



# Het verlangen naar ontroostbaarheid. Onpersoonlijke emoties van Jan Lauwereyns

Jeroen Dera

## *De affectieve hypothese*

'Je kunt niet schrijven als je je empathische kant hebt dichtgemetseld', stelde Connie Palmens in *NRC Handelsblad* naar aanleiding van haar (in mei 2016 met de Libris Literatuurprijs bekroonde) roman *Jij zegt het* (2015). Als dat waar is, moet een schrijver zich kunnen inleven in de gevoelens van een ander, en bovendien de ultieme controle over zijn of haar eigen emoties hebben. Empathie zou ook de lezer van literatuur niet vreemd zijn, getuige bijvoorbeeld de pleidooien van Richard Rorty en Martha Nussbaum over de relatie tussen literair lezen en solidariteit, of de (nogal omstreden) onderzoeksresultaten van David Kidd en Emanuele Castano (*Science*, 2013), die aantonden dat de lectuur van 'ingewikkelde' literatuur het empathisch vermogen vergroot.

Blijkens haar recensie van *Jij zegt het* bleek *Volkskrant*-criticus Persis Bekkering de nodige moeite te hebben gedaan die empathie voor Palmens literaire pendant van Ted Hughes op te brengen. Vanwege de overdaad van Palmens stijl moest ze namelijk 'hard werken' om zich 'open te kunnen stellen' voor de roman, maar uiteindelijk ontstond er in Bekkerings lectuur wel 'intimiteit met de lezer'. Hoewel de criticus nergens expliciteert waarom die 'intimiteit' gewenst is, lijkt het hier om een positieve kwalificatie te gaan. Afgaand op haar slotzin had Bekkering er zelfs meer van willen zien: ze duidt *Jij zegt het* daarin aan als een 'bomvol dwaalboek dat niet je hart, maar wel je hoofd verleidt'.

Bekkerings bespreking van Palmens roman bewijst dat voor de Nederlandstalige literatuurkritiek de 'affective hypothesis'

opgaat. Rachel Greenwald Smith introduceert die term in haar boek *Affect and American Literature in the Age of Neoliberalism* (2015) om een dominante attitude ten opzichte van literatuur te vangen: we zouden lezen om ons te identificeren met de persoonlijke ervaringen van andere individuen, al dan niet om zelf een beter individu te worden. In dat scenario is literatuur, aldus Greenwald Smith, een voertuig van 'the emotional specificity of personal experience'. Ze meent voorts dat die affectieve hypothese het literaire domein in verband brengt met de politieke ideologie van het neoliberalisme. Een op neoliberale leest geschoeide samenleving verlangt immers van individuen dat zij hun 'emotionele portfolio' beheren: emoties, gevoelens en ervaringen moeten worden gecontroleerd of zelfs gemanaged; voor authentieke of afwijkende emoties is weinig tot geen plaats. In wezen onderschrijft Persis Bekkering dat schema als ze openlijk zoekt naar de 'intimiteit met de lezer' in *Jij zegt het*: als Palmens te weinig emotioneel gespecificeerd te werk gaat, wordt het voor de criticus moeilijk haar emotionele portfolio te beheren en raakt Palmens haar niet in het hart.

In haar boek verzet Greenwald Smith zich uitdrukkelijk tegen de dominantie van de affectieve hypothese. Zij breekt een lans voor literatuur waarin het niet gaat om 'personal feelings', die eenvoudig gelabeld en dus gecontroleerd kunnen worden, maar om 'impersonal feelings': hybride of soms zelfs onbenoembare gevoelens, die zich niet laten schematiseren in termen als 'blij', 'verdrietig' of 'boos' en daardoor sociale (en mogelijk ook economische en politieke) conventies aan lezerszijde kunnen

ondermijnen. Werken waarin de nadruk ligt op zulke onpersoonlijke gevoelens druisen niet in tegen ‘the notion that literature can be a site for the production of feelings’, stelt Greenwald Smith de *homo empathicus* gerust, ‘but the feelings they cultivate are not always or merely recognizable as emotions. Instead, these works see literary form as potentially provocative of feelings that aren’t easily defined by existing psychological vocabularies.’

