

[B] **EEN MINIMALE VOETAFDRUK.
OVER DE VERZAMELDE GEDICHTEN VAN BERNLEF**

Voorgoed staat in zilveren letters op het grijsblauwe omslag van Bernlefs *Gedichten 1960-2010*. Dat is een verrassend vreemde titel: alles in Bernlefs poëzie verzet zich immers tegen het definitieve en het afgeronde, zelfs tegen de mogelijkheid daarvan, telkens opnieuw probeert hij woorden te vinden om het vluchtige en onaffe te betrappen zonder het “voorgoed” vast te leggen. Natuurlijk, vanuit een prozaïscher perspectief is die titel begrijpelijk. Blijkens de ondertitel gaat het in dit boek om “een keuze”, en wel door de dichter zelf, na een drietal eerdere verzamelbundels bevat deze “een scherpere selectie” – een definitieve. Bovendien, zo blijkt uit de minimale wijzigingen die hij in ouder werk heeft aangebracht, in een definitieve vorm. De dichter wordt ouder, hij weet: dit is wat ik de lezer te bieden heb.

En dat is niet gering, kwantitatief noch kwalitatief. In vergelijking met de vorige verzamelbundel, *Achter de rug* (1997), is *Voorgoed* nog bescheiden van omvang, ruim vijfhonderd pagina's tegen zevenhonderd. Van die zevenhonderd hebben er slechts tweehonderdvijftig de nieuwe verzameling gehaald, verreweg het grootste deel is dus afgefallen, ik neem aan voorgoed. Begrijpelijk, ik zou misschien nog strenger zijn geweest en een flink deel van de laatste bundel, *Kanttekeningen* (2010), hebben geschrapt en pas zijn begonnen met werk uit de vroege jaren zeventig in plaats van met zijn debuut, *Kokkels*, uit 1960. Dat allervroegste werk, de dichter (geboren in 1937) was amper twintig, laat overigens wel goed zien dat hij zich ontwikkeld heeft, dat zijn beste werk, uit de jaren tachtig en negentig, niet uit de lucht is komen vallen.

Die vroegste poëzie draagt nog alle sporen van de middelbareschoolironie van *Barbarber*, het “tijdschrift voor teksten” van de vrienden Bernlef, Schippers en Brands. Het provocerende van die poëzie zat in het onpoëtische karakter ervan. De jongelui braken niet alleen met de traditionele vooroorlogse poëzie van Roland Holst c.s. maar ook met de pretentieuze vormexperimenten van de Vijftigers. Die laatsten hadden hen weliswaar overrompeld, maar sloten niet aan bij hun “programma”: te onbegrijpelijk, te zwaarwichtig, te pathetisch. (*Kiezel en traan* uit

2004 bevat voor de goede verstaander een late dubbelzinnige ode aan Lucebert, ‘De maltentige losbol indachtig’.) Dichters die zich stilerden als door de goden begiftigd met een uitzonderlijk talent, dat vonden de *Barbarber*-jongens aanstellerij. Met Amsterdamse straatjongensnuchterheid – en geheel in de geest van de tijd, van popart, minimal art en conceptkunst – bepleitten zij een ontheiliging, ja een ontkenning van de poëzie. Alles kon materiaal zijn voor een gedicht, dichten begon niet met je opsluiten in een reeks schoolregels, maar met goed en onbevooroordeeld om je heen kijken.

Niet vreemd dus dat we bij de jonge Bernlef verwijzingen tegenkomen naar William Carlos Williams, Erik Satie en Marianne Moore, uit de directe omgeving naar J. Schoonhoven en Cees Buddingh'. Zo is het prachtige slotgedicht met de titel ‘Het wandelende blad’ van de bundel *Hoe wit kijkt een eskimo* (1970) aan Buddingh' opgedragen. In het bijzonder dit gedicht, maar eigenlijk al de hele bundel, lijkt toe te werken naar de titel van de volgende bundel, *Grensgeval* (1972), die voor Bernlefs poëzie typerend zal blijken te zijn. In zijn relativerende blik verliest alles zijn vaste contouren, wordt vanzelf een grensgeval, een ding of een levend wezen in overgang. Het wandelende blad is een diertje, een spooksprinkhaan, een “fantasie op poten”, maar hoe onzichtbaar ook, “ook hij verhardt / wordt oud en meer en meer / een blad kan hij niet meer / bewegen op het laatst // verkleurt en sterft / misschien wel in de herfst / onopvallend tussen bladeren / zijn skelet nervenfijn / verpletterd onder een / vallende tak”.

