

E

EN MODERNE
PYTHAGORAS:
RAYMOND
QUENEAU EN
HET GETAL

1361
HAAN, M. de
2002

De wereld is alles wat het getal is. Het getal in kwestie is uiteraard 100, dat wil zeggen 1 (want $1 + 0 + 0 = 1$), dat wil zeggen 64 (want $6 + 4 = 10$ en $1 + 0 = 1$), dat wil zeggen 154 (want $1 + 5 + 4 = 10$ en $1 + 0 = 1$), dat wil zeggen 100.000.000.000.000 (want $1 + 14 \times 0 = 1$). Wie de wereld in een getal wil vatten, komt altijd op het getal 1 uit. Of op het getal 64. Of op het getal 100. Of op het getal 154. Of op het getal 100.000.000.000.000 (spreek uit: honderdduizend miljard). Maar dat komt allemaal op hetzelfde neer.

Raymond Queneau hield van getallen. Typisch Queniaans zijn de getallen 7 en 21, waarmee de schrijver een verkapt vorm van autobiografie bedreef. Een naam van $3 \times 7 = 21$ letters (Raymond Auguste Queneau), geboren op de 21ste dag van een zekere maand in een zeker jaar (februari 1903): toeval natuurlijk, en niet eens zo heel opmerkelijk (er worden ook mensen geboren op de tiende van de tiende om tien over tien), maar Queneau rook zijn kans en besloot direct vanaf zijn eerste boek, de roman *Le Chiendent* (*Hondsgras*, 1933), een persoonlijk watermerk in zijn werk achter te laten in de vorm van zeventallige structuren. *Le Chiendent* heeft zeven hoofdstukken van elk dertien delen (Queneau vond 13 een heilzaam getal 'omdat het geluk erdoor wordt ontkend'), en ook latere romans hebben zo'n watermerk, al is dat niet altijd even goed zichtbaar: in *Les Derniers Jours* (1936) heeft de schrijver de aanvankelijk vierkante structuur van 7×7 delen ingekort tot 38 hoofdstukjes, en als hij er zelf niet over was begonnen, hadden we dat nooit geweten.

De reden die Queneau in een artikel uit 1937 aandraagt voor deze opmerkelijke manier van schrijven is beroemd: 'Iedereen kan een willekeurig aantal schijnbaar levensechte personages als een troep ganzen voor zich uit drijven over een heideveld van een willekeurig aantal bladzijden of hoofdstukken. Het resultaat is hoe dan ook altijd een roman. Ik wil geen wetten opleggen of zelfs ook maar voorleggen aan een genre dat in zijn huidige vorm bevredigend is voor iedereen, zowel schrijvers als lezers. Maar persoonlijk zou ik nooit vrede kunnen hebben met zo'n nonchalante manier van doen. De ballade en het rondeel

hebben afgedaan, en ter compensatie van die ramp is er naar mijn mening meer strakheid geboden bij het schrijven van proza.' Tegen de willekeur van de inspiratie, vóór de bevrijdende leiband van de zelfbeperking: Queneaus poëtica van de jaren dertig – die overigens ook moet worden gezien als een manier om zich af te zetten tegen de surrealist, met wie hij in 1929 om persoonlijke redenen had gebroken – gaat lijnrecht in tegen de dominante avant-gardistische literatuuropvatting van die tijd, waarin juist de afschaffing van alle beperkende regels centraal stond. Maar Queneau was destijds zeker niet de enige voor wie zulke regels juist een positief effect konden hebben. Marcel Proust bijvoorbeeld, die tussen 1909 en 1922 zijn beroemde kathedraalroman schreef, merkt in *Le Côté de Guermantes* op: 'Wanneer ze in hun vrijheid worden beperkt door de tirannie van een monarch of van een poëtica, door strenge prosodische regels of een staatsgodsdienst, bereiken schrijvers vaak een concentratieniveau dat ze onder een liberaal politiek bewind of in een anarchistisch literair stelsel niet hadden hoeven opbrengen.' Zo heel opmerkelijk waren Queneaus ideeën over de bevrijdende werking van strakke regels dus niet. Dat die ideeën desondanks min of meer zijn handelsmerk zijn geworden, heeft waarschijnlijk eerder te maken met literatuursociologische factoren (zijn positionering in het 'literaire veld', zijn haat-liefdeverhouding tot de literaire avant-garde) dan met zuiver literaire overwegingen. Wat trouwens niet betekent dat het belang van de zelfbeperking in het werk van Queneau moet worden gebagatelliseerd. Integendeel: daar valt veel meer over te zeggen dan zijn eigen programmatische uitspraken in eerste instantie doen vermoeden.

