker aan te voeren dat de dichter een vleermuis of vampier zou zijn. De dichter kan immers ook een koe zijn, vanwege haar melkproductie (gedichten), het eten van gras (de werkelijkheid) en het herkauwen (vervormen, interpreteren van die werkelijkheid) van datzelfde gras (Brems 1991, 61). Tegelijkertijd staat bij de definitie van dichter in Van Dale niet het woord 'koe', noch 'vleermuis'. Bijna elke vergelijking kan gemaakt worden om dichter tot een accurate beschrijving van het begrip te komen, maar het blijft een vergelijking, en ook Lauwereyns is zich daar terdege van bewust.

### **3.1b De functie van dichter: poeta doctus, poeta faber, homo ludens**

Naast bovenstaande biologische dan wel mythische functieomschrijvingen is er een aantal andere benamingen dat dichter Lauwereyns ten deel is gekomen. In het verslag van tekstgenetische studies van Jan Lauwereyns' werk benoemt Yves T'Sjoen aan werkwijze gerelateerde subtyperingen van de dichter. In de eerste instantie noemt T'Sjoen Lauwereyns een zogenaamde *poeta doctus*, een denkende dichter. Dit komt zeker voort uit Lauwereyns' wetenschappelijke achtergrond, maar ook uit zijn poëzie, die volgens T'Sjoen wijst op 'een fascinatie voor taal en de esthetische beleving' (T'Sjoen 2011, 61), waar ik later op terug zal komen. Lauwereyns is in elk geval een belezen dichter, en laat dat ook zien in zijn werk. Dit is in 'Een nieuw geluid' bijvoorbeeld te merken aan de eerder genoemde intertekstualiteit naar Stoker en Gorter, en de verwijzing naar echolocatie door blinden.

Yves T'Sjoen heeft met zijn tekstgenetische studies naar Lauwereyns' productie zijn werkwijze proberen te reconstrueren. Met behulp van werkschriften, interviews en essayistische dialogen tracht T'Sjoen tot een steeds verdere duiding van Lauwereyns' werk te komen. Een tweede label dat hij Lauwereyns geeft, is dat van *poeta faber*: 'een maker die vooraf een constructie uitwerkt [...] en een duidelijk zicht heeft op de wijze waarop een concept vorm moet krijgen' (idem, 286). In 'Een nieuw geluid' zou de constructie dan bestaan uit de genoemde intertekstuele invloeden, Lauwereyns' achterliggende idee van dichten en de ontwikkelingen die hij privé en in zijn carrière heeft doorgemaakt, in dit geval bijvoorbeeld in de vorm van een woonplaats in Japan. Met deze elementen ontstaat een ingewikkeld bouwwerk, waarbij de in de eerste instantie losse elementen elkaars dragers zijn en met elkaar het geheel vormen. T'Sjoen merkt daarnaast in het kader van de *poeta faber* op dat Lauwereyns een wetenschappelijke vraag-antwoordwerkwijze hanteert, waarbij de taal echter zorgt voor 'onbedoelde wendingen'.

'Een nieuw geluid' bevat zeker een vraagstelling die onderzocht kan worden: (moeten)/sturen we de uitgesproken dichter (wel) naar het verre oosten (sturen)? Het 'wezen van het verre oosten' is 'ontsnapping naar de leegte'. 'Ontsnapping' duidt op het zich losmaken van een vervelende situatie, een waar geen leegte is. Kan de uitgesproken dichter zich vereenzelvigen met de ontsnappingsactiviteit en tegelijk nog blijven functioneren? De zendeling, de uitgesproken dichter opereert zoals gezegd niet tijdens de dag, als het licht is. De bijstelling 'dat wil zeggen' in het negende vers, stelt 'in de leegte' gelijk aan 'zonder licht'. Hoe kun je blijven zien zonder licht? De oplossing is: 'nachtelijke opmerkzaamheid', maar dat blijkt alleen productief te zijn in het geval van de vleermuis, die kan echolocaliseren. Als de dichter dat onder de knie krijgt, kan hij functioneren in het verre oosten. Als je naar volledige innerlijke rust en stilte, leegte streeft, is het een uitdaging om nog wel spraakzaam te blijven. Die uitdaging vormt de kern van het gedicht.

De dichter is dus een onderzoeker met een plan en een onderzoekspad. Hij wijkt hier echter zoals gezegd van af dankzij de taal. Deze bijkomende onbedoelde wendingen zorgen volgens T'Sjoen voor het ontstaan van de *homo ludens* in Lauwereyns (ibidem). Deze 'spelende mens' komt al werkende tot een

eindproduct, in tegenstelling tot de poeta faber, die alles van tevoren uitgedacht lijkt te hebben. De toevalligheden, bijkomstigheden en, volgens Lauwereyns zelf, 'zoete invallen' die opkomen bij de totstandkoming van een gedicht, leveren verrassingen op die voor een andere uitkomst kunnen zorgen dan vooraf door de poeta faber bedacht. Hiervan is lastiger een voorbeeld te geven door 'Een nieuw geluid', omdat we niet weten wat het plan was en op welke manier daarvan afgeweken is.

Lauwereyns zal dus, beleden wetenschapper die hij is, bij de eerste fase van schrijven starten als poeta doctus, het archetype van de denkende dichter die werkt met puzzels en vragen die opgelost moeten worden. Deze rol verandert bij het opstellen van een gedicht, waarbij naar aanleiding van zijn voorstudies gebleken is dat hij een duidelijk plan en heldere werkwijze heeft. De poeta faber die hierbij om de hoek komt kijken, maakt echter geleidelijk plaats voor de homo ludens, die ontdekt dat de stukjes veranderen bij het leggen van de puzzel. Het middel, de taal, zorgt tijdens het oplossen voor verrassingen, waardoor de dichter spelenderwijs tot een eindproduct komt.

### 3.2 Poëtische ontwikkelingen: een wending naar wendbaarheid

Een andere bijnaam die aan Lauwereyns gegeven is, blijkt uit het artikel 'Jan Lauwereyns, slangenmens' van Carl de Strycker. De Strycker noemt Lauwereyns zo, naar aanleiding van zijn 'uiteenlopende genres [...], verschillende stijlen en zelfs verschillende talen [...], [o]ntsporende redeneringen, extreme uitweidingen en associaties [...en] ook op inhoudelijk niveau een voorliefde voor alles wat krom of gebogen is' (De Strycker 2011, 89). Dit is een hele verzameling kenmerken, maar juist die veelheid zorgt onder andere voor de associatie met het wendbare en buigbare. Zowel qua vorm, stijl en inhoud blijkt volgens De Strycker de fascinatie voor de slang. Het afwijken van gebaande paden, het ontwijken van patroon en lineariteit zijn kenmerken van Lauwereyns' poëzie die een veel(zijdig)heid aan concepten en visies oplevert, wat gevolgen heeft op vele fronten.

Deze flexibiliteit als thema lijkt op te komen vanaf de bundel *Buigzaamheden* (2002). Carl De Strycker toont deze omwenteling aan door een poëtische stellingname ten opzichte van Paul Celan, die streefde naar stilte in zijn dichterschap. Zoals straks nog aan bod zal komen, is dit tot *Buigzaamheden* ook bij Lauwereyns een belangrijk onderwerp, maar sindsdien is er ruimte voor spraakzaamheid.

Tegenover de verstarrende zoektocht naar stilte die enkel tot zelfmoord kan leiden, wordt nu het concept wendbaarheid geplaatst, het talent om de dingen anders te bekijken. De gedichten worden gepresenteerd als *Buigzaamheden*: ze zijn enerzijds het resultaat van een flexibele blik op de wereld, anderzijds dwingen ze niet tot eenduidige interpretatie, maar zijn ze bestand tegen verschillende lezingen (De Strycker 2012, 315).

Het feit dat Lauwereyns Paul Celans gedicht 'Tübingen, jänner' herschreef als 'Tübingen, juli', kan volgens De Strycker gezien worden als een afrekening met de oude poëtica. Niet alleen 'het aanpassingsvermogen van de blik [wordt] gepropageerd', maar ook de wisseling van jaargetijde naar de positievere zomer is tekenend voor de afwijzing van de 'zelfmoordsuggestie' (ibidem).

Ook Yves T'Sjoen wijst *Buigzaamheden* aan als omslagpunt en deconstructie van 'het romantische cliché van de dichter als melancholicus, als metafysisch denker', waarbij Lauwereyns zich volgens hem meer heeft gericht op het heden, in tegenstelling tot het verleden (T'Sjoen 2011, 279). De titel ziet hij hierbij als een aanwijzing voor de ommezwaai.

Vanaf de derde bundel treedt, méér dan voordien, de homo ludens op het voorplan. Lauwereyns publiceert voortaan 'open gedichten' die de lezer toelaten bij elke lectuur weer andere betekenissen te genereren of nieuwe associaties tot stand te brengen. (idem, 61).

De totstandkoming van betekenis is tevens in verband te brengen met de weergave van de werkelijkheid en verbeelding door middel van taal. Deze beweeglijkheid of flexibiliteit van concepten en betekenis speelt zoals gezegd een grote rol in het werk van Lauwereyns *Slangenmens*.