Bernlef raakt in vorm. Het alledaagse en dichtbij blijft zijn werkterrein, maar steeds meer ontdekt hij daarin het geheimzinnige, alles wat zich onttrekt aan eenduidige, ziellose registratie. Overigens, om misverstand te voorkomen, blijft zwelgen in het onbenoembare hem even vreemd als altijd. Daarvan getuigt ook zijn onverminderde fascinatie voor alle vroege, mechanische techniek, voor registratie- en communicatieapparatuur, voor de ‘Kristalontvanger’ en het ‘Horloge’, voor Louis Daguerre en Thomas Edison.

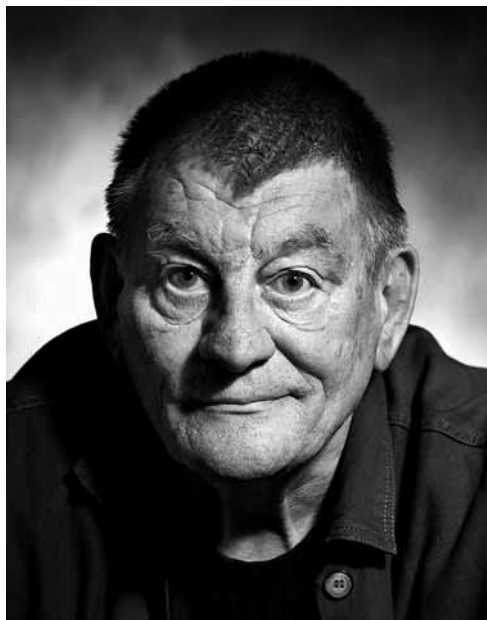
Maar het is onmiskenbaar: de pointe van de droogkomek maakt plaats voor de verwondering van iemand die geen punt wil maken, die kijkt en die gewone woorden probeert te vinden voor wat

zich aan verwoording onttrekt. De oppervlakte krijgt diepte, het wandelende blad is meer dan een merkwaardig grensgeval tussen blad en dier, het krijgt in Bernlefs empathische blik minimale menselijke trekken, onsentimenteel maar zonder symbolische inlijvingssuperioriteit – precies voldoende antropomorf om inleefbaar te maken dat het diertje en de waarnemer tot hetzelfde kwetsbare en vergankelijke universum behoren. Bernlef heeft er zelf nooit een geheim van gemaakt dat de verdieping van zijn poëzie mede te danken is aan zijn intensieve lectuur en uiteindelijk zijn vertaling van een paar grote Zweedse dichters, onder wie Tomas Tranströmer.

Steeds overtuigender werpt de dichter zich op als woordvoerder van het naam- en functieleze, van alles wat (nog) niet is geïntegreerd in het grote geheel. Zij het dat hij als woordvoerder anoniem blijft, een onopvallende man op de achtergrond, er is geen sprake van een romantisering van het buitensporige of het buitenstaanderschap, eerder dan als avant-gardist ziet hij zich als bermtoerist, om een rijm van de dichter zelf te lenen. Het overgangsgebied tussen stad en land is zijn domein. De dichter heft er een gedempt loflied aan op een brits, “o, onbruikbaar meubel”, stut enkel met zijn blik een “oude berenklauw”, alleen en aan het eind van zijn Latijn, en verwondert zich over een “jonge, dode mol” op een kinderhand, “de graafpootjes opzij / gestrekt tot in het kleinste / kootje als sierleeuwjes / verfiend verstand / de blinden stijf gesloten”.