Op grond van zijn expliciet geformuleerde poëtica uit de jaren dertig heeft Queneau algemeen het imago van een formalist die de literatuur van een quasi-wiskundige grondslag wilde voorzien. Het feit dat hij ruim twintig jaar later, in 1960, samen met de wiskundige François Le Lionnais een op mathematische leest geschoeide werkgroep voor experimentele literatuur oprichtte, wordt als een logisch gevolg van die poëtica beschouwd, een bewijs van de continuïteit in Queneaus opvattingen. De Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle, zoiets als Werkplaats voor Potentiële Literatuur), zoals deze nog altijd springlevende werkgroep heet, stelt zich ten doel *contraintes* (strakke vormregels) te ontwerpen en te bestuderen met behulp waarvan schrijvers het toeval uit hun werk kunnen bannen, en Queneaus vroege romans fungeren daarbij als lichtend voorbeeld. Vijftien jaar na de oprichting van de groep heet het in de 'Nederlandstalige' aankondiging van een Oulipo-manifestatie in Brussel: 'Een paar seer serieuze personen zoals Queneau, de wiskundige Le Lionnais, de romanschrijver Georges Perec

en een paar anderen komen op geregelde tijdstippen samen literatuur te maken volgens wiskundige formules. Queneau is absoluut niet vreemd aan deze bezigheid die ernstiger is dan het lijkt. Zijn werk is er innig mee verbonden.' Dat laatste is overigens geen toeval, luidt de standaardverklaring van de commentatoren, want 'behalve dichter en romancier was hij in de eerste plaats wiskundige, en niet in een passieve betekenis,' zoals een van hen schrijft (namelijk Rudy Kousbroek, in het voorwoord bij zijn befaamde vertaling van de *Exercices de style*). Inmiddels weten we beter: Queneau was hooguit een enthousiaste amateur-wiskundige, en zeker niet 'in de eerste plaats', want hij maakte geen enkele studie (letteren, filosofie, wiskunde) af en was in het dagelijks leven van 1941 tot zijn dood in 1976 werkzaam bij uitgeverij Gallimard. Maar mythes zijn hardnekkig, vooral wanneer ze veel lijken te verklaren. Waarschijnlijk zal Queneau tot in lengte van dagen als wiskundige bekend blijven staan.

Was hij dan geen formalist? Het is maar hoe je het bekijkt. In ieder geval spreekt uit de slotalinea van het eerder geciteerde artikel uit 1937 een heel ander soort formalisme dan doorgaans met zijn werk wordt geassocieerd. In plaats van een technisch hulpmiddel bij het schrijven, een willekeurig maar stevig raamwerk waarmee het toeval van de inspiratie kan worden ingeperkt, blijkt het getal daar een bijna magische kracht, getuige de hoofdletter waarmee het wordt getooid: 'Er zijn geen regels meer sinds ze hun waarde hebben verloren. Maar vormen blijven eeuwig voortbestaan. Er zijn romanvormen die de te behandelen stof alle zegeningen van het Getal opleggen, en rechtstreeks vanuit de verwoording en de verschillende aspecten van het verhaal ontstaat dan een structuur, wezenseen met de leidende gedachte, oorzaak en gevolg van alle erdoor gepolariseerde elementen, die de laatste weerschijn van het Universele Licht en de laatste weerklank van de Harmonie der Sferen op het kunstwerk overdraagt.' De Harmonie der Sferen, het Universele Licht: niet direct wat je zou verwachten van een formalist die mathematische principes wil toepassen in literaire werken. Maar aan alles valt een mouw te passen, en binnen de Oulipo is ook deze passage in een zuiver technisch licht geplaatst. Jacques Roubaud, de grote theoreticus van de groep, geeft als uitleg: 'De uitputting van de traditie, gesymboliseerd door de regels, is het beginpunt van het onderzoek naar een *tweede fundering*, die van de wiskunde.' Vandaar zijn stelling: 'De wiskunde compenseert de ondergang van de regels.' Axiomatische *contraintes* komen in de plaats van de traditionele literaire regels, het probleem van de 'waarde' wordt tussen haakjes geplaatst (want zuiver formele schema's zijn waarde vrij, de waarde verschijnt pas weer met de concrete toepassing van de abstracte schema's), en de Platoonse,

eeuwig voortbestaande vormen worden vervangen door structuren – die de eeuwigheidsvraag terzijde laten.