Connie Palmén lijkt mij een van de laatste auteurs om een esthetica van het onpersoonlijke gevoel te verdedigen – en dus laat ik *Jij zegt het* hier verder rusten. Een interessantere casus is het werk van de veelstemmige veelschrijver Jan Lauwereyns, die vorig jaar bij de jonge uitgeverij Koppernik een hybride boek publiceerde: *Nouvelle. Een degustatie van het hart in zeven gangen*. In zekere zin vraagt die tekst om een emotioneel georiënteerde lectuur: de protagonist van de ‘nouvelle’ verliest kort na elkaar zijn beide ouders en wordt dus geconfronteerd met een emotie die binnen de affectieve hypothese gemakkelijk kan worden gelabeld: rouw. Lauwereyns’ emotionele portfolio laat zich echter niet tot zo’n woordenboekwoord reduceren. Maar wat gebeurt er dan wel?

### Tot op het lichaam

Er is, denk ik, geen Gedichtendagessay waarin meer vragen worden gesteld dan in Lauwereyns’ *De smaak van het geluid van het hart* (2011). Twee ervan staan in de volgende passus: ‘Waar is mijn hart? Ik heb die vraag wel vaker gehoord. Ben ik een ijsbeer, een robot, een buitenaards wezen?’ Een duidelijk antwoord blijft uit, maar voor de lezer is het duidelijk: hier is een auteur aan het woord die zijn emoties niet gemakkelijk prijsgeeft en voor wie poëzie vermoedelijk – om het literair-historische cliché nog maar eens van stal te halen – geen allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie zal zijn.

Robot of niet: Lauwereyns legt in *De smaak van het geluid van het hart* wel degelijk emotionele getuigenissen af. Een ervan luidt: ‘Vandaag, achttien mei, zou ik het kunnen

hebben over een telefoontje dat precies tien jaar geleden mijn hart brak, en weer mijn hart breekt wanneer ik eraan terugdenk. (Ja, moeder.)’ Specifieker wordt het niet, maar de parallel met *Nouvelle* dringt zich duidelijk op. In het eerste deel van die tekst, ‘Amuse-gueule: *Mother tongue is dead*’ (op de culinaire terminologie kom ik nog terug) krijgt Lauwereyns’ protagonist namelijk een telefoontje van zijn broer, die hem vertelt dat zijn moeder zich heeft opgehangen.

Als die beide telefoontjes naar dezelfde biografische gebeurtenis verwijzen, tekent zich een interessant verschil af tussen de essayist en de *Nouvelle*-auteur Lauwereyns. De eerste gebruikt een cliché om zijn gevoelens bij het bewuste telefoontje in taal te vatten: een ‘gebroken hart’ impliceert een mateloos verdriet. De tweede laat het hart en de bijbehorende emotionele isotoop radicaal buiten beschouwing. Zodra de protagonist van *Nouvelle* zich realiseert dat zijn moeder zichzelf iets aangedaan heeft, zijn het zijn darmen die reageren: ‘Er werd naar de wc gestrompeld. De uitwerpselen vlogen / eruit, met een verbazingwekkende, autonome kracht.’ Dit lichaam heeft, zoals onderstreept door de passieve zinsconstructie, nog nauwelijks controle over de eigen stoelgang. Even verderop lezen we dan ook: ‘In twee dagen tijd verloor het enkele kilo’s.’

Op grond van onze kennis van de wereld is het niet moeilijk om deze informatie te koppelen aan een rouwproces: mensen met verdriet krijgen vaak nauwelijks een hap door de keel. Tegelijkertijd breekt Lauwereyns’ keuze om via de omweg van het lichaam over rouw en verlies te schrijven met de affectieve hypothese: het emotionele portfolio heeft hier plaatsgemaakt voor een staalkaart van somatische reacties op een hoogstpersoonlijk verlies. Als hier al sprake is van affect, dan is het in extreme mate geobjectiveerd, meer specifiek als een neurofysiologische prikkel die reacties teweegbrengt in een lichaam.

Lauwereyns heeft er dan ook niet voor gekozen zijn protagonist een naam te geven, noch introduceert hij hem als ik-verteller. De hoofdpersoon van *Nouvelle* heet consequent ‘het lichaam’, waardoor zijn psychologische profiel en ontwikkeling

(overigens nogal opzichtig) ondergeschikt worden gemaakt aan zijn functioneren als organisme. Dat wordt niet alleen op de proef gesteld door de zelfmoord van zijn moeder, maar ook door het overlijden van zijn vader ten gevolge van darmkanker. Ook deze personages duidt Lauwereyns metonymisch aan, maar in tegenstelling tot 'het lichaam' reduceert hij hen tot organen uit het voortplantingsstelsel: de moeder heet 'de baarmoeder' en de vader 'de zaadleider'. Daarmee kleedt hij het ouderpaar uit tot hun biologische reproductieve functie, overigens met behoud van een klassiek genderpatroon: de vrouw staat als passieve drager tegenover de man als actieve verwekker.