Dood, verval, ontbinding, niets of niemand die eraan ontkomt, maar geen ruineromantiek in een modern jasje, geen gesnotter, geen idealisering van het verleden – beheerste, en juist daardoor naar de keel grijpende weemoed, dat wel. Achter “een losse plint uit een woning gesloopt” verschijnen geen beelden van een hele, holistische wereld, ook voor rousseauïstische cultuurkritiek is Bernlef veel te nuchter, nee, “tussen de planken van de / laatste nog staande kast / kruipt een sluipwesp met / zijn verdoofde prooi en vreet haar / daar in alle onzichtbaarheid op // Buiten ieders gebruik gesteld / herstel: buiten het gebruik van mensen / Daarbinnen heerst de vraatzucht / van sluipwesp en aanstormend gras.”

Hoewel Bernlef enkele romans schreef met een politieke inslag – ik denk aan *Publiek geheim* (1987)



Bernlef, Foto Leo van Noort.

en *De rode droom* (2009) – kan hij moeilijk een politiek schrijver en nog minder een politiek dichter worden genoemd. Maar politieke implicaties heeft zijn poëzie wel degelijk. Ze getuigt van, of liever: ze demonstreert een houding die haaks staat op wat sinds lang, en steeds meer, als kern van de moderne condition humaine wordt beschouwd. Ze laat zich lezen als improvisatieoefeningen, als oefeningen in onopvallende maar hoogst alerte aanwezigheid. Impliciet biedt ze een alternatief voor de nadrukkelijke mateloosheid van de (westerse) mens die zich als een agressieve metastase over de wereld verspreidt, niet meer en niet minder dan een model voor een bescheidener en gematigder type mens dat de zwaarste uitputtings- en ondergangsscenario's van filosofen en ecologen zou kunnen voorkomen. Bernlefs ecologische voetafdruk, althans de poëtische verschijningsvorm daarvan, is minimaal, hij is de meester van de recycling, weet – met Elizabeth Bishop – dat de grootste winst juist in het bewuste verlies schuilt, kent – met Steve Lacy – de kracht van de kaalslag, en neemt het – met Walker Evans – op voor

“plekken die alles doen om zich aan het zicht te onttrekken”, in de wetenschap dat ze anders in een handomdraai worden gedegradeerd tot materiaal voor nieuwe blinde bouwplannen.

Je kunt moeilijk beweren dat Bernlef over waardering te klagen heeft. Hij kreeg zowat alle literaire prijzen, inclusief de P.C. Hooft-prijs voor poëzie (1994). Toch wordt zijn werk de laatste tijd nogal eens genegeerd door de kritiek, of negatief, soms zelfs badinerend besproken. Dat heeft mogelijk met zijn enorme productie te maken, geen mens die dat allemaal kan bijhouden, en natuurlijk is niet alles van de eerste categorie. Maar ik ben er vrij zeker van dat het ook een effect is van de veelvuldige, uiteraard als grap verpakte denigrerende uitlatingen van de in Nederland nog voor zijn dood bijna heilig verklaarde Gerrit Komrij.

Dat Bernlef diens favoriete *bête noire* was, pleit in zekere zin voor Komrij's poëtische intuïtie: geen dichters die zo van elkaar verschillen als juist deze twee. Alles aan Bernlef verwijst naar een noodzakelijke toekomst, alles aan Komrij is negentiende-eeuws, ademt de maffe geur van dichtgenootschap en herensociëteit. Na een paar kale, jazzy bladzijden uit Bernlefs *Zwijgende man*, *Stilleven* of *Wolftoon* klinken Komrij's archaïserende verzen ronduit potsierlijk. Terwijl Bernlef oog heeft voor wat verloren gaat, en zich daar zo goed en zo kwaad mogelijk op instelt, verdedigt Komrij achterhaalde posities, met de nadruk op posities. De kans is niet groot, maar mocht de literaire kritiek in Nederland nog ooit herstellen van de imposante inzinking van de laatste decennia, dan zal men zich Komrij nog hoogstens herinneren als voetnoot bij Bernlef.

CYRILLE OFFERMANS

BERNLEF, *Voorgoed. Gedichten 1960-2010*, Querido, Amsterdam, 2012, 476 p.