Maar Queneau wil de vormen niet door structuren vervangen, in ieder geval niet in 1937. Het Getal, het Universele Licht en de Harmonie der Sferen hebben in de geciteerde alinea een duidelijk positieve connotatie, de ironie waarmee dat soort hoofdletterwoorden vaak gepaard gaat is ver te zoeken. Dat is opmerkelijk, want in de rest van het artikel is op het eerste gezicht geen sprake van dergelijke metafysische verwijzingen: Queneau beschrijft op een neutrale, technische manier waarom en hoe hij zich bij het schrijven van zijn romans heeft bediend van getalsmatige patronen. Maar bij herlezing valt de argwanend geworden lezer toch een aantal dingen op. Wat bijvoorbeeld te denken van de kabbalistische herleiding ('optelling') van het getal 91 ($= 7 \times 13$, het aantal secties van *Le Chiendent*) tot 1 (want $9 + 1 = 10 = 1 + 0 = 1$), en van de symbolische waarde die aan beide getallen wordt toegedicht? En waarom is 13 een heilzaam getal 'omdat het geluk erdoor wordt ontkend', zoals Queneau trouwens ook in iets anders bewoordingen zegt in de versroman *Chêne et chien*, eveneens uit 1937? De mathematische orde die de schrijver in de chaos wil aanbrengen in de hoop daarmee iets van kosmische perfectie te bereiken, doet eerder denken aan Pythagoras, de man volgens wie het getal de essentie van alle dingen was, tevens bedenker van wat later de *harmonia mundi* oftewel de harmonie der sferen zou gaan heten, dan aan Bourbaki, de meerkoppige Franse wiskunde-vernieuwer naar wiens werk Jacques Roubaud verwijst om zijn pleidooi voor de vervanging van vormen door structuren kracht bij te zetten. Over diezelfde Bourbaki schreef Queneau begin jaren zestig, vlak na de oprichting van de Oulipo dus, een lovend artikel, waarin van pythagorische, gnostische, manicheïstische en andere esoterische invloeden geen spoor meer te bekennen valt. Ironie o ironie: de speelse, rationele Oulipo, met als boegbeeld de gevierde schrijver Raymond Queneau, baseert zich in theorie en praktijk op de vijfentwintig jaar oude metafysische poëtica van diezelfde Raymond Queneau, die in de tussentijd van zijn geloof is gevallen.

Of misschien toch niet helemaal. Hoewel hij vrolijk meedoet aan de soms verbluffend virtuoze, soms verbluffend flauwe taalspelletjes van de groep (vooral de beruchte 'S + 7'-methode, waarbij elk substantief wordt vervangen door het zevende woord dat erop volgt in een willekeurig woordenboek, levert literair gezien bitter weinig op), zal Queneau zo ongeveer als enig prominent Oulipolid nooit een roman volgens strikt Oulipiaanse principes schrijven, in tegenstelling tot collega's als Georges Perec (*La Disparition*, *La Vie mode d'emploi*), Italo Calvino (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*), Jacques Roubaud (de

Hortense-trilogie) en Harry Matthews (*The Sinking of the Odradek Stadium*). Het lijkt alsof de waardevrijheid van de axiomatische en dus per definitie arbitraire structuren die de Oulipo nastreeft hem toch niet helemaal lekker zit, ook al laat Perec in 1969 met *La Disparition* zien hoe de willekeur van de contrainte zelf weer kan worden gethematiseerd: die roman gaat in zekere zin over de contrainte waarmee hij is geschreven (de verdwijning van de letter *e*). Maar opmerkelijk genoeg heeft Queneau *La Disparition* nooit gelezen, en Perecs meesterwerk *La Vie mode d'emploi*, waarin de thematisering van de contrainte tot het uiterste is doorgevoerd, verscheen pas in 1978, twee jaar na de dood van de maestro. Overigens heeft Queneau in de laatste zestien jaar van zijn leven sowieso nog maar twee romans geschreven: *Les Fleurs bleues* (1965) en het nakomertje *Le Vol d'Icare* (1968), dus misschien moeten we ons niet al te zeer verbazen over de afwezigheid van een roman volgens Oulipiaanse principes. Maar toch lijkt het alsof Queneau de Oulipo eerder als een interessant en aangenaam tijdverdrijf zag dan als een serieuze 'werkplaats voor potentiële literatuur', want ook in zijn poëzie van na 1960 hebben de Oulipiaanse experimenten niet veel sporen achtergelaten.

