

BOEKEN

GASTON FRANSSEN

Exploderend poëmelarisme. Over *Vederbeds Lumière* van Lucas Hüsgen

Lucas Hüsgen, *Vederbeds Lumière*. Querido, Amsterdam/Antwerpen, 2009.

WIE BEGINT TE LEZEN IN *Vederbeds Lumière*, de nieuwste bundel van dichter, essayist en romanschrijver Lucas Hüsgen, duizelt het al snel. Hüsgens gedichten lijken *alles* te willen zeggen: ze boren dwars door de evolutie, de geschiedenis van de film, het periodiek systeem der elementen, filosofisch onderbouwde kritiek op de cultuurindustrie, porno, de snaartheorie enzovoorts. De dichter schiet van west naar oost, van hoog naar laag, om vervolgens in het tweede gedicht, na een tripje naar de maan, terug te ketsen naar de zon, alwaar hij ten slotte tot as vergaat:

Dichter, beampte van mogelijkheden,
smikkelt: een altruïstisch verheugen
op zijn eigen wekelijks verassen,
bij wijze van bedrijfsuitstapje
naar de maan en de zon die het meest adequaat
zijn knekelen verwoorden.

De lezer die op zoek is naar samenhangende betekenissen loopt hier natuurlijk hopeloos vast: Hüsgens gedichten roepen veel, véél meer vragen op dan dat ze antwoorden bieden. Wat *wil* deze auteur met zijn lange, voortmeanderende teksten, vol vreemde constructies als ‘vederbedegevecht’, ‘zelfzuchtigheidsvergetelheden’, of ‘hylemorfistische entreeheffing’? Hoe lees je in hemelsnaam regels als de volgende, uit het gedicht ‘De mogelijkheid soso’?

leg leidingwater x blauwe messen, gedane zaken mogelijk: verixing.
Een eerlijk goed begin voor afdekking tot het schildpadbleek. Klak.
Lampenzak tortel: x. Papegaai schieten mis, regelt pronkzucht
regenwurm die duif x aanlegt als uitbreidt x kantoorklerk. Tjoek.
Meer dan vijftig bloedende doeken hegemonie x: schildpad.

793 Soms lijken Hüsgens verzen in al hun absurditeit uit een cryptogram te zijn geplukt: ‘Aristocratisch antwoordapparaat / van zachtmoedige tuinman’, lees je ergens, en: ‘Aanhankelijk stel jatte gisteren zowaar / de potkachel’. ‘Twaalf letters’, ben je — al puzzelend — geneigd erachteraan te denken. Maar dan dicht hij plotseling weer in heel alledaagse taal, op het platte af: ‘Vanavond mailt de opdrachtgever de directieven door aan de dienst’, of: ‘De een / met lul, de ander kut, je kent het verhaal’. De dichter is zich terdege bewust van de moeilijkheden waar hij zijn lezers voor stelt, want in een van de gedichten typeert hij zelf zijn poëzie als een ‘krompotig bazeltaaltje’. Elders rept hij van ‘poëmelarisme’ en van een ‘syntax van vergetelheid’. Toepasselijk is ook dat het eerste woord van de bundel ‘Hè?’ luidt, waarmee het onbegrip gelijk is gethematiseerd. Het eerder aangehaalde beeld van de dichter als ‘beambte van mogelijkheden’ is dus zeker van toepassing: je krijgt de indruk dat de auteur, als een op hol geslagen bureaucraat, zich verliest in het inventariseren van wat er in de wereld is.

De zelfspot die Hüsgen in zijn gedichten laat doorschemeren, neemt niet weg dat deze dichter een bijzonder grote greep wil doen. In zijn nieuwe bundel schetst hij niet alleen een alomvattend tijdsbeeld, maar peilt hij evengoed de verhouding tussen werkelijkheid en verbeelding. Met *Vederbeds Lumière* heeft Hüsgen, zoals nog wel zal blijken, niets minder dan een hedendaagse versie van *The Cantos* van Ezra Pound willen schrijven. Wanneer je de bundel in het licht van dat ambitieuze streven beziet, begint zich in de eclectische beeldenstroom van *Vederbeds Lumière* alsnog een bepaalde regelmaat af te tekenen. De bundel is niet zo chaotisch als sommige recensenten wel hebben beweerd. Hij is wel degelijk programmatisch van opzet, cultuurfilosofisch onderbouwd, en hij zet veel op het spel. Maar de bundel werpt in laatste instantie ook een pijnlijke vraag op, namelijk: is er in dat spel eigenlijk nog wel iets te winnen?