### *Een weefsel om te verteren*

Lauwereyns' keuze om belangrijke personages als lichaam(sdeel) op te voeren, is betekenisvol in het licht van de ondertitel van *Nouvelle: een degustatie van het hart in zeven gangen*. Het hart, met al zijn emotionele connotaties, wordt in deze literaire tekst verteerd. Lauwereyns

laat zijn lezers plaatsnemen in restaurant *Nouvelle* en serveert zijn emoties in zeven uitgekende gangen: 'amuse-gueule', 'een soepje', 'voorgerecht', 'sorbet (iets exotisch)', 'hoofdgerecht', 'nagerecht', 'pousse-café'. Die culinaire metaforiek suggereert niet alleen dat verdriet en rouw fenomenen zijn die moeten worden ingeslikt (in plaats van getoond), maar onderstreept ook dat Lauwereyns in deze 'nouvelle' niet op de snelle hap mikt: hier staat iets verfijnd en complex op het spel; het hart vraagt om gesofisticeerde bereidingswijzen. Dat blijkt overigens ook wel uit de titel *Nouvelle*: dit is geen prozaverhaal van beperkte omvang, zoals de novelle, maar *une nouvelle expression* die het genre vernieuwt door de grensvlakken tussen novelle, kortverhaal en dichtbundel af te tasten.

In de meeste gangen zorgt Lauwereyns' literaire vormexperiment ervoor dat we niet goed kunnen uitmaken of we met proza of poëzie te maken hebben. Dat komt met name doordat de verteller regelmatig de logische coherentie loslaat, zoals in het volgende fragment uit het 'nagerecht':

De kanker woekerde reeds in zijn binnenste. Een halfjaar voordien werd er een flink stuk darm verwijderd, maar het was niet genoeg. Het lichaam wist het niet, zag het niet, stelde geen vragen.

Liever schakelde het over op blauwe inkt, om notities te maken bij het grote debat in de voormalige kerk: Jonge Performance-Kunstenaar versus Gevestigde Romancier.

*Welkom in het paradijs*. Er valt verder niets te bereiken.

Doet het kapitalisme aan investeren, het op gang brengen van grote projecten die veel dividend zullen opleveren?

Deze passage maakt scherp duidelijk hoezeer de tekst in *Nouvelle* als weefsel van discoursen fungeert: het narratief over de ziekte van de vader en de onverschilligheid van de protagonist, die poëtische debatten interessanter vindt dan de gezondheid van zijn vader, gaat zonder duidelijke tekstinterne aanwijzing over in een economisch georiënteerde vraagstelling. Met die techniek bemoeilijkt Lauwereyns

een lectuur die gebaseerd is op emotionele identificatie. In *Nouvelle* gaat het dan ook om (veel) meer dan het verwerken van persoonlijk verlies: schrijven en lezen zijn geen vorm van therapie, maar een vorm van onderzoek waarin het erom gaat de verbanden tussen complexe mechanismen bloot te leggen. Vanuit dat poëtische gezichtspunt komt de plotselinge (retorische?) vraag over het kapitalisme al veel minder uit de lucht vallen:

met het winstbejag van de kapitalistische investeerder heeft de protagonist een zekere onpersoonlijkheid gemeen, die echter tot uitdrukking komt via het counterdiscours van de 'blauwe inkt'.

In welke mate Lauwereyns in *Nouvelle* een weefsel spint, blijkt wel uit de tekstdetails die gekoppeld kunnen worden aan de overkoepelende culinaire structuur. Zo blijkt in het 'hoofdgerecht', een kortverhaal waarop ik later nog terugkom, dat de vader van de protagonist in zijn jonge jaren als kelner werkte, waardoor hij nog sterker een onderdeel van het literaire construct wordt. Ook een van de motto's die voorafgaan aan dit verhaal beklemtoont de dominantie van de woekerende tekst over – bijvoorbeeld – de persoonlijke beleving of gevoelsexpressie: 'de lyriese bacil is een veelvraat die al het andere, dat hij gaandeweg ontmoet, opvreet'. De 'degustatie van het hart' geschiedt dus niet alleen *in*, maar in zekere zin ook *door* de taal van *Nouvelle*.