In het gedicht 'Een nieuw geluid' duidt de titel al op verandering. Er wordt gezocht naar een werkwijze, een oplossing om te kunnen blijven spreken en misschien wel het oude geluid te verdrijven. Een concrete verwijzing naar krom- of gebogenheid is te vinden in het elfde vers: 'verbuiging van de wenkbrauw?' Niet alleen wordt de verbuiging letterlijk genoemd, een wenkbrauw is van zichzelf al gebogen. Wanneer deze verbogen wordt, levert dat een slangachtige, dan wel rechte vorm op. Daarnaast zorgt vooral de verwijzing naar concepten voor een hak op de takgevoel, waarbij oplettendheid vereist is. 'Leegte', 'verre oosten', 'dichter' en 'lover' worden herhaald of gelijk gesteld aan andere concepten, waardoor er een slakkenhuseffect ontstaat van steeds verder in elkaar grijpende concepten. Naar 'verre oosten' in het eerste vers wordt bijvoorbeeld verwezen door het woord 'daar' in vers twee. Het lijdend voorwerp is vervolgens 'de uitgesproken dichter' in vers drie. In vers vier volgt een betrekkelijke bijzin bij dat lijdend voorwerp, waarna 'zichzelf' in vers zeven en acht ook betrekking hebben op de dichter, net als 'nietszeggende figuur' en 'Dracula'. Vervolgens komt in vers negen de 'leegte' weer terug. Het lezen van het gedicht staat hierdoor voor een groot deel in het teken van het definiëren van concepten en het bepalen van de situatie en haar hoofdrolspeler(s). Lauwereyns kronkelt van onderwerp naar onderwerp, strekt zich uit en rolt zich op. Het duiden van de situatie en de verwijzingen helpt om de opgerolde slang te ontwikkelen en het gedicht te begrijpen.

Belangrijk is, dat de slang uiteindelijk wel van A naar B komt, zij het op een kronkelende wijze. Ook bestaat de slang alsnog uit één stuk, waardoor er ondanks de veelheid aan bronnen, producten en zienswijzen een coherent eindproduct ontstaat. Lauwereyns bestrijkt dus een groter oppervlakte van de route en komt op nieuwe paden dankzij zijn voorliefde voor a-lineariteit, maar bereikt uiteindelijk wel een eindpunt. Ook T'Sjoen merkte wendbaarheid op, maar zag dit meer als afwijken van het pad dat Lauwereyns zelf in de eerste instantie uitgestippeld had. De Strycker gaat eerder uit van buigzaamheid met voorbedachte rade.

### 3.3a Literaire bagage: taalspel

Het is lastig om een hedendaagse dichter een plek te geven in een stroming of literaire beweging, maar verschillende auteurs hebben het erop gewaagd deze toch al ruim vijftien jaar actieve dichter te positioneren. Een logische setting is het reeds genoemde postmodernisme, waar Lauwereyns volgens collega-dichter Van Bastelaere 'op eigen houtje een variant van [heeft] ontwikkeld' (Buelens 2009, 316). Dit was volgens hem vooral te danken aan 'een internationale blik en zonder de gevreesde Germanistenopleiding'. Lauwereyns, als afgestudeerd psycholoog en met veel ervaring in het buitenland, biedt een andere visie dan gebruikelijk was.

Waar de postmodernistische kenmerken wel terug te zien zijn, is in de fascinatie en aandacht voor taal. Volgens Jos Joosten is dit terug te zien in 'het spel met interteksten en een groot bewustzijn van de formele kant van de poëzie [...] een overbewustzijn van de vorm (Joosten 2003, 227)', als kenmerken van onder andere Lauwereyns' werk. Hoewel De Strycker zoals zojuist genoemd de associatieve werkwijze van Lauwereyns aanstipte, noemt Joosten dat 'het bewustzijn van de vorm' het intuïtieve in de weg staat, dat wel bij bijvoorbeeld de Vijftigers aanwezig was (idem, 228). Wel levert het volgens hem een 'zeer taalbewuste, soms hermetisch-ogende maar nooit inerte poëzie [op]' (idem, 213). Van Bork en Laan omschrijven dit als een typisch postmodernistisch kenmerk. Postmoderne dichters zijn 'rationele makers van gedichten', die niet intuïtief en autonoom te werk gaan (Van Bork en Laan, 281).

Het associatieve element in Lauwereyns poëzie zou gekoppeld kunnen worden aan het door T'Sjoen genoemde archetype van homo ludens. Vanuit die zienswijze zouden Joosten en De Strycker verenigd kunnen worden, omdat de rol van homo ludens juist ontstond door taal en haar arbitraire, verrassende karakter. De fascinatie voor taal komt vanuit dit gegeven. Dus hoewel Lauwereyns veelal (wegens de interne poeta faber) geen stream of consciousness zal produceren, levert de taal hem wel nieuwe inzichten op, waardoor het spontane spelelement alsnog behouden blijft. Zoals genoemd is het lastig aan te tonen waar Lauwereyns tijdens het schrijven verrast werd door de taal, maar die gedachte wordt wel gevoed door

bijvoorbeeld de ogenschijnlijk willekeurige samenkomst van invloeden in bijvoorbeeld 'Een nieuw geluid': respectievelijk uit grootheden uit het literaire erfgoed, boeddhistische tradities, mythische figuren en een kinderprogramma. Het eerder genoemde bouwwerk van verwijzingen en de woorden die zijn gekozen om het verhaal te vertellen, zorgt voor een opvallende mengmoes. Het bouwen ervan vindt ongetwijfeld zijn oorsprong op de tekentafel, maar daar is zeker ook van afgeweken.

Het feit dat taal nieuwe inzichten oplevert, heeft te maken met het postmodernistische thema van ken- en verwoordbaarheid van de wereld, dat straks verder aan de orde zal komen. Jos Joosten verenigt deze twee postmoderne elementen in de bewering dat de titel *Nagelaten sonnetten* als een poëticaal statement te zien is: 'Het woord ligt dus niet vast op één betekenis. Vanaf het begin wil Lauwereyns duidelijk maken dat niets is wat het lijkt' (Joosten 2003, 228). Lauwereyns is dus deels wel, deels niet in verband te brengen met het postmodernisme, een logisch gevolg, bij een dichter die geenszins in een hokje geplaatst wil worden.

In het voorbeeldgedicht 'Een nieuw geluid' is het taalspel vooral te merken in woorden die letterlijker opgevat kunnen worden dan aanvankelijk gedacht. Voorbeelden hiervan zijn: 'uitgesproken', 'nietszeggende' en 'opmerksaamheid', waar ik later nog op terug zal komen (zie paragraaf 3.4a). Een ander interessant aspect is de strofobouw. Hoewel door enjambementen (vers twee en drie) en inhoudelijke verbindingen (vers zes en zeven) het gedicht een geheel vormt, worden sommige strofen juist door los te staan naar voren geduwd. Dit geldt bijvoorbeeld voor vers drie, twaalf en vijftien en zestien. Deze onderdelen vormen alleen op zichzelf al interessante taalphenomenen.

### 3.3b Literaire bagage: intertekstualiteit

Het genoemde 'spel met interteksten' is zeer aanwezig bij Lauwereyns. Regelmatig verwijst hij naar werken uit de wereldliteratuur, waarbij hij citeert, vertaalt en herschrijft. Zo zorgt hij voor duiding van andere poëzie door middel van zijn eigen werken, maar neemt hij bijvoorbeeld soms ook stelling in tegen een bepaalde werkwijze, zoals bij het genoemde voorbeeld van Paul Celan. In 'Een nieuw geluid' zijn er in elk geval drie intertekstuele dan wel -mediale verwijzingen te vinden. Lauwereyns (be)noemt respectievelijk elementen uit Herman Gorters gedicht *Mei*, Bram Stokers eerder behandelde roman *Dracula* en de bekende slotregels van afleveringen van het kindertelevisieprogramma *De Fabeltjeskrant*.

Wat betreft 'Een nieuw geluid' is de opmerkelijkste verwijzing die naar Gorters *Mei* (1889), dat, in het licht van literair-historische plaatsing, in een naturalistisch kader van zielslyriek geplaatst kan worden. *Mei* is hierin een bij uitstek naturalistisch gedicht, dat tevens in de Nederlandse beweging van Tachtig gesitueerd kan worden. De poëtische kenmerken van deze stroming betreffen het zogenaamde 'l'art pour l'art' en de auteur die streeft naar een zo correct mogelijke weergave van de werkelijkheid, door het tonen van zijn eigen gevoelens (Van Bork en Laan 2010, 147, 156). Later in zijn carrière zou Gorter een socialistische kant op gaan met zijn poëzie en meer geëngageerd werk voortbrengen (idem, 151).

Bij het verwijzen naar een dichter als Gorter in 'Een nieuw geluid', reageert Lauwereyns op de positie van de dichter in dat tijdperk. Waar het naturalisme in Nederland vooral een reactie was op de Christelijke stichtingspoëzie van de periode ervoor (idem, 146), verloor het door die reactie wel zijn betrokkenheid met de maatschappij. Maar is het wel mogelijk om een 'uitgesproken dichter' te zijn als de poëzie die hij schrijft alleen maar om zichzelf draait? '[O]pmerksaamheid' is wel gewenst. Daarbij is de uitgesproken dichter bang voor de 'weerspiegeling van / het te welbekende lover / - waarin geen spoor van zichzelf'. In het zo objectief mogelijk beschrijven van de buitenwereld en de natuur blijft weinig over van de dichter zelf. Die beschrijving, die poëzie dient dan wel 'een allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie' te zijn (idem, 147), het blijven emoties en geen meningen of stellingnames. 'Een nieuw geluid' is geen direct geëngageerd gedicht dat tegen racisme, voor vrouwenrechten of cultuursubsidies pleit. De wens om betekenisvolle poëzie te produceren, die niet alleen maar *mooi* is, blijkt hieruit echter wel.

