

J. Bernlef. Boy. Querido

Sinds J. Bernlef veertig jaar geleden debuteerde (met de dichtbundel *Kokkeels*), is er een gestadige stroom op gang gekomen van gedichten, verhalen, romans, essays, kritieken - ik herinner me zelfs een ouderwets 'winterboek' van zijn hand. Met Brakman en Brusselmans (zou het misschien aan de beginletter liggen?) behoort hij tot de meest productieve auteurs van ons taalgebied. Ook ontbreekt het hem niet aan veelzijdigheid, getuige zijn belangstelling voor beeldende kunst, fotografie, architectuur, jazz en andere muziek. Een gedreven man, zou je dus zeggen.

Vreemd genoeg blijkt daarvan maar weinig in zijn *manier* van schrijven. Bernlef schrijft het meest prozaïsche proza dat ik ken, zelfs in zijn poëzie gaat hij zich zelden aan lyriek te buiten. Speelsheid kent hij wel, zoals het vrolijke dadaïsme van *Barbarber* bewijst, het 'tijdschrift voor teksten' dat hij jarenlang samen met G. Brands en K. Schippers redigeerde. Maar uitbundigheid, stilistische *brille* of verbale overvloed zoek je bij Bernlef vergeefs. Zijn taal heeft de sobere monotonie van het ijzige noorden, waar niet toevallig een deel van zijn romans en verhalen is gesitueerd, al valt er bij hem weinig of niets te bekennen van de innerlijke gekweldheid die je bij sommige Scandinavische auteurs (Strindberg, Söderman) kunt tegenkomen.

Als romancier is Bernlef in de eerste plaats een realist, passend in een lange Nederlandse traditie. Maar dat realisme betreft - wederom - vooral de stijl en de vorm; de thematiek van zijn romans wijst in een heel andere richting. In zijn meest recente essaybundel *De losse pols* (1998) keert hij zich juist tegen het realisme in de literatuur, uit naam van de verbeeldingsvrijheid en de meerduidigheid van de literaire, niet-instrumentele taal. Literaire verhalen ontlenen hun waarde niet aan het feit dat ze 'echt gebeurd' zouden zijn, het is eerder andersom, vindt Bernlef: literatuur is een 'avontuur', dat de lezer confronteert met een andere mogelijkheid om de werkelijkheid te ervaren.

Vandaar zijn milde wanhoop, toen de lezers van zijn eerste bestseller *Hersenschimmen* (1984) de dementie die daarin van binnenuit wordt beschreven, massaal aanzagen voor een getrouwe weergave van de realiteit. Dat de roman op fictie berustte, ging er bij het grote publiek niet in. Men had zich, hoe dan ook, in het vertelde herkend en dus kon het onmogelijk verzonnen zijn. Zo'n herkenning is natuurlijk een groot compliment voor het vakmanschap van de schrijver, maar zijn intenties worden er wel door miskend. De dementie in *Hersenschimmen*, evenals het halve bewustzijnsverlies in *Eclips* (1993), was voor Bernlef hooguit een middel om al schrijvend te achterhalen hoe het is om buiten de geijkte kaders te treden waarmee we de werkelijkheid plegen te ordenen.

Naar aanleiding van zijn vriend en collega K. Schippers heeft Bernlef eens (in *Het ontplofte gedicht* uit 1978) geschreven over de 'kadrering van de werkelijkheid', die onze waarneming stuurt en tegelijk beperkt. In heel zijn oeuvre is hij bezig aan deze 'kadrering' te morrelen, in de hoop daardoor beter te kunnen kijken, méér te zien of in elk geval iets anders. Voor Bernlef is de werkelijkheid geen vaststaande orde; er zijn altijd andere ordeningen, verbanden en classificaties mogelijk. Dát onderzoekt hij proefondervindelijk in romans als *Hersenschimmen* en *Eclips*. Het gaat hem om wat je de

creativiteit van het manco zou kunnen noemen: wat gebeurt er met onze ervaring van de realiteit wanneer we een of meer faculteiten moeten missen?