De 'lyriese bacil' is afkomstig uit Van Ostaijens *Gebruiksaanwijzing der lyriek*, waaruit Lauwereyns de helft van zijn motto's – elke gang heeft er twee – geput heeft. De andere helft ontleende de auteur aan het werk van de Poolse schrijver Witold Gombrowicz. Meer specifiek zou het gaan, als we *Nouvelle* tenminste mogen geloven, om fragmenten uit diens roman *Pornografia* (1960). In werkelijkheid klopt dat echter niet, want Lauwereyns heeft passages uit andere werken van Gombrowicz gepresenteerd als zinnen uit *Pornografia* – of exacter: als zinnen uit 'Pornografie'. In die zin gebruikt *Nouvelle* die roman, overigens zonder de naam van de Poolse auteur te vermelden, als *pars pro toto* voor Gombrowicz' werk. De consequentie van dit bewust foutieve citeren is natuurlijk ook dat Lauwereyns' tekst een zekere onbetrouwbaarheid krijgt, of op zijn minst dat er een discrepantie optreedt tussen de wereld van *Nouvelle* en de buitentekstuele werkelijkheid.

De interessantste verwijzing in dat verband vind ik het motto bij het 'voorgerecht': 'ik voelde dat ik de lyceïste door de wilde natuurlijkheid van mijn

gekunsteldheid voor mij had gewonnen'. Het gaat hier om een passage uit Gombrowicz' roman *Ferdydurke* (1937), waarin de lyceïste symbool staat voor jeugdigheid en moderniteit. Ook in *Nouvelle* komt een lyceïste voor: zij is, evenals een 'groene bankier', een 'conductrice', een 'verwijderde appendix' en een 'andere helft' – de tweelingbroer van het lichaam – een nabestaande van vader zaadleider. Lauwereyns vernoemt dus een van zijn nevenpersonages naar een figuur uit Gombrowicz' oeuvre en hoewel mij niet direct duidelijk is hoe de beide lyceïstes zich tot elkaar verhouden, is het betekenisvol dat de protagonist van *Nouvelle* een 'papieren' familielid heeft. Daaruit blijkt wederom dat in deze tekst geen authentiek emotioneel portfolio wordt ontvouwen, maar dat Lauwereyns een spel speelt op het grensvlak tussen beleving en fictie. Deze auteur wil niet toetreden tot de emotionele gemeenschap van zijn lezers – feitelijk is hij zoals Gombrowicz' *Ferdydurke*, die aan het slot van de roman uitroept: 'Kom, kom, dichterbij, begin maar te kneden en maak me een nieuw smoel, zodat ik weer voor jullie zal moeten vluchten in andere mensen en rennen, rennen, rennen door de hele mensheid.'

De problematisering van de grens tussen fictie en werkelijkheid blijkt ook uit de verwijzingen naar eigen werk die Lauwereyns in *Nouvelle* heeft ingelast. Zo spreekt het lichaam met zijn spoedig te overlijden moeder over de bundel *Nagelaten sonnetten*, Lauwereyns' debuut uit 1999. De ondertitel van *Nouvelle* is vanzelfsprekend een intertekstuele verwijzing naar het Gedichtendagessay *De smaak van het geluid van het hart*, terwijl ook verschillende elementen in het narratief een autobiografische achtergrond verraden: de protagonist is wetenschapper en woont, evenals Lauwereyns, in Japan. Opvallend is ook dat de vrouw van het lichaam als 'de stilte' wordt aangeduid, hetgeen reminiscenties oproept aan de filosofie van de schrijver Maurice Blanchot, die een belangrijke rol speelt in Lauwereyns' essay *Splash. Lyrische suite over biologie, ritueel en poëzie* (2005). In Blanchots optiek kan schrijven nooit

van (het verlangen naar) stilte los worden gezien – en dat maakt de verbintenis tussen het (schrijvende!) lichaam uit *Nouvelle* en zijn vrouw bijzonder krachtig. Tegelijkertijd onderstreept die allusie de literaire constructie van de tekst, die zich niet opwerpt als classificerbare reeks emoties, maar als moeilijk verteerbaar weefsel van verwijzingen dat zich naar alle kanten vertakt.