De eerste verzen van *Mei* luiden: 'Een nieuwe lente en een nieuw geluid: / Ik wil dat dit lied klinkt als het geluid / Dat ik vaak hoorde voor een zomernacht'. Het epische gedicht gaat over de komst van de lente als een personificatie van de maand mei. Correspondentie tussen de twee gedichten is op meerdere vlakken aanwezig. Op de tweede pagina van *Mei* is bijvoorbeeld te lezen: '[...] een eikestam / Breekt uit in

twijgen, en jong loover spruit / Naar buiten: Hoort, er gaat een nieuw geluid' (Gorter 1889, 2). De dubbele punt verbindt het naar buiten spruiten van 'jong loover' aan het horen van een nieuw geluid. Het is opmerkelijk dat in Lauwereyns' gedicht het lover een negatieve bijklank krijgt doordat de dichter vreest voor de weerspiegeling ervan. Wellicht dat hij het liefst streeft naar zoveel mogelijk originaliteit, en daarbij niet gehinderd wil worden door het erfgoed van oude literaire meesters. Dit lijkt echter niet waarschijnlijk: Lauwereyns koestert eerder de intertekstualiteit dan dat hij deze verafschuwt. Even verder in *Mei* vinden we meer gelijkenissen, bijvoorbeeld in het volgende fragment:

Maar eenmaal leek haar doel  
Een effen duinvijver, een vogelpoel,  
Die 'n zomerdag niets doet dan spiegelen  
[...] de flauwe echo  
der avondzee komt door het duin [...]  
En heel stil, toen sloeg ze de oogen neer  
En zag zich zelve. [...]  
Ze knield' om zich te kussen in den kom.  
Maar toen vier lippen raakten en haar oog  
Zijn glans vlakbij zag lichten, toen bedroog  
Het water haar en vaagde rimpels in  
De wangen van het beeldig kind, haar kin  
Ging dobberen in golfjes. [...] Zwaar geblaard  
Staan jonge planten in de oeveeraard,  
Het zijn de luistraars naar het zacht geschal  
Dat 't water maakt.[...]  
De hooge boomen, die zijn [...] 's avonds dol  
Van spreeuwgekwetter. Maar laat in den nacht  
Is 't water hoorbaar als de boomuil lacht. (idem, 25-27)

In dit fragment uit Gorters tekst knielt Mei, de vrouwelijke hoofdpersoon van het gedicht, op een avond bij een duinvijver, waarin ze haar spiegeling ziet. Wanneer ze dat spiegelbeeld aan probeert te raken met haar lippen, is daar niets dan water en veroorzaakt ze rimpels, waardoor het spiegelbeeld vervaagt. Om de poel heen staan jonge planten, vol met verse bladeren, die als luisteraars van het water worden opgevoerd. Naast de planten staan er ook hoge bomen om de poel, waarin 's avonds spreeuwen zich verschansen, maar waarin 's nachts alleen de boomuil vertoeft. In slechts twee strofen is een heel aantal gelijkenissen te vinden met 'Een nieuw geluid'.

Wanneer we deze passage naast Lauwereyns' gedicht leggen, is de derde strofe in de eerste instantie van belang. De dichter is bang voor weerspiegeling van het te welbekende lover en schuwt daarom de dag. Dit betekent dat die weerspiegeling 's nachts niet zichtbaar is. Lauwereyns' nacht is zonder licht. Bij Gorter schijnt de maan, die weerkaatst in de vijver en daardoor spiegeling mogelijk maakt. In de spiegeling is bij Lauwereyns 'geen spoor van zichzelf' te zien. Of dit de reden is van de angst voor de spiegeling en daarmee de dag, is niet helemaal duidelijk, maar het is een optie. Wat dat betreft is de link naar Gorter wel te leggen: hoewel Mei zichzelf kan *zien* in de poel, ze *is* het niet. Wanneer ze de weerspiegeling aan probeert te raken, is het geen tweelingzus van vlees en bloed die zich in het water heeft verschanst. In die zin is de weergave in het water geen gelijke kopie van de echte wereld. Verder noemt Gorter in deze passage de uil als nachtdier, zoals dat ook in Lauwereyns' gedicht gebeurt.

Zelfs de vleermuis komt nog even aan bod, zij het een stuk later in het gedicht: 'Donkerder grond en zonlichts melodij / onhoorbaarder aldoor een groote avond / dommelend opdoemend, met duister lavend' / Oogen van Mei die nu een vleermuis leek' (idem, 108, 109). In dit citaat valt de nacht in. Dit niet met het gehoor merkbare feit is wel zichtbaar, dat door Gorter verbeeld wordt door het veranderende licht in de ogen van Mei. Ze lijkt volgens hem op een vleermuis. Die gelijkenis is mogelijk te verbinden aan het licht in haar

ogen, maar ook haar bewegingen (ze is aan het roeien) in het schemerduister zouden klapwiekend over kunnen komen. Wat opvalt, naast uiteraard het noemen van de vleermuis, zijn de zintuigen. In dit fragment maakt het zonlicht muziek. Hoe verder de avond valt, hoe minder die 'melodij' te horen is. Twee verzen later brengt Gorter de ogen van Mei in beeld, die 'met duister lavend' zijn.

De weerkaatsing van licht die te zien is wanneer je naar iemands ogen kijkt, wordt minder als het donker is. De ogen worden beschreven door een observator, die dat kan zien doordat juist in zijn ogen licht weerkaatst. Het gezichtsvermogen ontstaat doordat licht dat weerkaatst op objecten in het oog terecht komt, waardoor er een beeld gemaakt kan worden van de ruimte. Zonder licht is het dus onmogelijk om te zien. Op deze manier komen we uit bij Lauwereyns. In het negende vers wordt de problematiek duidelijk van de dichter die de dag schuwt: 'wat zie je in de leegte, dat wil zeggen, zonder licht?' Hoe kun je 's nachts opmerkelijk zijn, wanneer er geen maan en sterren zijn? Wie dat wel kan, is de vleermuis. De vleermuis heeft geen of nauwelijks gezichtsvermogen, maar kan 'zien' door geluiden uit te zenden en te luisteren naar de weerkaatsing van de echo van dat geluid. Het maakt dus voor de vleermuis niet uit of het licht of donker is. Gorter en Lauwereyns hanteren dezelfde thema's: licht versus donker, dag versus nacht en de zintuigen zien en horen, die al dan niet geproblematiseerd worden.

Een minder letterlijke verwijzing is mogelijk te vinden in de volgende passage uit *Mei*:

Zoo dacht ze, maar een vlinder nam de keus  
Al dansende, vlak voor haar kleine neus  
Knippend en wenkend dat het teekenschrift  
Der vlerken moeilijk leesbaar werd, gegrift  
Stonden daar runen en een duur geheim  
Dat men in Indië weet, het staat in rijm  
Op Oostersch roomkleurig tapijt. Heel wel  
Wist zij het ook, althans na een kort spel  
Van vingers, die toen ook wel vlinders leken (idem, 31)

Er komt in dit fragment een vlinder dicht bij Mei. Deze klappert zo snel met zijn vleugels dat het moeilijk is om te zien wat er op de vleugels staat. Volgens het gedicht staan tekens in het runenschrift op, die een 'duur geheim' verwoorden. Naast de vlindervleugels, bevindt deze tekst zich ook op 'Oostersch roomkleurig tapijt', waardoor 'men in Indië' wel kennis heeft van het geheim. 'Na een kort spel / Van vingers' weet ook Mei wat het geheim is.

Niet alle tekst van *Mei* zal door Lauwereyns gebruikt zijn voor zijn 'Een nieuw geluid', en wellicht heeft zijn eerste strofe niets te maken met het gedicht van Gorter. Misschien heeft het zelfs niets te maken met Gorter, en zijn de verwijzingen überhaupt niet intentioneel. De titel, en ook het feit dat Lauwereyns deze later nog eens gebruikt, verraadt echter wel zijn interesse voor Gorter, en vergemakkelijkt deze leeswijze dan weer wel. Omdat de andere verzen wel in verband te brengen zijn, en bovenstaand fragment het enige is waar Gorter melding maakt van 'het verre oosten', wil ik het daarom niet onbesproken laten. Vanwege de cursivering van de tekst doen de eerste verzen van 'Een nieuw geluid' denken aan een citaat, spreuk of anderszins gevleugelde uitspraak. '*Ontsnapping naar de leegte is het wezen / van het verre oosten*' Zou dat het geheim zijn dat op de vlindervleugels staat?