Voor Queneau was de poëzie zeker geen bijwagen die achter de roman aan hobbelde. Weliswaar verscheen zijn eerste bijdrage aan het genre, de eerder genoemde versroman *Chêne et chien* (1937), pas nadat hij al vier romans had gepubliceerd, maar in werkelijkheid waren beide genres hem al sinds zijn jeugd even dierbaar. In de jaren veertig, weer vier romans later, achtte hij de tijd rijp voor een echte *coming-out* als dichter: de bundel *Les Ziaux* (1943) bevat gedichten uit de periode 1920-1943, *L'Instant fatal* (1948) voegt daar nog eens eenentwintig (!) gedichten uit de periode 1920-1930 aan toe, plus ruim vijftig die zijn geschreven tussen 1943 en 1948; tussendoor verscheen bovendien een bundel met gedichten over het door Queneau gehate platteland, *Bucoliques* (1947). De verschijningsdata van die 'vroege' dichtbundels geven dus een wat vertekend beeld, dat des te bedrieglijker is omdat de romancier Queneau het grootste deel van zijn oeuvre al op papier heeft: in 1948 staat de teller op elf romans, er zullen er nog maar vijf volgen. En al prent je de chronologie nog zo goed in je geheugen, het blijft moeilijk te geloven dat de supermelige roman *On est toujours trop bon avec les femmes*, typisch een tussendoortje van een ervaren schrijver, eerder is verschenen (in 1947, onder het pseudoniem Sally Mara) dan *L'Instant fatal*, de bundel waarmee Queneau definitief zijn naam vestigde als dichter. Maar vanaf dat moment krijgt de poëzie langzaam de overhand. Na 1948 verschijnen er nog tien dichtbundels, de helft van forse omvang, en aan het eind van Queneaus leven is de stand dus bijna

geijk: zestien romans tegenover aertien dichtbundeis.

De oprichting van de Oulipo had overigens alles te maken met een merkwaardige dichtbundel waarvan het idee Queneau al langer bezighield. Geïnspireerd door een kinderboek (waarschijnlijk *Heads, Bodies & Legs* van Denis Wirth-Miller en Richard Chopping) met naar willekeur combineerbare hoofden, lijven en benen, had de dichter een literaire jackpot bedacht waarmee iedere lezer zijn eigen sonnetten kon samenstellen, honderdduizend miljard verschillende om precies te zijn. Dat zat zo: Queneau wilde tien basissonnetten schrijven, allemaal met dezelfde rijmklanken, waarvan de regels zouden worden losgeknipt zodat ze afzonderlijk konden worden omgeslagen en met elkaar gecombineerd; dat levert 10×10 mogelijkheden op voor twee achtereenvolgende regels, $10 \times 10 \times 10$ voor drie regels, en dus 10^{14} voor veertien regels (de lengte van een sonnet). Maar de opgave bleek nogal zwaar, de dichter zag het niet meer zitten – totdat zijn vriend François Le Lionnais, wél een echte wiskundige, hem voorstelde een werkgroep voor experimentele literatuur op te richten: de Oulipo. Queneau maakte zijn tien basissonnetten alsnog af, en zodoende werd *Cent mille milliards de poèmes* het eerste wapenfeit van de nieuwe werkgroep. Zo heel Oulipiaans is de bundel overigens niet, want de werking ervan heeft meer te maken met een bijzonder boekbindprocédé dan met een mathematisch patroon dat de dichter zich heeft opgelegd: de enige beperking die Queneau bij het schrijven in acht moest nemen was dat de rijmuitgangen moesten kloppen en dat de zinnen moesten doorlopen ongeacht de gekozen combinatie, en dat is zeker niet wat de Oulipo onder 'contrainte' verstaat.

Toch heeft *Cent mille milliards de poèmes* voor de groep een bijna mythische status. Diverse Oulipianen hebben kleine of minder kleine onvolkomenheden in de uitwerking ontdekt (veel combinaties lopen niet goed en sommige rijmwoorden worden dubbel gebruikt), maar die zijn vergeeflijk bij een dermate prometheïsche onderneming, zo vindt men: niemand vraagt zich af hoe het komt dat de dichter zulke evidente mankementen heeft laten passeren, alles wat Queneau in de gebruiksaanwijzing schrijft wordt voor zoete koek geslikt, en over de mogelijke betekenis van de bundel wordt al helemaal niet gesproken, behalve in algemene, technische termen. Maar juist die mankementen zijn voor de goede lezer in combinatie met de gebruiksaanwijzing het signaal dat *Cent mille milliards de poèmes* niet is wat het lijkt. De rijmwoorden kloppen niet met de regel die Queneau zichzelf zegt te hebben gesteld, de aangekondigde grammaticale gelijkvormigheid van de verzen is volstrekt afwezig, en tot overmaat van ramp blijkt er ook inhoudelijk geen touw aan vast te knopen, terwijl de dichter toch beweert dat hij voor

thematische continuïteit heeft gezorgd. 'Das waren zweifellose Widersprüche, sie waren so sichtbar daß sie beabsichtigt sein mußten,' zegt Kafka in *Das Schloß*, en een betere typering van *Cent mille milliards de poèmes* is nauwelijks denkbaar. Het haperende combinatorische mechaniek is overigens nog maar het begin, want ook de tien basissonnetten zelf blijken allerm minst coherent: ze hebben allemaal een duidelijk thema, maar geen narratief of emotioneel cement dat de verschillende bouwstenen bijeenhoudt; ook grammaticaal gezien vertonen de tien gedichten opvallend veel breuken. Uiteindelijk kan de conclusie dan ook haast niet anders luiden dan dat er in plaats van een explosieve, wonderbaarlijke sonnettenvermenigvuldiging sprake is van een implosieve, niet minder wonderbaarlijke sonnettendeling, een ontleding in factoren die eerder tot de onliteratuur dan tot de potentiële literatuur gerekend zou moeten worden. Het eerste wapenfeit van de Oulipo was een anti-Oulipiaans manifest.¹