De kraamgestalte van vederbeds Lumière

Vederbeds Lumière zit als een muzikale compositie in elkaar, met veel ruimte voor improvisaties. Er zijn vier afdelingen, die weer bestaan uit vier lange gedichten. Elke afdeling heeft als ondertitel ‘Vederbeds Lumière’, gevolgd door de Romeinse nummers 1 tot en met 4. Het is duidelijk dat Hüsgens werk beïnvloed is door de Koreaanse literatuur die hij heeft gelezen en vertaald. Zo past hij de mogelijkheid van het Koreaans om het grammaticale onderwerp van de zin te verzwijgen in zijn eigen taalgebruik toe, met talrijke meerzinnigheden tot gevolg. Eén gedicht, ‘De mogelijkheid soso’, is consequent opgedeeld in tweeregelige strofes, een vorm die ook wordt gehanteerd door de Koreaanse dichter Jong Ji-Yong, over wie Hüsgen eerder schreef in zijn essaybundel *Wat een*

794 *romantische droom* (Vantilt, 2007); en daarnaast bevat de bundel allerlei motieven uit de klassieke Koreaanse literatuur, zoals de magnolia's, de kraanvogel, of besneeuwde natuurlandschappen.

Elk gedicht uit *Vederbeds Lumière* heeft een eigen toon, ritmiek en motievenstructuur. Nu eens zijn de teksten fragmentarisch, met veel korte zinnen, uitgewaaierd over de pagina, dan weer confronteren ze je met doorlopende of regelmatig opgedeelde strofen vol lange, aaneengeschaalde zinsconstructies. Regelmatig introduceert Hüsgen nieuwe leidmotieven, die hij na een tijdje vervangt door andere. Eerst varieert hij bijvoorbeeld pagina's lang op het motief van de 'glyptodont', daarna op het beeld van een 'modderbad van engelen', vervolgens op de 'ontgoddelijke atleet', dan het 'compendium' en het 'schildpadbleek' — en zo nog een hele reeks motieven. Het is onmogelijk te achterhalen waar die beelden precies voor staan; daarvoor is de metaforiek veel te grillig. Maar de dichter zet ze dan ook niet in om iets te representeren. Het zijn slechts woordcombinaties die hij gebruikt om zo nu en dan enige samenhang aan te brengen in de compositie, en het ritme, het tempo en de toonkleur van zijn gedichten te bepalen.

Eén motief staat centraal in de bundel. Dat motief biedt gelijk een verklaring voor de titel. Het gaat om een beeldsequentie van arbeiders die een fabriek aan het eind van een werkdag verlaten, vergezeld door een hond. Die beelden ontleent Hüsgen aan een film van de gebroeders Lumière: *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* uit 1895. Het zou een van de eerste filmvertoningen zijn geweest waarbij entree werd geheven. Het beeld van de vertrekkende arbeiders wordt in eerste instantie geduid als een symbool van bevrijding; het werk zit erop, er is tijd voor spel en ontspanning, en er hoeft even niet te worden geproduceerd:

Fabriekspoort uit, met
zijn allen, rokken ophouden, hond kromt rug,
en opnieuw jongens, nog eens, de baas gaat
jeu-de-boulen

De scène lijkt door Hüsgen te worden opgeladen met een grote, positief gewaardeerde, symbolische betekenis. In de 'kraamgestalte van vederbeds Lumière', zo is de suggestie, wordt de technologische vooruitgang gepaard aan de macht van de verbeelding. Dat zou moeten leiden tot de geboorte van een nieuwe, moderne kunst, die de mens zal bevrijden van geestdodende arbeid.

