



Undo/redo: poëzie als herinneren en vergeten.

Over *Rouw met diertjes* van Astrid Lampe

Marieke Winkler

Op 31 augustus 2013 schrijft Astrid Lampe in een post op *Versindaba*, het weblog voor Afrikaanse dichtkunst, dat de werktitel van haar nieuwe bundel 'rouwverwerking met diertjes' is, maar dat ze, nu de bundel zo goed als af is, ervoor heeft gekozen het woord 'verwerking' weg te laten: 'rouw met diertjes is bloter de dood radicaal'. In de bundel *Rouw met diertjes* (2013) wordt al snel duidelijk dat rouw geen rechtlijnig proces is en dat het ook niets te maken heeft met een tijdje de gordijnen dichthouden. Rouw is iets wat steeds weer gebeurt en steeds weer anders is. Rouw is niet alleen verwerken, maar letterlijk werken: het is slopen en bouwen tegelijk vanaf een absoluut nulpunt. Het is totale onthechting. Referenties aan *ground zero*, het epicentrum van een aardbeving en een ramp, komen meerdere malen voor. '[D]ood is dood' is de verpletterend nuchtere versregel die eenzaam op pagina 33 staat, maar de ik-verteller stelt ook vast: 'de dood is geen dooie boel'. We blijven steeds in beweging.

1. *Stills in beweging*

In de eerste reeks gedichten, gelijknamig getiteld 'Rouw met diertjes', doorkruisen we '(de uitgekledede, meest radicale versie van een buitenland) / de einder stroomschok'. Meer dan een fysieke verplaatsing gaat het hier om een mentale verplaatsing. We hebben met de ik-verteller achter de computer plaatsgenomen en zijn aan de hand van foto's willekeurig (vakantie)herinneringen aan het ophalen:

(...)
at random hier
het hengelen naar plaatjes
loopt dood op zoveel avondrood
standaard overvloeien (jij)

still na still (en lichaamseigen)
de zandsuppletie

Niet alleen de foto's zijn stilgezette beelden die in elkaar overlopen, ook de gedichten in het tweede en derde deel van de bundel zouden zo kunnen worden begrepen. In het tweede deel, getiteld 'Dronken lol', bewegen we ons door de 'levende Franse poëzie' aan de hand van de bloemlezing *Geboorten van het vers* (1994), en in het derde en laatste deel getiteld 'Maar geen kunstje gaat zo ver' reizen we door de bloemlezing *Iets dat te groot is om te zien. Moderne Amerikaanse dichters* (1991). Lampe duidt deze twee delen aan als 'gesamplde bloemlezingen' en noemt de gedichten *stills*.

Hoe zo'n *still* eruitziet, wordt duidelijk op de achterkant van de bundel. Die wordt gesierd door enkele uitgeknipte en onder elkaar geplaatste regels. Ze vormen het volgende gedicht (ook op pagina 65 van de bundel opgenomen):

Pas had ik de eerste zinnen geschreven of daar rinkelde de
zelfde vrees als ging ik voor het eerst op reis. We stoven
Het begon met zand, en zand zal het gruwelijke
uitdrukken
Van de toorts en je lot, van alle onthechting.

Lampe maakt geen geheim van de *cut-up* methode die ze in 'Dronken jol' en 'Maar geen kunstje gaat zo ver' toepast. Hoewel de werkwijze in deze twee reeksen op het eerste gezicht zeer afwijkt van die in 'Rouw met diertjes' wordt uit de zojuist geciteerde dichtregels ook duidelijk dat de thematische overlapping aanzienlijk is. De articulatie is anders – het gaat in het eerst geciteerde gedicht om zandophoping (of suppletie) en in het andere om zandverstuiving – maar in alle drie de reeksen klinkt hetzelfde register: *ground zero*.

2. De mediatisering van de herinnering

Met het zand is een in het oog springend motief genoemd. In de reeks 'Rouw met diertjes' duiken beelden van het strand, van verplaatsend zand en van de ondergaande zon regelmatig op. Zodra zij echter worden waargenomen, verandert het beeld al snel. Het zuidelijke strand, dat associaties oproept met een zomerse vakantie, wordt een einder en tevens een plek waar je kunt stranden. De kustlijn kan weliswaar een beetje worden opgerekt en versterkt, maar de ware contouren blijken keer op keer die van het sloopterrein te zijn. Het sloopterrein transformeert vervolgens weer in een aftakelend lichaam: 'jouw foto van de sloop / die zenuwslappend was'. De ik-verteller blijft achter zonder 'wij', maar met de foto's van toen in de hand:

(...)
het ons bekende is me vreemd: inflatables

om 'op verhaal te komen'
stoot ik me

dezelfde beeldbank (expres)
waaraan ik me bezondig

Wat bekend was voor de 'wij' is vreemd geworden voor de 'ik'. Het steeds weer expres (!) stoten aan 'dezelfde beeldbank' lijkt een verwoede poging in dezelfde beelden iets te herkennen van een 'wij' dat er niet meer is. Dit wordt tot een zonde door de kunstmatige wijze waarop de 'wij' in stand wordt gehouden: 'door niets gehinderd / mijn kustversterking zandsuppletie / dit zeewaarts uitbreiden / dit opnieuw laden van de horizon'.