Opvallend is dat Lauwereyns' al zijn fascinatie voor het gedicht blijkbaar niet geheel kwijt kon in 'Een nieuw geluid'. In zijn meest recente bundel, *De willekeur*, staat een gedicht met de titel 'Een nieuwe oorlog een nieuw geluid', waarin hij wederom Gorter als inspiratiebron gebruikt lijkt te hebben. Met 'Een nieuw geluid' bespreekt Lauwereyns in elk geval een aantal thema's uit *Mei*, en zorgt hij daarbij dat het gedicht betekenis krijgt in zijn eigen context. Hij verduidelijkt zijn standpunt door randinformatie te verstrekken: de dichter spreekt, en wat hij zegt is geen weerspiegeling van de werkelijkheid, geen duiding van de wereld, maar hij ziet op een andere manier. De dichter ziet door geluid te maken: door de weerkaatsing ervan op te vangen en kan daardoor een beeld vormen van de ruimte om zich heen.

### 3.3c Literaire bagage: 'De smalle weg naar het binnenste'

Door bijvoorbeeld de titel van zijn debuut, *Nagelaten sonnetten*, misleidt Lauwereyns de lezer in de eerste instantie door verwachtingspatronen te doorbreken. Hoewel de gedichten in de bundel een volta kennen, wordt er door de auteur geenszins aan de overige traditionele kenmerken voldaan. Yves T'Sjoen noemt als een bijkomstigheid hiervan dat Lauwereyns met 'een schijnbaar anekdotische nonchalance, geïnspireerd door het Zen-boeddhisme, naar 'de smalle weg naar het binnenste' peilt' (T'Sjoen 2004, 24). Wat T'Sjoen niet vermeldt, is dat 'de smalle weg naar het binnenste' verwijst naar de titel van het werk *Oku no Hosomichi* uit het eind van de zeventiende eeuw, geschreven door de Japanse dichter Matsuo Bashō. Het werk is een verslag van een reis vanuit het huidige Tokyo (toen Edo) naar noordelijker gebieden. De titel kan op meerdere manieren vertaald worden, waaronder 'de smalle weg naar het verre noorden', maar 'verre noorden' kan ook vervangen worden door 'binnenste'. In *Oku no Hosomichi*, waarin veel Japanse gedichten in haiku-vorm staan, worden vele Japanse oude meesters aangehaald. Het werk is dan ook niet alleen te lezen als een reisdagboek, maar ook als een culturele zoektocht naar betekenisgeving en persoonlijke ontwikkeling. Zowel de letterlijke betekenis 'verre noorden' als 'binnenste' worden hierdoor plausibel.

*Ontsnapping naar de leegte is het wezen / van het verre oosten.* Met het cursiveren van de openingszin van 'Een nieuw geluid' plaatst Lauwereyns deze als het ware apart van de rest van het gedicht. Wellicht is het een citaat zonder verwijzing naar de herkomst. Een tweede optie is dat het als een haiku te lezen is. De zin bestaat precies uit de vereiste zeventien lettergrepen. Hoewel deze in anderstalige versies dan het Japans met twee witregels worden geschreven tussen de verzen van respectievelijk vijf, zeven en vijf lettergrepen, staan haikugedichten in het Japans op één regel van tekens. De eerste zin van het gehele gedicht zou vervolgens gelezen kunnen worden als: *Ontsnapping aan de / leegte is het wezen van / het verre oosten.* Een argument tegen deze stelling is dat in haikai doorgaans melding gedaan wordt van een observatie van de dichter, vaak in relatie tot de natuur en de seizoenen. Dat is in deze zin niet zo, maar in de titel van het gedicht wordt wel impliciet naar de lente verwezen, door de eerste regel van het gedicht te gebruiken van Herman Gorters gedicht *Mei*.

Wat verder opvalt in deze geografische verwijzing, is dat Lauwereyns een term gebruikt vanuit een Westers oogpunt, in plaats van Japan, Azië of, minder geografisch, boeddhistische landen of misschien wel het boeddhisme als geheel. Het 'verre oosten' klinkt mystiek, maar is lastig te definiëren en bovendien een generalisering. Daarnaast, vanuit boeddhistisch oogpunt zou de zin ook geherformuleerd kunnen worden als 'een zoektocht naar stilte, innerlijke rust, etc. is het wezen, de kern van het boeddhistisch geloof.' 'Ontsnapping' klinkt een stuk negatiever, bovendien ontsnapt men meestal 'aan' iets, en niet naar. Deze tegenstrijdigheid is precies wat Lauwereyns' worsteling kenmerkt. Ontsnappen aan weerkaatsing, weerspiegeling van de drukke wereld, maar niet met lege handen overblijven: de dichter moet nog wel iets te zeggen hebben.

*De smalle weg naar het binnenste* als inspiratiebron wijst op de niet te missen fascinatie voor het zen-boeddhisme. Tegelijk is Lauwereyns een Westers dichter en die bagage wil hij niet achter zich laten. In zijn literaire werkt maakt hij een figuurlijke reis die vergelijkbaar is met die van Matsuo Bashō.

### 3.4a Spreken en verwoorden: 'Het zwijgen van de dichter'

(Poëtische) zelfmoord, het verlangen naar of het bereiken van stilte is een thema dat in de eerste jaren van Lauwereyns' dichterschap naar voren kwam. Carl De Strycker noemt dit zelfs 'de idee dat stilte het ultieme dichtelijke doel is' (De Strycker 2011, 314). De titel van Lauwereyns' debuut doet de onwetende lezer bijvoorbeeld vermoeden dat de auteur ervan niet meer in leven is:

*Nagelaten sonnetten* (1999) dient zich aan als het product van de schrijver die zichzelf doodverklaard heeft. Het feit dat deze gedichten op de markt gebracht worden als postume verzen impliceert dat de auteur ervan daarna niet meer zal schrijven (idem, 312).

Een schrijver die er continu naar zou streven zichzelf het zwijgen op te leggen, pleegt literaire zelfmoord.

'Het zwijgen van de dichter' is zelfs de titel van een van Lauwereyns' gedichten. Toch bleef Lauwereyns publiceren. Yves T'Sjoen bespreekt dit aan de hand van Lauwereyns' fascinatie voor de mythe van Orpheus en Euredice, die vaak terugkomt in zijn gedichten. 'Orpheus houdt van de stilte, maar voelt zich genoodzaakt te spreken. Dichten is een obsessie, de dichter een neurasthenicus, de dichtkunst is een dwangneurose' (T'Sjoen 2011, 278). Volgens T'Sjoen blijft de dichter dus schrijven omdat het niet anders kan.

Ook in 'Een nieuw geluid' is dit thema aanwezig. Zoals gezegd wordt de bundel waarin dit gedicht staat als een keerpunt gezien in Lauwereyns' oeuvre, waarbij de titel van het gedicht wel als erg exemplarisch gezien kan worden. Een ander element dat verwijst naar stilte versus spraakzaamheid is bijvoorbeeld 'uitgesproken dichter'. Dit bijvoeglijke naamwoord kan uiteraard opgevat worden in de betekenis van 'opvallend', 'markant', 'aanwezig', maar daarnaast kunnen we hier denken aan een meer letterlijke betekenis, namelijk die van de dichter die uitgesproken is, klaar met spreken. Deze betekenisverschuiving geldt ook voor de 'nietszeggende figuur' die we later tegenkomen. Eerder dan 'onbenullig', moeten we denken aan 'degene die niets zegt'. Wel gaat het vervolgens over 'opmerkzaamheid', dat wellicht naast 'aandachtig', letterlijker opgevat kan worden als 'opmerkingen makend'. Daarna wordt als voorbeeld van iemand met nachtelijke opmerkzaamheid Meneer de Uil ten tonele gevoerd. Echter, hij blijkt niet geschikt te zijn voor de taak, 'edoch, ogen toe = snavelkje dicht'. Dat laatste is blijkbaar niet wenselijk, te merken aan 'edoch', maar ook aan het daaropvolgende vets: 'Dan toch liever de vleermuis?'. Het vraagteken wijst op twijfel en onzekerheid, maar de overgang is in elk geval merkbaar.

### **3.4b Spreken en verwoorden: 'Een reis door het schemergebied van schijn en wezen'**

Het eerder genoemde thema van de ken- en verwoordbaarheid van de wereld komt veelvuldig voor in Lauwereyns' werk. Het basisprincipe komt voort uit taal als arbitrair systeem en het gedicht als afspiegeling van de werkelijkheid, zoals beschreven door Derrida (De Strycker 2011, 305). De Strycker wijst erop dat het gedicht zowel referentieel als autonoom is. Het is een afbeelding van de werkelijkheid, maar ook een eigen creatie van een nieuwe werkelijkheid (idem, 306). Zowel de verbeelding als de werkelijkheid staan centraal, waarbij de vereniging en verwoording van beide concepten als uitgangspunt genomen worden.

Het ik in *Nagelaten Sonnetten* onderneemt een reis door de verbeelding. Hij ziet in de anekdotiek van de dagelijkse werkelijkheid - alleen maar een afgeleide van de échte, onzichtbare wereld (wat helemaal in overeenstemming is met een platoonse visie). Lauwereyns' poëzie is gebaseerd op een essentiële, vruchtbare paradox: in de diepten van de verbeelding, waar alleen plaats is voor reflectie en een 'andere' werkelijkheidsvisie, doet 'de dichter' er het zwijgen toe. Het is vanuit dat zwijgen dat hij de lezer toespreekt (T'Sjoen 2002, 143).