Deze relativering van het wereldbeeld ligt ten grondslag aan alle moderne kunst van de twintigste eeuw. Hoe de wereld eruit zag, werd een kwestie van perspectief, en de grote ontdekking kwam erop neer dat een oneindig aantal perspectieven mogelijk leek, afhankelijk van de waarnemer. De wonderlijke vormen van het kubisme en van alle andere 'ismen' die daarop zouden volgen, zijn door die ontdekking uitgelokt.

Typerend voor Bernlef is, dat het wat hem betreft ook weer niet te bont mag worden. De modernistische kunst en literatuur zijn volgens hem terecht gekomen in een heilloze jacht op vernieuwing om de vernieuwing, en daarbij is de band met 'de ons bekende werkelijkheid' zoek geraakt. Zodra het perspectivisme een vrijbrief wordt voor totale willekeur, is de lol eraf. Zelf geeft hij daarom de voorkeur aan een karakteristieke gematigdheid, die in *De losse pols* uitmondt in de imperatief: 'De kunstenaar dient het realisme met de middelen van het realisme te overwinnen'. Dat zijn romans zo'n realistische indruk maken, wil dus allerm minst zeggen dat hun inzet eveneens realistisch mag worden genoemd.

In zijn nieuwe roman *Boy* keert Bernlef terug naar de eerste jaren van de twintigste eeuw, toen het avontuur van de moderniteit (ook in de kunst) grotendeels nog moest beginnen. Gelet op zijn bedenkingen tegen de latere ontwikkeling van modernisme en avant-garde, riekt dat naar nostalgie. Nostalgie naar de mogelijkheden die toen nog open lagen. Iets van nostalgie valt in *Boy*, evenals in zijn roman *De witte stad* (1992) die in dezelfde periode speelt, inderdaad te bespeuren, maar het is niet de nostalgie van een teleurgestelde grijsaard die het tegenwoordig allemaal maar niks vindt.

Het begin, de openheid voor nieuwe mogelijkheden, boeit Bernlef ook op een meer principiële wijze. Toen hij in 1994 de P.C. Hooftprijs kreeg, schreef hij dat de moderne poëzie in feite hunkert naar het 'onbereikbare gebied waar nog niets is benoemd, nog alles mogelijkheid is'. Hij noemde dat het domein van een woordloos 'zuiver denken'. De benadering en omcirkeling daarvan zijn bij Bernlef steeds de inzet, ook in zijn realistische romans en verhalen.

De literaire terugkeer naar het historische begin lijkt, vergeleken met deze in wezen hopeloze taak, een sinecure. Het verleden is, in de vorm van een oeverloze documentatie, beschikbaar voor eenieder die erin wil duiken. Dat blijkt ook wel uit Bernlefs roman, waarin het alledaagse leven in Flatbush, een dorpje nabij New York, gedetailleerd wordt beschreven. En jawel, van alle kanten rukt de moderne tijd op. De eerste auto, de eerste motorfiets, het eerste elektrische licht, de onontkoombare schrijfmachine, en - vooral - de film: stuk voor stuk maken ze op een zeer herkenbare wijze de verandering zichtbaar waarin de inwoners van het dorpje, al dan niet tegen hun wil, zijn opgenomen.

Erg verrassend zijn al die moderne details niet. Met elkaar vormen ze een overbekend decor, dat iemand ook zonder de roman te hebben gelezen moeiteloos uit het collectieve geheugen zou kunnen opdiepen. Ziedaar Bernlefs realisme; ingezet *tegen* het realisme wordt het pas, zodra dat andere begin, dat te maken heeft met de begrenzings en de mogelijkheden van de waarneming, in het geding komt. Want ook

in *Boy* gebruikt Bernlef de creativiteit van het manco om een verhaal te vertellen, dat tegemoet komt aan zijn eigenlijke literaire fascinatie die door louter realistisch lezende lezers doorgaans over het hoofd wordt gezien.

Het meest in het oog springend voorbeeld van iemand die niet over al zijn faculteiten beschikt, is de doofstomme jongen naar wie de titel verwijst. Zonder naam en zonder verleden, wordt hij 'Boy' genoemd door degenen die zich in Flatbush over hem hebben ontfermd: de filmpianiste Amy Faye en de cameraman (en fotograaf) John McCabe. William Stevens, de hoofdpersoon van het verhaal en werkzaam als journalist voor het lokale krantje de Flatbush Chronicle, gaat zich pas voor Boy interesseren, nadat deze is gearresteerd op verdenking de filmster Norma ('Polly') Todd te hebben vermoord, ook al ontbreekt elk motief. William probeert de ware toedracht te achterhalen, omdat hij, heimelijk verliefd op het slachtoffer, het niet kan uitstaan dat haar dood het zonder een 'zinvol' verhaal zou moeten stellen.