Wie echter geneigd is om mee te gaan in deze optimistische voorstelling van de filmkunst als 'verlosser der mensheid', wordt door de dichter onmiddellijk met de neus op de feiten gedrukt. De film van de gebroeders Lumière, waarschuwt hij ons, is een 'ongeschikt orakel', want deze markeert namelijk een cruciaal moment in de geschiedenis van de cultuur-

795 industrie. De arbeider die de film wilde zien, moest voor het eerst *betalen* om een product van de verbeelding te kunnen consumeren en zodoende zijn vrijheid te mogen bekijken. Hij moest dus geld hebben om een entreekaartje te kopen — geld dat hij moest verdienen door zijn vrijheid op te geven en in de fabriek te werken. Wat er binnen de kapitalistische samenleving, die de arbeiders tijdens fabrieksuren in ieder geval al aan haar uitputtende regime onderwierp, nog restte aan vrijheid en vrijetijdsbesteding (zoals het bezoeken van een filmvoorstelling), werd dus alsnog opgeslokt door de industrie. Bovendien wordt de ‘bevrijding’ van de arbeiders door de ‘mirakelkunst’ van de film herhaalbaar — ‘bij de poort van de gebroeders: hondje, krom rug, krom rug, in het begin // wordt alles herhaald’, lees je verderop in de bundel — en daardoor manipuleerbaar. De arbeidende mens wordt dus zelf eveneens geobjectiveerd tot verkoopbaar product. De eigenaar van dat product kan ermee doen wat hij wil: slechts één druk op de knop en de film loopt achteruit, zodat de arbeider achterstevoren de fabriek weer in marcheert.

Wij kunnen ons niet langer ophouden

Deze reflectie op de dubbelzinnige macht van de film, die bevrijdt en onderwerpt, is slechts één aspect van Hüsgens moeilijk navolgbare onderzoek naar de grenzen en gevaren van de verbeelding. Toch geeft zij goed aan waar het de dichter om te doen is: verzet tegen commodificatie. Volgens de sombere voorspellingen van Hüsgen gaat de wereld namelijk aan commercialisering ten onder. Het is een boodschap die hij niet alleen in zijn poëzie uitdraagt, maar ook in essaybundels als *Nee, maar het gebeurt* (Vantilt, 2003) en *Wat een romantische droom*. Steeds weer probeert hij zijn lezers ervan te overtuigen dat de wetenschappelijke vooruitgang, de industriële revolutie en het marktdenken ertoe hebben geleid dat alles is gereduceerd tot verhandelbare waar.

Hüsgen houdt ons de keerzijde van die ontwikkeling voor: kunst is verworden tot cultuurindustrie, intimiteit is gecommercialiseerd tot porno, en het streven naar een wereldwijde vrije markt heeft geleid tot de uitputting van de aarde. Als een ware onheilsprofeet hamert hij op de desastreuze consequenties van bijvoorbeeld *peak oil*, het moment waarop niet langer aan de vraag naar fossiele brandstoffen kan worden voldaan, of de consequenties van het op ongekende schaal consumeren van grondstoffen en dieren. ‘De mensheid’, concludeert de dichter met behulp van poëtischer bewoordingen in *Vederbeds Lumière*, heeft ‘haar zaken, wakker met haar verwarde smoel, / verzaakt’. Veel hoop op een oplossing vergunt hij ons niet. Veelzeggend is al dat het woord ‘toekomst- // perspectief’ met een witregel bruut doormidden wordt gehakt. Er komt hoe dan ook een moment waarop de zogenaamde ‘vooruitgang’ opeens simpelweg ophoudt en het socio-economische bestel in elkaar stort, zo

796 luidt Hüsgens boodschap — en dan kunnen we ons nergens meer veilig ophouden, voegt hij er woordspelerig aan toe:

Genoodzaakt wordt dit, want onvermijdelijk is dit.
De ruimte en de aantrekkingskrachten leggen ons
verdwijnen op. Wij kunnen ons niet langer ophouden
dan door ophouden in ons ophouden.

Vandaar dan ook dat de dichter zo gekant is tegen commodificatie: hij weigert mee te rennen in de industrieel-kapitalistische ratrace, want hij weet waar die zal eindigen. ‘Ik wil / niets te maken hebben met taxateurs van mijn / inboedel’, schrijft hij. Wie de wereld werkelijk op waarde wil schatten, kortom, mag die wereld niet langer tot waarden terugbrengen.