### *Autonomie en anatomie*

Het is dus duidelijk dat de vorm van *Nouvelle* een breuk met de affectieve hypothese vormt. Lauwereyns frustreert het proces van emotionele identificatie door zijn personages onpersoonlijk (soms zelfs radicaal fysiek) te maken, door zijn lezers het houvast van coherentie te ontnemen, door het autobiografische en het fictionele zowel opzichtig als subtiel te vermengen. Ook thematisch tornt hij aan het belang dat de affectieve hypothese volgens Greenwald Smith hecht aan 'the emotional specificity of personal experience'. 'Er is niets unieks aan 'om het even welke ervaring'', lezen we bijvoorbeeld in 'amuse-gueule': we kunnen wel denken dat we uniek en authentiek zijn, maar uiteindelijk zijn we simpelweg organismen die zullen sterven. Lauwereyns' ontkennen dat ervaringen uniek kunnen zijn, staat de neoliberale logica in de weg die veronderstelt dat emoties kunnen worden gecontroleerd en gereguleerd door een individu. In feite ontmaskert *Nouvelle* de mens als een dier dat biologisch is bepaald door de neurologische verbindingen in zijn hersenen. 'Voor een fractie van een seconde werd er aan de zaadleider gedacht', heet het bijvoorbeeld in het voorgerecht: eerder een passieve constatering van hersenactiviteit dan een psychologisch verslag van emotionele activiteit. Het gaat Lauwereyns niet om individuele autonomie, maar om collectieve anatomie – met 'het lichaam' als onderzoeksobject.

In zijn bespreking van *Nouvelle* in *Poëziekrant* constateert Bart van der Straeten dan ook terecht dat Lauwereyns in deze tekst een onderzoek naar ervaringen instelt. Ik denk zelfs dat de auteur een stapje verder gaat en zijn voornaamste

onderzoeksobject vindt in het cartesische dualisme tussen lichaam en ziel. In *Splash* verwierp Lauwereyns reeds de op Descartes gestoelde veronderstelling dat het bewustzijn de mens van het dier onderscheidt. Met Spinoza en de neuroloog Antonio Damasio verdedigde hij de opvatting dat ook het bewustzijn, en in het verlengde daarvan de ziel, een natuurlijk fenomeen is dat als zodanig niet van het lichaam los te denken is en ook op natuurlijke wijze te begrijpen valt. Vanzelfsprekend kan *Nouvelle* dat begrip niet bieden, maar Lauwereyns legt het cartesische dualisme wel demonstratief op de snijtafel. De ziel beschrijft hij als 'Niet meer of minder dan de verzameling cognitieve activiteiten en functies die het lichaam bezig is uit te voeren (nu, de actieve cognitie) of kan uitvoeren (straks, de latente cognitie)'. De ziel is dan ook niets meer dan de 'slaaf die het lichaam diende', alleen heeft hij zichzelf wijsgemaakt dat hij er superieur aan is: 'Hij benoemt zich tot kapitein van het schip *Lichaam*, en begint te geloven dat hij, *Ziel*, te zijner tijd een ander schip kan kopen of bouwen, als *Lichaam* zinkt. Tot zover de ontstaansgeschiedenis van de onzin.'

Ook in het kortverhaal dat Lauwereyns opdist als hoofdrecht komt Descartes er bekaaid vanaf. Het verhaal draait om de jonge kelnersjaren van vader zaadleider, die vanuit een ik-perspectief vertelt over onder meer zijn ontmoeting met de Russische kosmonaut Valentina Tereshkova, uitvinder van de robot *Coito Ergo Sum* – 'ik neuk dus ik ben' –, een wapen dat mannen tot seks verleidt en vervolgens hun penis afhakt. Bij deze pervertering van Descartes' 'cogito ergo sum', laat Lauwereyns het niet: hij introduceert ook een Russische filosoof genaamd Pavel Nilin, die met een 'verdacht Antwerpse tongval' Nederlands spreekt en daarmee niet alleen iets gemeen heeft met de Sovjetschrijver Pawel Nilin, maar ook met de auteur Lauwereyns. Zowel diens geboorteplaats als zijn visie op het onderscheid tussen lichaam en ziel brengt hem met Nilin in verband. De Rus houdt namelijk een vurig (maar door niemand begrepen) pleidooi voor het filosofische concept 'Nyx', een principe dat de ontkennen van lichaam

én ziel als ultieme filosofische daad ziet. Het proclameert dat we de grenzen van weefsels zelf kunnen bepalen: ze vormen 'een dynamische constructie, een tijdelijk functionerend systeem'. Anders gesteld: lichaam en ziel zijn alleen te begrijpen als discoursen, die voortdurend in elkaar overvloeien – met als ultiem gevolg dat ze niet meer als op zichzelf staande entiteiten bestaan.