Na *Cent mille milliards de poèmes*, in de laatste vijftien jaar van zijn leven, publiceerde Queneau nog vier dichtbundels (de verzamelbundel *Le Chien à la mandoline* buiten beschouwing gelaten), die samen meer dan de helft van zijn poëtische oeuvre beslaan. Het betreft de trilogie *Courir les rues* (1967), *Battre la campagne* (1968) en *Fendre les flots* (1969) en de raadselachtige bundel *Morale élémentaire* (1975), Queneaus allerlaatste boek. Wat de trilogie betreft: het enige opvallende vormkenmerk van de drie bundels, die achtereenvolgens aan de stad, het platteland en de zee zijn gewijd en daarmee voor de Normandische Parijzenaar Queneau een terugkeer naar de oorsprong vertegenwoordigen, is het aantal gedichten waaruit ze bestaan, namelijk achtereenvolgens 154, 155 en opnieuw 154 gedichten. Met Oulipiaanse contraintes heeft dat allemaal niets te maken. De Leidse hoogleraar Evert van der Starre heeft geopperd dat het getal 154 verwijst naar de 154 sonnetten van Shakespeare, wat zeer goed mogelijk is (daarmee zou worden onderstreept dat elk van de drie bundels moet worden gezien als een strak georganiseerd, om één thema draaiend geheel), maar gegeven Queneaus obsessie met getallen en zijn eerder genoemde herleiding van 91 (het aantal secties van *Le Chiendent*) tot 1, is een zuiver getalsmatige reden misschien plausibeler: ook 154 is herleidbaar tot 1 (want $1 + 5 + 4 = 10 = 1 + 0 = 1$), en bovendien is 154 gelijk aan $7 \times 21 + 7$, en driemaal 154 zelfs gelijk aan $21 \times 21 + 21$, dus naast de kosmische eenheid is ook Queneaus persoonlijke watermerk weer overduidelijk aanwezig. Het 155ste en laatste gedicht van *Battre la campagne* heet zelf ook 'Battre la campagne' en valt om die reden buiten de telling: het symboliseert het einde van de cyclus en een nieuw begin.

Ook de cyclus van Queneaus dichtbundels loopt met de trilogie ten

einde. 'La Treizième revient... C'est encore la première,' schrijft Nerval in zijn beroemde maansonnet 'Artémis', en dezelfde cyclische symboliek lijkt op te gaan voor *Morale élémentaire*, Queneaus dertiende en laatste bundel, die zo verschillend is van de overige twaalf dat er wel sprake lijkt van een nieuw begin – niet voor niets overwoog de dichter het boek uit te geven onder het pseudoniem Augustin Mignot, een combinatie van zijn vaders voornaam en zijn moeders achternaam. Toch, ondanks de volstrekt andere toon, zijn alle thematische en formele bouwstenen van Queneaus oeuvre aanwezig, in zo'n geconcentreerde vorm dat de bundel in plaats van een nieuw begin ook evengoed een samenvatting of een distillaat van dat oeuvre kan worden genoemd. Zelfs het koppel van de omhoogstrevende eik en de laag-bij-de-grondse hond (beide een mogelijke etymologie van de naam Queneau, via de Oudnormandische woorden *quesne* en *quenet*), waarmee de schrijver de twee kanten van zijn persoonlijkheid de strijd met elkaar laat aangaan in zijn werk, keert nog één keer terug – niet toevallig in het dertiende gedicht van de derde sectie, waar de twee eindelijk met elkaar worden verzoend: 'De eik keurt het gedrag van de truffelhond goed...' Twee gedichten eerder, en ook elders in de bundel, is er overigens sprake van een heuse Oulipiaanse contrainte, inclusief de befaamde *clinamen* (bewuste, productieve afwijking van de regel). Queneau somt namelijk een lange reeks plantennamen op, voor elke letter van het alfabet één, maar de letter *q* ontbreekt: de dichter plaatst zichzelf nadrukkelijk buiten zijn gedicht, maar drukt er juist daardoor zijn persoonlijke stempel op. Aanwezigheid door afwezigheid.