Soms lijkt het erop dat Hüsgen ook actief, door middel van zijn poëzie, wil interveniëren in de zorgwekkende ontwikkelingen die hij schetst. Hij is dan op zoek naar ‘een gedicht’ dat ‘de menselijkheid tegen de benen schopt’. Sommige passages doen vermoeden dat hij de dichtkunst zelfs een reddende of genezende kracht toekent. Zo schrijft hij over ‘gedichten’ die een ‘medische handeling [afwerken]’, en enkele regels later over een ‘doeltreffende komedie tegen de / menselijkheden’. In weer een ander gedicht typeert hij ‘zwijmelteefje poëzij’ als ‘voortzetting van oorlog tegen het menselijk bewustzijn, / met menige afleidingsmanoeuvre, hier en daar een speldenprik, / schreeuwen, een belofte van pijn’. Poëzie kan mensen volgens Hüsgen wakker schudden, of een geweten schoppen, ben je geneigd te concluderen op basis van zulke regels.

Hetzelfde citaat over ‘zwijmelteefje poëzij’ wijst er echter op dat deze dichter toch niet zo’n heel hoge pet op heeft van de dichtkunst. Er zijn wel meer passages waaruit naar voren komt dat hij uiterst kritisch is over de schrijverij, zoals de eerder aangehaalde typeringen ‘krompotig bazeltaaltje’ en ‘poëmelarisme’. En tot slot kun je uit het gedicht ‘Fijn geschaafd, gore slet’ opmaken dat de dichtkunst niet altijd ontsnapt aan de wereldwijde tendens tot commodificatie. In dat gedicht personifieert Hüsgen de poëzie als ‘gore slet’, die zich tegen betaling laat nemen door wie maar wil. ‘[N]euk mij in alle standjes’, zo zegt zij, ‘die mij tegen vergoeding gebruiken, doen bijna alles’: de dichtkunst houdt er blijkbaar een ‘gevoelsleven’ op na ‘dat voor alles openstaat, gedicht, gore slet’. Dat weinig flatteuze portret van de muze van de dichtkunst is, zeker gezien de hoge verwachtingen die Hüsgen eerst nog van de poëzie leek te hebben, zeer opmerkelijk. Waarom zou je je bezighouden met een ‘krompotig bazeltaaltje’ of een geprostitueerde kunst als er een ‘oorlog tegen het menselijk bewustzijn’ moet worden gevoerd? Valt er überhaupt nog wel iets van de poëzie te verwachten?

Toe zien op de catastrofe

Het essay ‘Waardeloze woorden’ uit *Wat een romantische droom* werpt iets meer licht op het probleem waarvoor Hüsgen zich door zijn ambitieuze poëtische project gesteld ziet. In het essay maakt hij namelijk een doorwrochte, poëticaal-filosofische vergelijking tussen onder andere Pounds *The Cantos* en de *Texaanse elegieën* van H.C. ten Berge. Uit de diepgravende analyse van de bundels is op te maken dat de beschouwing veel meer is dan een kritische oefening: hij herkent iets in het werk van deze auteurs en spiegelt zich aan hen.

Zo stelt Hüsgen dat *The Cantos* van Pound een poging behelzen om ‘aan de brokstukken van de geschiedenis een nieuwe [...] betekenis te verlenen, die het uiteenvallen van de wereld door de macht van rente en woeker [...] een halt zou toeroepen’. Later typeert hij Pounds hoofdwerk als een ‘enerverend complex van taalbewegingen’, een ‘beweging waarin de talrijke historische werkelijkheden op zoek zijn naar de oplossing in hun klank’. Over Ten Berge schrijft hij dat deze in ‘een woeker werelden assembleren’ wil met behulp van een ‘maalstroom van ritmiek’, of een ‘ritmische maalstroom van verspringende werkelijkheden’. Het is duidelijk dat Hüsgen zich identificeert met Pound en Ten Berge. De termen waarin hij hun werk beschrijft, kunnen evengoed dienen ter typering van zijn eigen gedichten. Net als deze twee dichters, wil Hüsgen het eenzijdige verhaal van de technocratische, door winst en efficiëntie geobsedeerde ‘vooruitgang’ vervangen door nieuwe, veelvoudige ‘assemblages van mogelijkheden’. Poëzie zou die assemblages moeten realiseren en de machten van ‘rente en woeker’ daardoor een halt kunnen toeroepen.