De wereld is dus per definitie onkenbaar en onverwoordbaar. De dagelijkse werkelijkheid op zich is een afgeleide van de échte werkelijkheid. Daarnaast is er nog de verbeelding, die een verwerking is van die afgeleide werkelijkheid. Het gedicht vormt het product van de vereniging van die drie concepten. T'Sjoen noemt dit 'een reis die loopt door het schemergebied van schijn en wezen' (idem, 144), waarbij de dichter zich stevast keert tegen patroon en vastigheid. Dichten ziet hij als 'een zoektocht naar een andere, ruimere en opener waarneming van het bekende' (ibidem). Dit is in lijn met wat eerder genoemd is als kenmerk van Lauwereyns werkwijze: het afwijken van gebaande paden om via een omweg tot een diepere betekenis te komen. Lauwereyns verkent volgens T'Sjoen 'de spanning tussen de observator en het geobserveerde, tussen de werkelijkheid en het steeds weer inadequate beeld' (idem, 27).

Bart van der Straeten meent dat bovenstaande concepten de basis zijn voor wat Lauwereyns ziet als de aard van poëzie, namelijk 'een voortdurende bemiddeling tussen het domein van de wetenschap en het rijk van de fantasie' (Van Der Straeten 2011, 153). Opvallend is dat hierin de werkelijkheid en de verbeelding gelijkgetrokken lijken te worden met wetenschap en fantasie. Poëzie zou in dat opzicht volgens Lauwereyns een ultieme vereniging zijn van bèta en alfa, van neurowetenschapper en dichter.



Je zou zeker kunnen zeggen dat 'zien' en 'verwoorden' thema's zijn van 'Een nieuw geluid'. Het al dan niet zwijgen van de dichter is reeds in de paragraaf hiervoor besproken, maar wat voorafgaat aan het rapporteren, namelijk het observeren, komt ook aan de orde. Volgens het gedicht schuwt de dichter de dag 'uit schrik voor weerspiegeling van / het te welbekende lover - waarin geen spoor van zichzelf'. Dit laatste is ook al aan de orde gekomen in paragraaf 3.1, waar het vooral om het vampieraspect van de weerspiegeling ging. Wat is echter 'het te welbekende lover', dat te zien is tijdens de dag, en waarbij de dichter vreest voor de weerspiegeling ervan? De woorden 'te' en 'welbekend' leveren een dubbele versterking op van de bekendheid. Het bijwoord van graad zorgt in de overtreffende trap voor een afkeuring van dat wat erachter staat: het welbekende lover. Het gebladerte van bomen of struiken levert letterlijk een weerspiegeling op als ze bijvoorbeeld aan de waterkant staan. Figuurlijk opgevat zouden bladeren, of opgevat als *pars pro toto*, bomen en struiken zelf, weerspiegeld kunnen worden in een verslag van de omgeving. Tot slot: bomen en planten krijgen bladeren in de lente, waardoor 'lover' ook zou kunnen slaan op de intertekstuele relatie met Herman Gorter. De negativiteit die eruit spreekt maakt die verklaring echter minder voor de hand liggend. De concrete betekenis van deze passage zou dus kunnen zijn dat de dichter de dag schuwt, het normale leefritme, omdat hij bang is te vervallen in clichés, de weergave van wat al vertrouwd is een letterlijk verslag van wat hij gezien heeft. Het alternatief is: werken in de nacht, maar, zo wordt ook genoemd in het gedicht, 'Wat zie je in de leegte, dat wil zeggen, zonder licht?' Als een vleermuis moet de dichter leren echolokaliseren, om te kunnen zien in een onverlichte onbekende omgeving en zo nieuwe informatie te kunnen verwerken. Het gedicht eindigt echter niet voor niets met een vraag: is het wel mogelijk om in het donker te kijken? Een antwoord op de mogelijkheid tot zien en verwoorden in de nacht, wordt niet gegeven.

De blik van de observator levert per definitie verschillende resultaten op, vanwege bijvoorbeeld de betekenis horizon van diegene die kijkt. Jos Joosten merkt dit tevens op in zijn bespreking van Lauwereyns werk: 'Het is een illusie dat je iets blijvends zou kunnen zeggen. De tijd beweegt en de mensen ook; wat je onthoudt hangt af van je eigen toevallige positie' (Joosten 2003, 229). Visuele waarneming staat dan ook centraal in Lauwereyns poëzie. Dit heeft betrekking op de onkenbaarheid van de werkelijkheid, maar ook op de positie van de dichter, die een onmisbare rol speelt in de oorsprong van het gedicht:

Het gaat Lauwereyns om 'de blik' die aan de poëzie zelf ten grondslag ligt [...] Lauwereyns onderzoekt eigenlijk vooral de oorsprong van die blik, wat hij de ongrijpbare formule van 'de dichterlijke ziel' noemt [...] De dichterlijke ziel mag dan niet in staat zijn kennis te verwoorden, ze is wel in staat 'doelgericht te kijken' [...] 'Ogen helpen zien/maar het zijn de hersenen/die kijken' (T'Sjoen 2004, 30).

Het is dus niet mogelijk voor de dichter om de uiteindelijke werkelijkheid, de waarheid onder woorden te brengen, maar zijn blik helpt wel om te wereld te duiden. Zoals gezegd brengt poëzie de lezer, en daarmee ook de dichter naar nog niet verkende uithoeken van de verbeelding en de werkelijkheid. Of zoals T'Sjoen het verwoordt: 'want Lauwereyns pent inderdaad niet neer wat hij ziet of denkt, maar ziet vooral wat hij neerpen' (T'Sjoen 2011, 287).

### **3.5 Samenvattend: een poëticaal Droste-effecct**

Betekenis van gedichten komt tot stand tijdens het schrijven. Deze associatieve manier van schrijven, die zich volgens De Strycker zowel op inhoudelijk, als op vormniveau manifesteert, is kenmerkend voor Lauwereyns (De Strycker 2011, 89). Dit sluit aan bij zijn eerder genoemde beweeglijke rol als slangenmens, maar ook op de 'peilingsdrijf van de dichter' (T'Sjoen 2004, 30). De weg naar het binnenste wordt gepeild, maar ook de rest van de totstandkoming van Lauwereyns' poëzie is op deze methode gebaseerd:

Lauwereyns daarentegen ziet het gedicht veeleer als 'maakwerk', de dichter als een archetypische poeta faber die het gedicht denkt, die met de mogelijkheden van taal iets schept dat er voorheen niet was. Niet om vaste greep op de werkelijkheid te hebben, maar als poging. Poëzie met de focus van het essay als 'probeersel' (T'Sjoen 2011, 56).

Lauwereyns biedt dus met zijn poëzie iets nieuws, geeft een andere kijk op bekend veronderstelde concepten maar gaat er daarbij niet vanuit een sluitend beeld te kunnen presenteren. Het gaat om een zoektocht, een probeersel en een benadering van de werkelijkheid. Deze stijl heeft iets weg van een wetenschappelijke werkwijze, waarbij de methode eerder geesteswetenschappelijk is dan dat deze aansluit bij de natuurwetenschappen.

We krijgen zo een beeld van een veelzijdig dichter-wetenschapper, wetenschapper-dichter, die gefascineerd is door kennis, nieuwe inzichten en het afwijken van gebaande paden. Lauwereyns blijft niet steken bij één concept, maar kronkelt alweer verder naar het volgende. Lauwereyns' persoonlijkheid en werkwijze staan in nauw verband met de thema's die hij hanteert in zijn werk. De slang is alomtegenwoordig in de metaforiek, maar ook wendbaarheid, buigzaamheid en flexibiliteit zijn thema's die veel terug te zien zijn in de gedichten. Yves T'Sjoen en Carl de Strycker hebben één grotere wending opgemerkt in de poëzie van Lauwereyns. Was hij in de eerste instantie gefascineerd door stilte en zwijgen, met de bundel *Buigzaamheden* lijkt hij een andere weg in te slaan. Een centraal thema is de eerder genoemde ken- en verwoordbaarheid van de wereld, die te maken heeft met de fascinatie die Lauwereyns heeft voor taal. Een thema dat hier wellicht uit voortvloeit, maar dat ook in verband te brengen is met Lauwereyns' achtergrond als neurowetenschapper, is visuele waarneming. De dichter, maar ook de lezer als observator en de subjectieve rol van elke kijker daarin is een aspect dat veelvuldig terugkomt.

De functie van poëzie is op bovenstaande manier vaak onderwerp van Lauwereyns' poëzie zelf, al is dit een dieperliggende kwestie dan dat al zijn gedichten poëticaal zouden zijn. Ik zou hieruit willen concluderen dat er sprake is van een poëticaal Droste-effect, waarbij de ken- en verwoordbaarheid van de wereld leidt tot een fascinatie voor taal, voor wendbaarheid en het visuele. De positie van de dichter maar ook die van de lezer als afnemer van die betekenisgevende poëzie, versterkt door het door De Strycker genoemde associatieve element in het schrijfproces, maakt dat de waarde van poëzie in elk gedicht benadrukt wordt. 'De lezer is actief op zoek naar de betekenisproducerende kracht van het gedicht' (De Strycker 2011, 320). T'Sjoen benadrukt hierbij het open karakter van Lauwereyns' positie als dichter. Als 'degene die ziet wat hij neerpent', is Lauwereyns volgens T'Sjoen zelf geen betekenisgever maar legt hij deze actie bij de lezer-observator neer:

Het is alsof de lezer-observator zelf verder moet invullen, achter de woorden naar betekenissen, naar die andere wereld moet speuren. Het is de taak van de dichter op weg te zetten, en niet te duiden (T'Sjoen 2002, 144).