Ook de bundel zelf vertoont Oulipiaanse trekjes, of toch in ieder geval een opvallende uiterlijke regelmaat. Het geheel is onderverdeeld in drie secties, waarvan de eerste het meest opvalt: het zijn 51 gedichten van een geheel nieuw genre, de lipoleps (van het Griekse *leipo*, laten, en *lambano*, nemen), een door Queneau bedachte vaste vorm die bestaat uit drie kolommen met daarin 16 koppels van een bijvoeglijk en een zelfstandig naamwoord, onderbroken door een *ad libitum* rijmend of allitererend 'refrein' van 7 regels. Bijvoorbeeld:

Rosse zon	Rosse maan	Blonde sterren
	Sferische namen	
Blauwe bloem	Zekere metalen	Blinkende einder
	Lyrische gebaren	
Kort gras	Immense zwaan	Vliegende sperwer
	Algebraïsche adelaars	
	In de iep	

tijlpt
een mus
Op de weg
aanwezig
bloeit
een lang lied

Bruine zon

Groene Venus
Sferische namen

Zware Sirius

Queneau stelde zich voor dat de gedichten zouden worden gedeclameerd met muzikale begeleiding: 'Een slag op een gong (of op een ander percussie-instrument) na elk koppel van een bijvoeglijk en een zelfstandig naamwoord. En bij het refrein zie ik (hoor ik) duidelijk een wijsje op een fluit of schalmei voor me.' Opmerkelijk genoeg schrijft de dichter in een kort begeleidend tekstje bij een voorpublicatie van negentien lipolepsen in de *Nouvelle Revue Française* (januari 1974) dat de nieuwe dichtvorm 'door zuiver interne "redenen" is bepaald, zonder dat er enig expliciteerbaar wiskundig of ritmisch onderzoek aan vooraf is gegaan. Het eerste op die manier geschreven gedicht kwam volledig "geïnspireerd" tot stand (...). Het feit dat de kern van het gedicht (minus het intermezzo) uit tweëndertig woorden bestaat en het geheel uit vijftien regels (één meer dan het sonnet) is niet het gevolg van een vooraf genomen beslissing.' Kortom: hoewel (of omdat?) het vormprincipe van deze gedichten Oulipiaans lijkt, benadrukt de vermeende inspiratiehater Queneau dat het in feite zo uit de lucht is komen vallen – als een geroosterde ortolaan, zoals hij zelf in de jaren dertig had gezegd. Pas twee maanden nadat hij spontaan en zonder doorhalingen het eerste gedicht had geschreven (tevens het eerste van de bundel, later overigens nog wel herzien), bedacht hij dat de vorm zich goed leende voor serieproductie: de lipoleps was geboren. Overigens heeft het nieuwe genre veel meer gemeen met traditionele vaste dichtvormen als het sonnet en het rondeel dan met de mathematische structuren die volgens Jacques Roubaud de traditionele vormen moesten vervangen. Uit Queneaus omschrijving blijkt dat voor hem de interne harmonie van de vorm voorop stond: de waarde hangt samen met de regel, en dat is nu juist precies wat de Oulipo niet wil. Regels zoals die van de lipoleps, die een bepaald esthetisch (ritmisch, muzikaal) effect beogen, hebben niet de mathematische waarde vrijheid die Oulipiaanse contraintes per definitie wel hebben, en bovendien is er van een wiskundige ordening amper sprake: het 'axioma' is niets anders dan een *ad hoc*-beschrijving van de toevallig ontstane vorm.

Over de levensvatbaarheid van de lipoleps valt te twisten. Binnen de bundel *Morale élémentaire* vervult het nieuwe genre een duidelijke functie, want door de gelijkvormigheid van de 51 gedichten van de eerste sectie ontstaat een haast liturgisch aandoend herhalingspatroon (dat bij één criticus de associatie met de 51 gong- en klokslagen van de taoïstische liturgie heeft opgeroepen), maar op zichzelf beschouwd lijkt de lipoleps te weinig variatie te bieden om op een lang leven te mogen hopen – behalve misschien als instrument om bestaande gedichten in een kale, analytische vorm te herschrijven, want dat gaat er heel goed mee, zoals Queneau zelf heeft bewezen met teksten van La Fontaine, Nerval, Hugo en Mallarmé.² Hoe dan ook, van een geheel andere orde dan de lapidaire lipoleps zijn de prozagedichten waaruit de tweede en derde sectie van de bundel bestaan. Ook hier wordt een bepaalde vorm constant volgehouden, maar dit keer is er van quasi-liturgische regelmaat geen sprake. Vooral de lange derde sectie vormt een indrukwekkende reeks. Queneau volgt daarin stap voor stap alle 64 hexagrammen van de *Yijing*, het klassieke Chinese *Boek der veranderingen*. Elk van deze hexagrammen is een unieke combinatie van twee van de acht trigrammen (die zelf weer bestaan uit drie onderbroken of ononderbroken lijnen: *yin* en *yang*) en heeft als zodanig zijn eigen unieke symboliek; samen drukken ze alle mogelijke zijnsmodificaties uit. Queneau baseert zich op die orthodoxe symboliek zonder er al te slaafs aan vast te houden, en het resultaat is een ingetogen, suggestieve poëzie, totaal anders dan alles wat hij tot dan toe had geschreven.