Zo wordt duidelijk dat er zich langzaam een ingenieuze *loop* ontvouwt van metaforisch en visueel verwante beelden die aan elkaar geschakeld worden. Ik heb er hier slechts beknopt een *loop* uitgelicht: het strand → we strandden → einder → sloop → bouw (suppletie), *repeat* ...

Als je de bundel vaker leest, vallen steeds nieuwe en steeds rijkere beeldenreeksen op. De 'nevelwouden' die beschreven worden op pagina 32 bijvoorbeeld, lijken een verbeelding van de manier waarop foto's op het scherm in elkaar overvloeien of verdwijnen in 'de blur' van het gedicht op de vorige pagina. De 'nevelwouden' zinspelen tegelijk ook op de 'pijnwouden' die het strand bij elkaar houden in een volgend gedicht:

(...)
undo/redo

opnieuw aard ik
grondig
ground zero
in iedere reisgids

pijnwouden houden het strand bij elkaar

Met iedere nieuwe verbinding die je als lezer tussen de verschillende beelden kunt leggen, verandert het begrip: je aardt opnieuw, net als de dichter. Je ziet ineens dat het strand een sloopterrein is. *Undo/redo*. Of, het sloopterrein is een aftakelend lichaam. *Undo/redo*. Of, een site voor archeologische werkzaamheden. *Undo/redo*.

Niet alleen de *loop*, ook het samplen (dat zoals gezegd tot norm wordt verheven in de andere twee reeksen) zien we in de opningsreeks. Zij het dat het in de reeks 'Rouw met diertjes' anders dan in de andere twee reeksen om samplen van het eigen werk gaat. Dezelfde regels worden opgepakt en duiken pagina's later weer op, zoals bijvoorbeeld de regels 'waar we ook strandden / de seizoenen openen zich als kapitale doorzonwoningen' of 'nog even en de grond / hoest wit een werveltje op'. Ook zijn er directe referenties aan eerder werk zoals *Spuit je ralkleur* (2005): 'jij / (spoot je ralkleur jij) / nu stort je mij'.

Ingenieus is het effect van het samplen; door het gebruik van de herhalings technieken

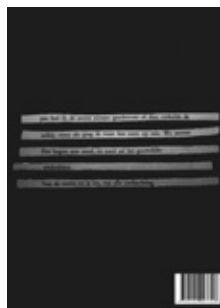
komt de neurotische aard van de herinnering niet alleen tot uitdrukking in de inhoud maar ook in de vorm van de gedichten. Het terugkijken van de beelden vindt zijn formele equivalent in het teruglezen van de regels. Het gebruik van de loop- en sampletechniek en het veelvuldig verwijzen naar verschillende media onderstrepen op die manier de opvatting dat de herinnering hulpmiddelen nodig heeft om 'op verhaal te komen'. De foto's en de beeldbank zijn reeds genoemd maar er wordt in de reeks ook gerept over (dode) pixels, een meersporenband, een polaroid, een iCloud, dataverkeer. De ik-verteller heeft een absoluut gehoor, zoomt in en uit, visualiseert, past de werkbalk aan, ript en laadt en stelt af.

Het is echter ook duidelijk dat alle media uiteindelijk falen. Het absolute gehoor is een placebo en net als het gebruik van alle andere media leidt het misschien tot een positief psychisch effect – we hebben de andere even kunnen zien, voelen, ruiken ... – maar het blijft een placebo, het geneest niets. De lezer, deelgenoot en medeplichtige, kan niet anders dan hetzelfde doen wat de dichter doet: 'het zwart' verkennen 'op de tast'.

3. *Teneinde iets nieuws te creëren / Oh, los te breken!*

Mocht de lezer na het eerste deel van de bundel het gevoel hebben dat hij deelgenoot is en dat hij zich mag herkennen in de gevoelens van rouw, verlies en onthechting die de bron vormen voor de gedichten in de eerste reeks, dan wordt hij in deel twee en deel drie van de bundel meteen genezen van deze ijdele gedachte. Alsof de dichter bij het maken van 'Dronken jol' en 'Geen kunstje gaat zo ver' zich hier ook heeft afgevraagd of het haar lukt zich steeds weer te verplaatsen. Is het mogelijk een nieuwe taal te vinden, een die niet blijft hangen in de herinneringsloop? Zoals in het laatste gedicht van de bundel wordt uitgeroepen: "Teneinde iets nieuws te creëren / Oh, los te breken!"