Lauwereyns' poëtica; wat hij ziet als poëzie en de waarde ervan, vormt de kern van het essay *Splash*. Zijn gedichten weerspiegelen wat hij in dit essay beweert en wat hij ziet als de reden van de betekenisvolheid van poëzie. In het volgende hoofdstuk zal ik nader ingaan op dit essay en de positie die Lauwereyns hierin inneemt.

## 4. Splash

In dit tweede onderdeel zal ik focussen op *Splash*, Lauwereyns' *Lyrische suite over biologie, ritueel en poëzie*. In de vijfde beweging, 'Presto delirando / Tenebroso' formuleert Lauwereyns zijn 'SPLASH-theorie', die een kernpunt vormt van zijn betoog. Deze theorie is opgebouwd uit verwijzingen naar drie verschillende wetenschappers. Dit recursieve gegeven zal ik behandelen en een aantal opvallende zaken ervan uitlichten. In de tweede paragraaf bekijk ik zijn standpunten vanuit literair-wetenschappelijk perspectief en zal ik me richten op de (post)structuralistische, met elkaar in strijd zijnde uitspraken die Lauwereyns doet. In de laatste paragraaf bespreek ik de intratekstuele verwijzing naar het laatste gedicht uit Lauwereyns' debuut *Nagelaten sonnetten* (1999), eveneens getiteld: 'SPLASH'. Dit alles draagt bij aan het beantwoorden van de vraag hoe Lauwereyns zijn positie in het debat over poëzie en betekenis heeft geformuleerd in *Splash*.

### 4.1 Een magische drie-eenheid

Het vijfde hoofdstuk van *Splash* begint met een fragment van J.H. de Roder waarin hij conclusies trekt uit zijn stelling dat natuurlijke taal voortkomt uit ritueel en poëzie. Hij gaat er hierbij van uit dat het ontstaansproces van natuurlijke taal in verbinding te brengen is met betekenisstoekenning aan recursieve klankstructuren van het ritueel. Bij het verklaren van bovenstaande komt hij terecht bij de stelling dat 'het conceptuele systeem, de semantiek, wordt geprojecteerd op formele discrete oneindigheid' (De Roder 2001, 88). Er wordt betekenis toegekend aan het oneindige, het onbereikbare. Een continu verlangen is hierdoor volgens De Roder inherent aan taal. Lauwereyns weerlegde al eerder de stelling dat het ontstaan van poëzie vooraf zou zijn gegaan aan het ontstaan van taal (Lauwereyns 2005, 68), maar maakt van dit citaat wel gebruik om zijn eigen visie op verlangen en taal uit te leggen, en wel in de vorm van zijn SPLASH-theorie.

De SPLASH-theorie uit de vijfde beweging van *Splash* vormt de kern van het essay, en is een 'cocktail' die is opgebouwd uit 'SPinoza, bLAnchot en Schultz'. Hij noemt de combinatie van deze drie grootheden 'een driehoek waarmee iets fundamenteels over de relatie tussen het verlangen en de literatuur gezegd zou kunnen worden' (Lauwereyns 2005, 81). Het fundamentele waar Lauwereyns over spreekt, vormt de inhoud van de SPLASH-theorie, die bestaat uit drie componenten:

- 1) Schrijven begint met het dodelijke verlangen naar stilte
- 2) Oplossen van een negatief affect vereist een groter positief affect
- 3) Nieuwe kennis is gekoppeld aan een positief affect (idem, 84).

Deze op het eerste gezicht abstract ogende combinatie zegt dus 'iets fundamenteels over de relatie tussen het verlangen en de literatuur', dit valt het best te verklaren door bespreking van de verschillende onderdelen.

Schrijven begint met het dodelijke verlangen naar stilte. Deze paradox van Maurice Blanchot is het eerste onderdeel van de SPLASH-theorie. Dit 'destructieve verlangen' (idem, 81) is echter niet productief. Lauwereyns spreekt hier over de oorsprong van poëzie. Niet de oorsprong van de poëzie als literaire vorm - zoals De Roder doet -, maar de oorsprong van het gedicht bij de auteur.

De dichter zoekt woorden om vat te krijgen op wat hem overweldigt. Ik geloof dat dat de bron is van meest alle poëzie: de wil om klaarheid te scheppen in de wereld. (...) Dichters hebben het graag over de magische oorsprong van de poëzie. Hoe die toen met woorden het onbekende wilde bezweren of de mysterieuze krachten van de natuur beheersen, door ze te noemen. Magisch heet het niet meer, maar in wezen lijkt er niet veel veranderd (Brems 1991, 15, 16)

Brems poneert dat elke dichter dicht om vat te krijgen op wat hem overweldigt, om het onbekende te bezweren, en dat dat de oorsprong is van poëzie. Dit is vooralsnog in tegenspraak met Lauwereyns, maar opvallend is dat Brems het eerder met Lauwereyns, dan met De Roder eens zou zijn. Hoewel Brems zegt dat het niet meer magisch is wat dichters doen, dat het geen ritueel meer is om de boze goden te bezweren, houdt

hij de betekenisvolle en -scheppende functie in stand. Terwijl De Roder uit hetzelfde gegeven de conclusie trok dat slechts klank en ritme van belang zijn in de poëzie, juist door die oorsprong in het ritueel. Lauwereyns zit nu in de eerste instantie vast in zijn paradox dat het schrijven begint met het dodelijke verlangen naar stilte. Dit verlangen is paradoxaal, dodelijk, omdat er met stilte niks op papier komt. We komen echter uit deze impasse door het tweede deel van de theorie.

Spinoza helpt de stille schrijver uit de brand. Het negatieve affect wordt opgeheven door een sterker positief affect. Spinoza vormt hierbij de noodzakelijke brug tussen Blanchot en Schultz. Het negatieve affect, hier gelijk aan de stille dichter, wordt opgeheven door het positieve affect dat straks in het derde onderdeel aan bod komt. Deze brug is de noodzakelijke verbinding tussen het zwijgen en het schrijven. Het positieve affect wordt veroorzaakt door de nieuwe kennis die ontstaat bij poëzie, het bijzondere van de taal dat ontstaat tijdens het schrijven. Dit is alweer paradoxaal en tevens recursief: de schrijver schrijft niet omdat hij verlangt naar stilte, maar toch is het de oorsprong van de poëzie. Wanneer hij eenmaal schrijft, biedt de taal onverwachte wendingen, waardoor het verlangen naar stilte wordt opgeheven en het schrijven verder kan gaan. Dit 'magische' onderdeel brengt ons weer dichterbij Brems.

Lauwereyns houdt immers het magische in ere: de *finishing touch* waar de dichter het overlaat aan de taal om het af te maken. 'Poëzie laat zien dat woorden meer zeggen dan de spreker of dichter kan weten' (idem, 50). Het derde deel van de SPLASH-theorie sluit hierop aan, naar aanleiding van het onderzoek van neurofysioloog Wolfram Schultz. Het is opvallend dat Lauwereyns hier door middel van een collega uit zijn wetenschappelijke vakgebied, iets fundamenteels wil zeggen over de poëzie. Net als De Roder haalt hij voorbeelden uit de exacte wetenschappen aan, maar ook nu om het tegengestelde te verdedigen. Het onderzoek van Schultz naar dopamineproductie leverde op dat kennisverwerving gekoppeld is aan lichamelijk genot. Belangrijker echter nog, is dat het vooral gaat om een verhoogd dopaminegehalte omdat nieuwe kennis alleen wordt vergaard door een voorspellingsfout: bij het tegenkomen van het onverwachte (idem, 81). '[D]e mens is een wijsgeer' (idem, 83). De mens wil kennis vergaren, want dat is gekoppeld aan een positief affect. Bovendien: de mens wil verrast worden door nieuwe kennis.

Hoewel Lauwereyns dus in de eerste instantie een citaat gebruikt waarvan hij de kern al eerder heeft weerlegd, bieden De Roder's woorden hem wel de gelegenheid om zijn belangrijkste standpunt over te brengen. Schrijven begint met verlangen naar stilte. Tijdens het schrijven brengt de taal echter zulke onverwachte dingen met zich mee, dat het verlangen wordt opgeheven en het schrijven verder kan gaan. Op deze manier beweegt Lauwereyns zich niet alleen twee keer om De Roder heen, maar beschrijft hij tevens het bijzondere, het waardevolle, het betekenisvolle van de poëzie.

#### **4.2a Een oneindige projectie**

Aller hoofdzaak blijft: wat is poëzie? Het geven van de definitie wordt zoals we zien vanuit meerdere hoeken en met beide handen aangegrepen, telkens op verschillende manieren. De macht van taal, de verrassende kracht die Lauwereyns door middel van zijn SPLASH-theorie aan haar toeschrijft, is naar mijn idee goed te vergelijken met Roman Jakobson's definitie van poëzie. In deze paragraaf projecteer ik zijn theorie op *Splash*, ter verduidelijking van Lauwereyns' betoog.