Het schrijven van die reeks van 64 prozagedichten was voor Queneau waarschijnlijk in de eerste plaats een spirituele oefening – wat niet wegneemt dat hij dit achteraf het beste vond dat hij ooit had gemaakt. Uit het bewaard gebleven manuscript, waarin alle gedichten zijn gedateerd, blijkt dat de reeks is geschreven tussen 14 april en 19 mei 1975 met een vast ritme van twee gedichten per dag, behalve op 8 mei (vier gedichten) en 14 t/m 18 mei (geen enkel gedicht). Queneau hield bij het schrijven nauwkeurig de volgorde van de hexagrammen aan, met één uitzondering: de eerste twee hexagrammen, respectievelijk opgebouwd uit tweemaal het trigram *Qian* (het Scheppende, d.w.z. de hemel) en tweemaal het trigram *Kun* (het Ontvangende, d.w.z. de aarde) en zelf logischerwijs ook *Qian* en *Kun* geheten, werden in het begin overgeslagen en pas behandeld nadat alle andere hexagrammen aan de beurt waren geweest. Dat is minder triviaal dan het lijkt, want het getuigt van Queneaus grondige kennis van het *Boek der veranderingen*. Het laatste hexagram, *Wei ji*, betekent zoiets als 'Vóór de voleinding', het duidt volgens *Yijing*-specialist Richard Wilhelm op een tijd 'waarin de overgang van wanorde tot orde nog niet is voltooid'. Voor de dichter

is de betekenis van het laatste hexagram dus letterlijk van toepassing op zijn reeks: hij is bijna klaar, maar nog niet helemaal, want de eerste twee hexagrammen, gewijd aan respectievelijk de hemel en de aarde, zijn aanvankelijk overgeslagen. In het gedicht zelf wordt expliciet aan die stand van zaken gerefereerd: 'Om zover te komen zul je hemel en aarde hebben moeten bewegen,' luidt de slotzin (van het gedicht, de sectie, het boek én Queneaus oeuvre!). De dichter verwijst in wat hij schrijft naar de situatie van het schrijven zelf. Wanneer de bundel eenmaal is gepubliceerd en de navelstreng tussen leven en werk is doorgesneden, valt daar niets meer van te zien, maar vanaf dat moment fungeert de slotzin als een ouroboros, een slang die zichzelf in de staart bijt: met de hemel en de aarde begint de cyclus opnieuw. Overigens verwijzen ook de eerste drie gedichten van de reeks op vergelijkbare wijze naar het wordingsproces van de bundel. Het derde gedicht, dat dus als eerste is geschreven, gaat uit van het hexagram *Zhun* ('de Aanvangsmoeilijkheid') en beschrijft inderdaad de overgang van niets naar iets: 'Op het witte vel staan nu woorden geschreven. Het begin van een bundel? In dat geval zou hij tienduizend dingen moeten bevatten. Het is nog maar een plan.'

Op 19 mei 1975, na vijf dagen rust te hebben genomen, voltooit de dichter de reeks: het plan is gerealiseerd, de bundel is af. Bevat hij inderdaad de tienduizend dingen, zoals in het taoïsme alle zijnden samen worden genoemd? Misschien. In ieder geval bevat hij in geconcentreerde vorm Queneaus hele literaire en obsessieve universum, van hond tot eik, van poëtica tot woordspeling, van wiskunde tot geschiedenis, van encyclopedisme tot autobiografie. Ook zijn eigen getalsmatige 'watermerk' is de dichter niet vergeten, zoals blijkt uit het laatste gedicht van de tweede sectie, misschien wel het raadselachtigste van de hele bundel:

Aarde: we beginnen van rechts. Soms loopt de bodem schuin, maar altijd bedekt hij de afgronden van de afwezige kleur. Om deze aarde zuiver te zien moeten we haar oneindige rijkdom op zichzelf beschouwen, zonder satijn of kant.

Berg: hij is geen swelling of oneffenheid maar staat zelfstandig overeind. Hij voegt een nieuwe dimensie toe aan onbewogen einders, hij vergt extra adem, dwingt ons op te zien om het bijkomstige puin beter te kunnen bevatten, maar verbergt de kern van zijn onmetelijkheid in zijn binnenste.