In de blog op *Versindaba* schrijft Lampe dat ze na de 'big bang' de behoefte heeft 'de poëzie met een hoofdletter los te tornen van de piepeltjes de poëzie die deels ruimtelijk is soort van random zeg maar te bevrijden uit



[...] de dictatuur van de canon'. Ze vergelijkt het samplend bloemlezen met ingrijpen op 'genniveau'. In die lijn kunnen de reeks 'Dronken jol' en 'Geen kunstje gaat zo ver' worden opgevat als een onderzoek van ons poëtisch DNA. Het is opvallend dat Lampe, die haar manier van schrijven liever vergelijkt met de werkwijze van de beeldend kunstenaar en die zich in vorige bundels *Rib* (1997), *De sok weer aan* (2000), *De memen van Lara* (2002) en *Spuut je ralkleur* (2005) weinig gelegen laat liggen aan disciplinaire grenzen, zich in *Rouw met diertjes* richt op twee specifieke literaire tradities: de moderne Franse en Amerikaanse poëzie. De vraag die zich opdringt is wat precies het doel is van dit poëtisch DNA-onderzoek?

De *cut-up*techniek die in deze twee reeksen nadrukkelijk wordt tentoongespreid gaat al een tijdje mee. Was het in 1920, toen Tristan Tzara zijn beroemde gedicht schreef over hoe men een dadaïstisch gedicht moet maken nog radicaal vernieuwend, anno nu is het hooguit een oefening voor schrijvers om de gedachten los te maken. Overigens wees Tzara in 1920 al op de lage waardering en het onbegrip dat de auteur ten deel zou vallen wanneer hij de *cut-up*werkwijze zou toepassen: 'And here are you a writer, infinitely original and endowed with a sensibility that is charming though beyond the understanding of the vulgar.' Inderdaad valt op dat in de recensies die verschenen naar aanleiding van *Rouw met diertjes* de twee gesamplede reeksen minder positief beoordeeld werden dan de openingsreeks. Wilma van den Akker (*Meander Magazine*) mist de stempel van de dichter Lampe in de reeksen en Henry Sepers (*Tzum*) noemt 'het resultaat van dit plakwerk niet erg overtuigend'. Beide

recensenten constateren dat deze gedichten 'weinig oproepen', in grote tegenstelling tot 'Rouw met diertjes'.

Ik moet toegeven dat ik in eerste instantie ook geneigd was een breuk te signaleren in de bundel en 'Dronken jol' en 'Geen kunstje gaat zo ver' minder te waarderen. Misschien overwoog ik zelfs de suggestie op te werpen dat de dichter er beter aan had gedaan twee bundels te maken: 'Rouw met diertjes' en 'Gesamplde bloemlezingen'. Ik realiseerde me dat dit een te eenvoudige constatering zou zijn. Ik zou me als lezer te makkelijk ontdoen van de taak deelgenoot te zijn van het herinnerings- en verwerkingsproces. Net als de dichter wordt de lezer immers uitgenodigd 'werk' te maken van 'het zwart'. Waarom zou je je als lezer van de gesamplde bloemlezingen geen deelgenoot voelen van de 'verwerking'? Wat gebeurt er als de lezer hier ook aan het werk gaat?

4. *Vorm is wat gebeurt*

Uit 'Rouw met diertjes' bleek dat de ik-verteller niet langer zeker is van wat 'wij' betekent. In de andere twee reeksen lijkt het alsof de dichter niet langer zeker is van wat 'poëzie' betekent. Een geëigende manier om een houvast te vinden is om terug te gaan naar de basis. De basis is in dit geval voor 'Dronken jol' de moderne Franse poëzie uit *Geboorten van het vers* (1994, vertaald door Jan H. Mysjkin) en voor 'Geen kunstje gaat zo ver' de bundel *Iets dat te groot is om te zien* (1991), een door J. Bernlef en Peter Nijmeijer samengestelde bloemlezing van Amerikaanse poëzie. Door de gedichten uit deze bloemlezingen in versregels uit elkaar te laten vallen, beschikt de dichter over de bouwstenen van de poëzie. De poëzie met een hoofdletter bovendien. Een opvallend formeel kenmerk is namelijk dat in deze twee reeksen, anders dan in 'Rouw met diertjes', gebruik wordt gemaakt van hoofdletters. De dichter heeft de versregels overgenomen zoals ze in de bloemlezingen stonden. De enige aanpassing die zij vermoedelijk heeft gedaan, is ze uit elkaar halen en herschikken. Ze herschikt de versregels als een collage-kunstenaar.