Het opmerkelijke is nu dat Hüsgen in het essay tegelijkertijd benadrukt dat het streven van Pound en Ten Berge tot mislukken gedoemd is. De eerste van die twee dichters vervloekte weliswaar de woeker, concludeert de essayist, maar ‘[strandt] in eigen woekeren’ met woorden. Het project van *The Cantos* verzandt in ‘brokstukken van samenhang, in een overdaad aan betekenis’. Voor Ten Berge geldt iets vergelijkbaars: diens poëzie zou ondergaan in een ‘trechter van onbeslisbaarheid’ en vervolgens worden uitgespuugd op een onbekende, posthumanistische ‘kust, leeg van mensen’. De dichters proberen dus weliswaar een wending aan de geschiedenis te geven, aldus Hüsgen, maar ze lopen hopeloos vast: evenmin als de filmkunst van de gebroeders Lumière biedt de poëzie de mens uitzicht op verlossing. Het is een sombere, defaitistische analyse, die de dichter in *Vederbeds Lumière* overneemt. ‘Ik leg een tabula rasa klaar’, schrijft hij eerst nog vastberaden in, maar vervolgens maakt hij dat verlangen naar een nieuw begin belachelijk. ‘Wat? Alweer? Voor de eerste keer? Allemaal, alles?’ zo spreekt hij zichzelf spottend toe. De

798 dichtkunst blijkt in laatste instantie allerminst in staat om het vliegwiél van de vooruitgang af te remmen:

Poëmelarisme explodeert: wat wou jij de wereld
oplossen in bewegingskracht, momenten (telkens vijf seconden)
indikken tot vertraging

Als er nog een verlossing te verwachten is, dan komt die er dus zeker niet door de poëzie. Althans, geen verlossing in de gebruikelijke zin van het woord. Wat de dichtkunst volgens Hüsgen nog wél kan doen, is zich totaal onttrekken — aan de wereld, aan de mensheid, en ten slotte ook aan zichzelf. Verhelderend in dit verband zijn de overwegingen van de dichter in het gedicht ‘Van Weggistan aan Weggistan’:

kan men zich in het gedicht bevrijden
van het gedicht, niet alleen daarvan, kan men zich vooral
bevrijden van niets

dan de hele dichtkunst, die ooit (nee, ten slotte)
hoopte te verlossen, maar moet zij niet vooral
zichzelf verlossen van zichzelf, in dwaalwegen, de
afstand afleggen om zichzelf af te leggen, flarden
aan flarden te rijten, als een fijne hobby (op zijn best), die
zich mag onttrekken, omdat zij zich al voortdurend onttrekt

Het uiteindelijke inzicht dat de poëzie de wereld niet vermag te redden, biedt misschien een verklaring waarom het slot van de bundel zo berustend van toon is. ‘De wereld / ontsnapt’, constateert de dichter daar in eenvoudige bewoordingen: ‘Ik droom de caleidoscoop. / Ik zie toe op de catastrofe.’ Het zijn bedrieglijk simpele regels, want welbeschouwd suggereren ze dat Hüsgen zichzelf is gaan zien als een hedendaagse Cassandra. Hij voorspelt een verschrikkelijke toekomst, terwijl niemand hem gelooft; maar anders dan Cassandra, legt de dichter zich bij dat lot neer: hij weet al dat zijn woorden niets meer kunnen bereiken. In het zicht van de catastrofe geeft hij zich daarom over aan het aan flarden gescheurde, zinloze kleurenspeel dat hij waarneemt in de caleidoscoop van zijn poëzie — die ‘fijne hobby (op zijn best)’. Dat is een onthutsende conclusie, die er met terugwerkende kracht voor zorgt dat de gedichten uit *Vederbeds Lumière* worden gekenmerkt door een angstaanjagende, verbeterde vorm van onverschilligheid.