Woud: het strekt zich verder uit dan je denkt en de humusrijke paden lijken erin te verdwalen. Een heel netwerk zonder uitgang verbuigt zich tussen de talloze tronken, maar de methode om ze te beschrijven maakt

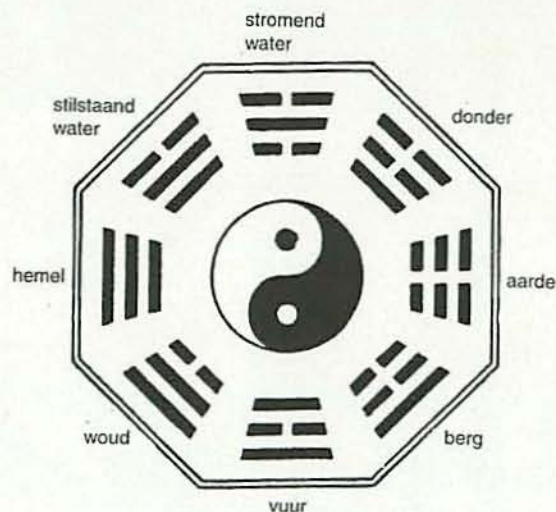
de kenner onfeilbaar. Eekhoorns verplaatsen zich net als vogels in de drie dimensies. Hun woonplaats doet hetzelfde, hij rijst op en strekt zich uit.

Stilstaand water: de spiegel van de zesde soort verstoort de voortgang van de wolken niet, maar door de zwemmende pennen worden er voren zonder aanspraak op onsterfelijkheid in getrokken. Ze verdwijnen even moeiteloos als de golvingen van de duikeenden. Zulke dromen willen niet worden opgetekend.

Stromend water: louter schijn wekt de indruk dat alles in beweging is. Het stroompje is de laatste bocht om en toch is het er nog altijd. Een rimpel lijkt tegen de oever te zijn opgelost, maar onmiddellijk is hij er weer, precies gelijk. Iedereen holt, iedereen haast zich en niets beweegt. Niets beweegt.

Hemel: eindelijk.

Elke alinea van dit gedicht staat in het teken van een van de acht trigrammen van het *Boek der veranderingen*: aarde, berg, woud, stilstaand water, stromend water, hemel (die hier overigens niet moeten worden verward met de vijf Chinese elementen, waarnaar de titel *Morale élémentaire* zou kunnen verwijzen: water, vuur, hout, metaal, aarde). Het gedicht heeft maar zes alinea's, dus twee trigrammen ontbreken: de donder en het vuur. Het kan haast geen toeval zijn dat deze twee samen het hexagram *Shi he* vormen, dat Queneaus 'persoonlijke' nummer 21 draagt. Maar dat is nog niet alles, want ook de volgorde van de alinea's in het gedicht lijkt te verwijzen naar het getal 21. Een bekende rangschikking van de trigrammen ziet er als volgt uit:



'Aarde: we beginnen van rechts,' luidt de eerste zin, en inderdaad staat de aarde uiterst rechts in het schema; vanaf daar lijkt het gedicht de trigrammen met de klok mee te volgen. Het vuur en de donder ontbreken zoals gezegd, de hemel (in de vierde alinea al de 'zesde soort' genoemd) wordt tijdelijk overgeslagen en tot het einde bewaard (vandaar ook het 'eindelijk' waarmee de laatste regel besluit: we hebben er even op moeten wachten), en in de volgorde die het gedicht aanhoudt zouden het vuur en de donder dus op respectievelijk de derde en de zevende plaats komen, wat samen opnieuw het getal 21 oplevert. Het is in feite hetzelfde procédé als de eerder genoemde alfabetische opsomming waarin de letter *q* ontbrak: de dichter stelt zichzelf afwezig en daardoor juist aanwezig in zijn werk.

Was Raymond Queneau een formalist? Ja, als daaronder iemand wordt verstaan die in de literaire vorm gelooft zoals Pythagoras geloofde in de getalsmatige harmonie van de kosmos. In geen enkele roman en geen enkele dichtbundel is Queneaus formalisme een zuiver rationeel, op neutrale axioma's gebaseerd spel. Zelfs op het hoogtepunt van zijn 'rationalistische' periode, ten tijde van *Cent mille milliards de poèmes* en de oprichting van de Oulipo, onttrekt hij zich aan het beeld dat ook vijftig jaar na zijn dood nog altijd van hem bestaat. Raymond Queneau is de sfinx van de twintigste-eeuwse Franse literatuur.

1. Voor een gedetailleerde analyse van *Cent mille milliards de poèmes*, zie mijn essay 'De ontplofte dichtbundel, of: hoe lees je 100.000.000.000.000 gedichten?', in Ad Zuiderent en Evert van der Starre (eds), *De tweede gisting. Over de compositie van dichtbundels* (Amsterdam 2001), p. 291-303.
2. Zelf heb ik een poging gewaagd met Gerrit Achterbergs 'Werkster'. Zie mijn essay 'Lof der gekunsteldheid. De masochistische poëtica van Raymond Queneau en de Oulipo', in *De revisor* 28: 5/6 (december 2001), p. 57-67.

in: RASTER NR. 100
p. 157 - 169