Als je de gedichten op zichzelf beschouwt, lijkt eenheid vinden in de verscheidenheid

in eerste instantie een zinloze onderneming. Als je een poging doet en let op de terugkerende beelden in de hele bundel, zien we in 'Dronken jol' vaak het tafereel opdoemen van een donker landschap. Er wordt gewag gemaakt van oceanen, gebergten en woestijnen. Het zwart is steeds aanwezig, als kleur (het negatief van wit), als 'de nacht', als 'onweer' of 'donder', als een donkere zee, of als 'de dood':

Ikzelf, nergens, les.

Het open raam

Schilderen met het blauw van de plassen.

Wanneer je niet wist dat juist de dood

Bodem van deze bodem, en bodem van de wind. Plafond

Alles wordt me aangedragen

Rechtlijnig eenvoudig

Ik zal de kleuren van de wereld voor je ophalen

Tegen een mist van vuur bijtend in de bol van knollen zien.

Wat zelfs de dood in een witte lijn verandert,

Veel beelden krijgen betekenis omdat ze resoneren met de beelden uit 'Rouw met diertjes'. De 'bodem van de bodem' bijvoorbeeld lijkt mij bij uitstek een alternatieve benaming voor *ground zero*. Het wantrouwen tegenover het gebruikte medium om waarnemingen en gevoelens in uit te drukken, wordt pakkend gevat in de versregel: 'Je moet oppassen voor de woorden. Ze zijn altijd te mooi'. Hetzelfde geldt voor de derde en laatste reeks, 'Maar geen kunstje gaat zo ver'. De titel lijkt een directe toespeling op de collagetechniek. Als zodanig kan het worden gelezen als een samenvatting van de kritiek op *Rouw met diertjes*. Lampe maait hiermee eigenlijk het gras weg voor de voeten van de critici die menen dat geen enkel kunstje (techniek) zo ver (diep) gaat als het dichten dat geen kunstgrepen (zoals de *cut-uptechniek*) nodig heeft. De lezer worstelt met de schijnbaar willekeurig geplaatste versregels en wordt daar meteen mee geconfronteerd wanneer hij de eerste regel van het openingsgedicht leest: 'Nee. Het is geen toeval'. Het gedicht vervolgt:

(...)

De beweging van de bomen.

van de toevalligheid van compositie.

Ik ben geen Caesar.

mijn handen jeukten -

Dromen dringen op van alle kanten, wij wankelen
zijn verbaasd als de wereld hen weer vindt.
Knipperend en wankelend, terwijl de aarde draait
van de rouw (...)

Zijn het misschien de bomen uit de ‘nevelwouden’ of ‘pijnwouden’ die we hier zien bewegen? En ook deze dubbelbemiddelde, want vertaalde, Amerikaanse wereld blijkt te draaien om ‘rouw’.

Dit gedicht laat zien dat de dichter ondanks de ‘toevalligheid van compositie’ en ondanks dat zij probeert iets nieuws te creëren (‘oh! los te breken’) toch in de eigen associaties blijft ronddolen. Alsof het bijna niet uitmaakt of je naar de foto’s van de dierbare kijkt of een boek, een bloemlezing, uit de kast neemt, de dood is alomtegenwoordig en kleurt de dingen die je waarneemt. Als we deze observatie ten slotte betrekken op de zoektocht naar het poëtisch DNA, dan moeten we als lezer constateren dat we verdomde vast zitten in onze naar coherentie zoekende blik. De dichter weet dat ook:

Ach, vorm is wat gebeurt
als je lang genoeg kijkt

Het bijzondere aan *Rouw met diertjes* is de continue beweging tussen wat herkenbaar en wat vervreemdend is. Niet alleen rouw is slopen en bouwen vanuit een absoluut nulpunt, ook het dichten en het lezen van gedichten is op die manier te begrijpen. Af en toe zetten we het beeld stil en we kunnen nooit zeker zijn van wat we waarnemen, maar van een ding ben ik wel overtuigd geraakt: nooit leidt het stilstaan (bij gevoelens van rouw, bij totale onthechting, bij bemiddeling van de herinnering of simpelweg bij het aanschouwen van een strandgezicht) in deze prachtige bundel van Astrid Lampe tot stilstand.

Bibliografie

Astrid Lampe, *Rouw met diertjes*.
Querido, Amsterdam, 2013.