Bij zijn beschrijving van taal onderscheidde Jakobson zes verschillende functies, die te maken hebben met de relaties tussen de actoren boodschapper, boodschap, ontvanger, context en code. Alle functies van taal hebben te maken met een verbinding tussen twee van de spelers in het veld, met uitzondering van wat Jakobson de 'poëtische functie' noemt. Van de zes functies die Roman Jakobson toekende aan taal, is de poëtische functie de meest recursieve. De poëtische functie treedt in werking op het punt waar taal zelf centraal gesteld wordt, waar de taal verwijst naar zichzelf.

'De poëtische functie projecteert het principe van de equivalentie van de as der selectie op de as der combinatie' (Jakobson: Bronzwaer 1993, 37). In zijn *Lessen in Lyriek* noemt Bronzwaer deze verdere uitleg van Jakobson's theorie. Bij poëzie wordt de lezer door de regels van de grammatica gedwongen om woorden met elkaar in verband brengen, ook al ligt dat semantisch niet voor de hand.

'[W]oorden laten zich in allerlei niet-semantische systemen ordenen, op basis van oppervlakkige kenmerken, bijvoorbeeld tussen klanken van verschillende woorden. Deze systemen kunnen tot onverwachte

combinaties van inzichten leiden' (Lauwereyns 2005, 49-50). Deze omschrijving lijkt verdacht veel op Jakobson, maar is ook ten dienste van Lauwereyns' SPLASH-theorie. In de vorige paragraaf beschreef ik voornamelijk het proces van het ontstaan van poëzie, waarbij het onverwachte dat de taal kan bieden een grote rol speelt. Door middel van Jakobson wordt dit onverwachte meer geconcretiseerd.

Het onverwachte van de poëzie maakt ook dat harde waarheden niet kunnen worden gegeven, maar Lauwereyns ziet dat ook als de kracht ervan. Hij citeert hierbij Lyn Heijnian, die 'lijkt te suggereren dat poëzie juist zo bijzonder is omdat ze ons geen uitkomsten of definitieve kennis belooft, maar uitnodigt om langer in een voorwetenschappelijk stadium te blijven' (Heijnian: idem, 65). Lauwereyns formuleert dan ook voorzichtig dat 'het creëren van een ruimte waarin gelijktijdig verschillende betekenissen en ideeën kunnen bestaan', een mogelijk onderdeel van definitie van poëzie zou kunnen zijn (Lauwereyns 2005, 66).

We hebben hier waarschijnlijk te maken met een van Lauwereyns' vele tegenstellingen of misschien wel paradoxen. Blanchot, maar ook de regelmatig in *Splash* genoemde Derrida zijn poststructuralistische denkers, die uit gaan van hybriditeit in een tekst. Deze tekst is weliswaar met een bepaalde intentie opgebouwd door de auteur, maar die eerste intentie kan er volledig los van gezien worden. Ze zijn voorstander van verschillende lees- en zienswijzen ten opzichte van een tekst. De tekst is levend. Dit laatste wordt ook duidelijk door het citaat van Heijnian. Jakobson is echter een structuralist, die uitgaat van een vaste betekenskern die opgespoord moet worden. De naar zichzelf verwijzende functie van taal en de macht ervan om nieuwe betekenissen te creëren, stellingen van Jakobson, worden bijna letterlijk door Lauwereyns overgenomen. Het levende karakter van de taal wordt echter ook door hem omarmd. Lauwereyns balanceert tussen de twee mogelijkheden, verkent de beide opties en kiest daaruit zijn eigen pad, zoals hij dat ook met zijn gedichten doet. Ook *Splash* is hierdoor op verschillende wijzen te interpreteren.

De poëzie is dus magisch, ongrijpbaar en autonoom en brengt daarbij continu de aandacht naar zichzelf. Toch komt zij niet tot stand zonder de dichter, die tot nieuwe inzichten komt tijdens het schrijven zelf, verrast door de mogelijkheden van de taal. Hoezeer de recursieve theorie van Jakobson toepasbaar is op *Splash*, Lauwereyns gaat ervan uit dat op het moment dat het gedicht eenmaal geschreven is, het een ruimte heeft geschapen waar meerder visies mogelijk zijn, ongeacht wat er in de eerste instantie eventueel was bedoeld. Lauwereyns creëert door zijn 'buigzaamheden' een onverwachte verbinding tussen in de eerste instantie schijnbaar onverenigbare theorieën: het gedicht is onderdeel van een oneindige, recursieve *loop* waarin zijzelf centraal staat, maar is tevens in staat continu nieuwe betekenissen te genereren.

#### 4.2b Recursie: relatie met 'SPLASH'

##### SPLASH

Het meer is werkelijk niet op papier te zetten.  
's Zomers fietst op dit onverbeterlijke eiland  
een handvol bejaarde toeristen in het rond.  
Meeuwen krijsen. En *Fluisterende kersen-*  
*bloesem* brengt mij iedere dag een beetje  
dichter bij elkaar.

De tijd kan nauwelijks beter zijn best doen  
om stil te blijven staan. Hij mag het nu dan  
ook over nemen en verder geen herinneringen  
ophalen in gedichten die niet snel van  
toepassing willen zijn. (Lauwereyns 1999, 56)

Bovenstaand slotgedicht uit Lauwereyns' debuut, *Nagelaten sonnetten*, valt op door de gelijknamige titel met het essay. Net als bij 'Een nieuw geluid', blijkt dat Lauwereyns bepaalde thema's niet altijd loslaat, zodra hij ze op papier gezet heeft. Hij benoemt dit ook in het vijfde hoofdstuk van *Splash*:

[D]e namen [Blanchot, Schultz en Spinoza,] vormen ook op niet toevallige wijze een woord waarover ik een tijd geleden al met genoeg had zitten contempleren, een woord dat voor mij verbonden is met de meest perfectionistische van alle sporten. In SPLASH zie ik graag het moment waarop een schoonspringer het wateroppervlak doorbreekt. (Lauwereyns 2005, 87, 88)

De 'hang naar perfectie' en het moment van 'transitie' noemt hij met de schoonspringer samenhangende elementen van de SPLASH-theorie. Het bovenstaande gedicht wordt door hem in *Splash* echter niet genoemd.

Maar is door deze correspondentie met een poëticaal essay het gedicht, hoewel zes jaar eerder geschreven, ook een poëticaal gedicht te noemen? Wellicht heeft Lauwereyns het in de eerste instantie niet zo geschreven, maar blijkt het naderhand zo betekenisvol dat hij een boek uitgaf met dezelfde titel. Enerzijds zou het gedicht niet meer corresponderen met zijn werkwijze. *Nagelaten sonnetten* is voorafgaand aan zijn poëtische wisseling vanaf *Buigzaamheden* gepubliceerd. Maar alsnog zou het een exemplarisch gedicht kunnen zijn. De volta in het sonnet getuigt al van wendbaarheid bijvoorbeeld. Verder is het eerste vers typerend voor het thema van ken- en verwoordbaarheid van de wereld. 'Het meer is werkelijk niet op papier te zetten'. Het is niet mogelijk om het meer met woorden te beschrijven, al is het feit dat het niet op papier te zetten is, ook al onderdeel van een beschrijving.

Ook kan de verwijzing naar de schoonspringer van toepassing zijn bij het interpreteren van dit gedicht. De hang naar perfectie lijkt bijvoorbeeld terug te komen in de eerste strofe, waarbij een vakantiebeeld geschetst wordt van een 'onverbeterlijk', niet te verbeteren, perfect eiland. Die perfectie, het paradijs, komt ook terug in *Splash*, waarbij Lauwereyns Dirk van Bastelaere citeert om het paradijs als ultieme overkoepelende poëtica te benoemen (idem, 90). Lauwereyns is daarnaast gefascineerd door het stilzetten van de tijd. Het is alsof hij met zijn tekst een foto van het moment wil maken, een foto van het perfecte moment dat een schoonspringer het wateroppervlak doorbreekt. 'De tijd kan nauwelijks beter zijn best doen / om stil te blijven staan'. Vervolgens is er in het gedicht te lezen dat die betreffende tijd het over mag nemen, en dat de tijd 'verder geen herinneringen / [mag] ophalen in gedichten die niet snel van / toepassing willen zijn'. In gedichten die niet van toepassing willen zijn, nutteloze gedichten, mogen of kunnen volgens Lauwereyns geen herinneringen opgehaald worden. Omgekeerd is het dus zo dat in nuttige gedichten, herinneringen wel van belang zijn. De tijd speelt hierin een grote rol: een foto, een (tekstueel) beeld is een momentopname, waar de tijd even stilstaat, en waardoor het beschrevene niet in de vergetelheid raakt. 'SPLASH' is een herinnering. Het zou het verslag kunnen zijn van een herinnering, met name de eerste strofe, maar door de titel van het essay, wordt het gedicht an sich ook in herinnering gebracht.

Hoewel de SPLASH-theorie gaat over de act van het dichten, is deze naar mijn idee ook toe te passen op het gedicht 'Splash'. Ik herhaal: '1) Schrijven begint met het dodelijke verlangen naar stilte' (idem, 84). Het zomerse tafereel, de sereniteit van het eiland en het verlangen om de tijd stop te zetten brengen een rust en stilte met zich mee - zelfs de krijsende meeuwen dragen daaraan bij. Dit verlangen naar stilte van de dichter is echter wel dodelijk. Op deze manier is Lauwereyns' poëtische wending te verklaren, ook in het licht van 'SPLASH', dat nog in de 'oude' stijl geschreven is, maar desalniettemin als exemplarisch kan gelden.