De 'ultieme filosofische daad' van het Nyx begaat Lauwereyns in *Nouvelle* niet: het onderscheid tussen ziel en lichaam is dan wel een illusie, maar daarmee worden beide elementen nog niet fundamenteel ontkend. Aan in elkaar overvloeiende discoursen is in deze degustatie van het hart echter geen gebrek. In het nage-recht lezen we bijvoorbeeld: 'Van consumptie naar copyright. Consumptieartikelen die gratis zijn, of kostelijk. Wie krijgt een stukje van de taart?' Zoals ook eerder het geval was, wordt de emotionele vertering van de dood van de vader hier direct gekoppeld aan het kapitalistische consumeren – de 'taart' uit het dessert is net zozeer een diagram waarin economische winst is gevisualiseerd. Ook de ethische vraag naar zorg staat in *Nouvelle* niet los van financiële structuren: 'Wie wilde nog eens wat helpen? Tegen welke prijs?' Die kritische vraag is nog nijpender omdat de zaadleider zelf in grote financiële problemen verkeert: hij heeft ook in economisch opzicht geen autonomie, maar is overgeleverd aan de destructieve grillen van zijn anatomie.

In zekere zin spiegelt de emotionele afstandelijkheid van *Nouvelle*, waarin de hoofdpersoon hoogstens een 'verlangen naar ontroostbaarheid' optekent, de kilte van de neoliberale machtsstructuur (saillant detail: de vaderfiguur sterft als het lichaam zich in het vliegtuig boven Siberië bevindt, uitgerekend op een plek waar het desolaat en koud is). Tegelijkertijd vormt Lauwereyns' weigering om een emotioneel en hapklaar relaas op te tekenen een breuk met precies de neoliberale logica. Een ingewikkeld en gelaagd emotiecomplex als rouw kan niet eenvoudigweg tot een vlot leesbaar en winstgevend relaas als Kluuns *Komt een vrouw bij de dokter* (2003) worden gereduceerd. *Nouvelle* onttaardt zelfs in een 'pousse-café' waarin

Lauwereyns zijn protagonisten vervangt door de inspecteurs Vincke en Verstuyft, die in zes weerbarstige gedichten de dood van een vrouw onderzoeken. Ieder die zich, de onpersoonlijke technieken in *Nouvelle* ten spijt, inmiddels met het lichaam op één lijn gesteld had, wordt dus op het moment suprême uit de trance van de identificatie gehaald. Als de inspecteurs in het slotgedicht ontdekken hoe de vork in de steel zit – de dode vrouw blijkt een natuurlijke dood gestorven te zijn – voert Lauwereyns voor het eerst in *Nouvelle* emotionele archetypen op: 'Vincke plengt een traan. / Verstuyft houdt zich Noors.' Het zijn kale constateringingen, ontdaan van iedere pathos: door slechts te beschrijven wat er te zien is, houdt Lauwereyns zich ook hier verre van een emotionele belevingswereld.

In *Nouvelle* gaat het dus niet om voelen, maar om ontwrichten: in deze hybride tekst worden emoties niet expressief, maar veeleer experimenteel beschouwd. Het levert literatuur op die voorbijgaat aan de gebruikelijke emotionele portfolio's, maar tegelijkertijd wezenlijke en door en door menselijke problemen aan de orde stelt: de relatie tussen emotionele gesteldheid en lichaam, de sociale conventies rond rouw en verlies, de ruimte voor ziekte en verdriet in een door geld gedreven wereld.

In het laatste interview dat Rutger Kopland aan *Vrij Nederland* gaf, stelde de dichter: 'Alle mooie gedichten komen uit empathie voort'. Wie Lauwereyns leest, kan niet anders dan dat in twijfel trekken.

Bibliografie  
Jan Lauwereyns, *Nouvelle*. Koppernik, Amsterdam, 2015.