'2) Oplossen van een negatief affect vereist een groter positief affect' De objectivering van het verlangen naar stilte zorgt voor een zo grote mate van plezier, waardoor het verlangen naar de stilte wordt opgeheven. (ibidem). De volta in 'SPLASH' zorgt deels voor deze objectivering van het idyllische stille tafereel. De touwtjes worden in handen van de tijd gegeven, die het over mag nemen en - dubbele ontkenning - verder geen herinneringen mag ophalen. Zoals zojuist besproken worden in nuttige gedichten alleen herinneringen opgehaald, maar dat betekent niet dat alle gedichten nuttig moeten zijn. Het gegeven dat de tijd het overneemt en zich niet bezighoudt met het ophalen van herinneringen duidt op het verstrijken van de tijd. Het leven gaat door, de tijd staat niet stil en niet alle gedichten hoeven krampachtig te proberen momenten uit het verleden stil te zetten en te bewaren.

'3) Nieuwe kennis is gekoppeld aan een positief affect' (ibidem). Het positieve affect kwam voort uit het loslaten van herinneringen, het niet stil willen zijn of staan. Dit levert volgens de SPLASH-theorie nieuwe inzichten op, wat de ware waarde, betekenisvolheid is van poëzie. Het resultaat is misschien wel de

rest van Lauwereyns' productie, het essay *Splash* als geheel, dat voortgekomen is uit de gedachte dat dichterlijke stilte poëtische zelfmoord is. 'SPLASH' is te vinden in *Nagelaten sonnetten*, maar hoewel de titel anders suggereert, heeft het dat Jan Lauwereyns er niet van weerhouden om nog veel meer te schrijven. En hoewel de dichter oorspronkelijk verlangt naar stilte, zorgt objectivering voor progressie en transitie naar een nieuwe wereld. Dit geldt voor het schrijfproces, maar is ook van toepassing op het gedicht zelf.

## 5. Conclusie

Wat is de relatie tussen de poëtica van Jan Lauwereyns en zijn positie in het debat over poëzie en betekenis, zoals geformuleerd in het essay *Splash*? Tot nu toe heb ik Lauwereyns' poëtica beschreven en de manier waarop hij zijn positie in het debat over poëzie en betekenis formuleert in *Splash*. De literaire productie van Jan Lauwereyns is omvangrijk en divers. Die diversiteit is echter ook als een kenmerk op zich te zien.

Lauwereyns is zo wendbaar als een slang. Hij gaat van de gebaande paden, kronkelt naar uithoeken, maar komt uiteindelijk toch van A naar B. De brede spanne van onderwerpen die hij betreedt, waarnaar hij verwijst of die hij simpelweg omschrijft zorgt ervoor dat hij op originele wijze zijn punt maakt, met een verrassende coherentie in zijn methode. De SPLASH-theorie uit het gelijknamige essay beschrijft waarom voor hem de poëzie betekenisvol is, waarom hij blijft schrijven en waarom hij leest.

Op verschillende wijze zijn poëtica en *Splash* met elkaar in verband te brengen. Yves T'Sjoen beschreef Lauwereyns' werkwijze aan de hand van drie poëtische werkwijzen: *poeta doctus*, *poeta faber* en *homo ludens*, kort gezegd de denkende dichter, de plannende dichter en de spelende dichter. Hoewel het verlangen naar stilte niet vervat zit in deze combinatie, zijn de overige componenten van de SPLASH-theorie wel hiermee te vergelijken. De dichter begint met schrijven, maar de taal zorgt voor nieuwe inzichten, waardoor er van het oorspronkelijke plan afgeweken moet worden.

In Lauwereyns' poëtische ontwikkelingen is wel een uitvergroete versie van de SPLASH-theorie te herkennen, toepasbaar op het hele oeuvre. Lauwereyns begon zijn carrière met het verlangen naar stilte: het zwijgen van de dichter als thema, *Nagelaten sonnetten* als debuut, gedichten die bijna fotografisch een moment vast willen leggen. Dit verandert echter vanaf *Buigzaamheden*. Een positief affect, wellicht de ontdekking van wendbaarheid als een werkbaar thema, zorgt ervoor dat het negatieve affect, het dodelijke verlangen naar stilte, teniet gedaan wordt. Deze nieuwe wending, nieuwe kennis, heeft gezorgd voor een *drive* tot grootschalige verdere productie.

Intertekstualiteit is niet weg te denken bij Lauwereyns. De belezen wetenschapper gebruikt zijn literaire bagage veelvuldig en laat een spoor aan verwijzingen achter. Dit zorgt voor een recursieve *loop* van tekst en intertekst, die beide bijdragen aan een beter begrip. Intratekst is ook van belang bij Lauwereyns. Door het herhalen van titels, het hergebruiken van bepaalde interteksten verwijst hij naar eigen werk, waardoor er poëtische verbanden te leggen zijn. Een belangrijk voorbeeld hiervan is de herhaling van het woord 'splash' in Lauwereyns' werk.

In *Splash* onderzoekt Lauwereyns of poëzie betekenisvol is. Hoewel de rode draad wordt gevormd door het weerleggen van stellingen van J.H. de Roder, maakt hij zijn punt niet hard. Deze meanderende, zoekende stijl is ook voor zijn gedichten kenmerkend. De ken- en verwoordbaarheid van de wereld staat centraal, en daarbij de onmogelijkheid om het geziene precies om te kunnen zetten in een beeld. Lauwereyns verkent de mogelijkheden zo uitgebreid mogelijk. Hij is buigzaam, rekbaar en bestrijkt een groot gebied. Toch bereikt hij de eindstreep. De poëtische uitspraken die er te doen zijn, liggen vooral in het tegenstrijdige, maar leveren hierdoor wel een paradox op die het ongrijpbare grijpbaar maakt. De wendbaarheid van Jan Lauwereyns is een vooropgezet plan: het is buigzaamheid met voorbedachte rade.



## 6. Geraadpleegde literatuur

- Bashō, Matsuo, trans. Nobuyuki Yuasa (1966). *The Narrow Road to the Deep North and Other Travel Sketches*. Londen: Penguin Classics, p. 97-144.
- Bork, G.J. van en N.Laan (red) (2010). *Van romantiek tot postmodernisme. Opvattingen over de Nederlandse literatuur*. Bussum: Coutinho, p. 127-162, 241-289.
- Brems, Hugo (1991). *De dichter is een koe*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Bronzwaer, W. (1993). *Lessen in lyriek*, Nijmegen: Sun, p.32-50.
- Buelens, Geert (2009). 'Nieuwe avonturen van een allesvrezer', in: Geest, Dirk de e.a. (red.), *Ergens beginnen: bijdragen over Nederlandse poëzie (1967-2009)*, Leuven: Peeters, p. 316-323.
- Gorter, Herman (1889). *Mei*. Amsterdam: W. Versluys.
- Joosten, Jos (2003). 'Nieuwe Belgen: Paul Bogaert, Miguel Declercq en Jan Lauwereyns' In: *Onttichting: essays over eigentijdse poëzie en poëziekritiek*, Nijmegen : Vantilt, p. 213-234.
- Lauwereyns, Jan (1999). *Nagelaten sonnetten*. Antwerpen, Manteau, p. 56.
- Lauwereyns, Jan (2002). *Buigzaamheden*, Amsterdam, Meulenhoff, p. 46.
- Lauwereyns, Jan (2005). *Splash: lyrische suite over biologie, ritueel en poëzie*. Nijmegen, Vantilt.
- Nijhoff, Martinus (1934). 'Awater'. In: Akker, W.J. van en Gillis Dorleijn (1995). *Martinus Nijhoff, Verzamelde gedichten*. Amsterdam: Prometheus / Bert Bakker, p. 235.
- Roder, J.H. de (2001) *Het onbehagen in de literatuur. Essays*, Nijmegen, Vantilt, p. 7-98.
- Saint-Exupéry, Antoine de (1943). *Le Petit Prince*. Parijs: Gallinard.
- Stoker, Bram (1897). *Dracula. A mystery story*. org. Londen: Arch. Constable & Company (ger. via iBooks)
- Straeten, Bart Van Der (2011). 'Het land van de reizende zin: over Jan Lauwereyns', in: nY, nr. 9, p. 150-155.
- Strycker, Carl De (2011). 'Jan Lauwereyns, slangenmens', in: *Poëziekrant*, nr. 3, jrg. 35, p. 89-93.
- Strycker, Carl De (2012). *Celan auseinandergeschrieben: Paul Celan in de Nederlandstalige poëzie*, Gent: Universiteit Gent. Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, p. 321-339.
- T'Sjoen, Yves (2002). 'De wetenschap van wat en tot diep in het zieltje : Jan Lauwereyns' observatiekunst: voor en vooral achter de dingen', in: *Literatuur*, nr. 3, p. 143-144.
- T'Sjoen, Yves (2004). *Stem en tegenstem: over poëzie en poëtica: dubbeleessays over hedendaagse Nederlandstalige poëzie* - Amsterdam : Atlas, p. 27-37, p.198-211.
- T'Sjoen, Yves (2011). *Aansporingen: essays en reflecties*, Leuven: Den Haag, 2011, p. 53-57, 277-287.
- Voormolen, Sander (2012). *IJzeren wil. De wetenschap achter durfals*. Amsterdam: Bert Bakker, p. 189-210.