Later, wanneer het verhaal zich verplaatst naar het kustplaatsje Montauk, duikt er ook nog een bijna blinde hotelier op, die ter compensatie van zijn handicap een uitzonderlijk goed gehoor heeft ontwikkeld. Maar de meeste aandacht gaat toch uit naar de doofstomme Boy. Voor Bernlef is dat aanleiding om het 'verhaal', met zijn voor iedereen herkenbare zin en samenhang, uit te spelen tegen de ogenschijnlijk zinloze ervaringswereld van Boy. Hij leeft, zou je kunnen zeggen, in dat zojuist genoemde 'onbereikbare gebied', waar nog niets is benoemd en alles nog alleen als 'beeld' bestaat.

Om die reden, zo suggereert John McCabe, kijkt hij beter, intenser en minder oppervlakkig dan de anderen, wier waarneming door woorden en begrippen is vorgevormd. Zonder de zin en de causale samenhang van een verhaal, zijn de dingen voor hem in de eerste plaats beelden, die hij vervolgens een plaats geeft in een geheel eigen, voor de buitenwereld onnavolgbaar verband. Verstoken van taal, leeft hij als het ware in een eeuwig heden, want ook het gebruikelijke onderscheid tussen heden, verleden en toekomst berust op - noodzakelijkerwijs verbale - begrippen.

Voor de schrijver, net als de journalist William Stevens een 'man van woorden', is Boy's ervaringswereld uiteraard ontoegankelijk - een verschil met *Hersenschimmen*, waarin Bernlef van binnenuit het verdwijnen van taal en begrip beschrijft, niet hun afwezigheid. Ditmaal heeft hij geen andere keuze dan zich te beperken tot de buitenkant, dat wil zeggen tot de reacties van de anderen. Politie en rechtbank hebben, zo blijkt, geen moeite met Boy: ook zonder communicatie wordt hij voor de moord op Polly ter dood veroordeeld.

Veel interessanter is de reactie van Amy, John en William, die tenminste willen weten *waarom* hij het heeft gedaan, als hij het al heeft gedaan. Zij worden zich, via het externe contact met de andere wereld van Boy, steeds meer bewust van het conventionele en dus beperkte karakter van hun eigen waarneming. Volgens John heeft Boy's manier van kijken alles met film te maken. Want ook daarin zit het eigene niet zozeer in het 'verhaal', als wel in hetgeen de beelden op zichzelf te vertellen hebben.

Van belang is dat het hierbij om de stomme film gaat. Ook Boy kijkt in feite, vierentwintig uur per dag, naar een stomme film. Net als hij bedienen de acteurs zich

van elementaire fysieke expressiemiddelen, die niet alleen het verhaal ondersteunen maar die ook op zichzelf iets uitdrukken, dat door het publiek naar believen kan worden geïnterpreteerd. In de eerste filmpjes ontbrak zelfs ieder verhaal, men vergaapte zich simpelweg aan de 'beweging' van de beelden. De introductie van het nieuwe medium beïnvloedde - zoals elke verandering - de waarneming, lijkt Bernlef te willen zeggen: opeens werd men zich bewust van het verschijnsel beweging, terwijl dat toch ook gewoon op straat kon worden waargenomen.

Opvallend bij dit alles is het wantrouwen jegens de taal. 'Woorden maken alles algemeen', zegt Willian Stevens op zeker moment, 'Wat er tussen de beelden gebeurt kun je niet in woorden uitdrukken'. Zo'n uitspraak geeft aan dat ook deze 'man van woorden' langzaam maar zeker in de ban van Boy is geraakt. Meer en meer realiseert hij zich dat hij het voor zijn 'verhaal' eveneens van dat 'tussen' moet hebben. De confrontatie met Boy (en nadien met de bijna blinde hotelier in Montauk) betekent ook voor hem een les in waarneming.

Wanneer hij er tenslotte in slaagt de ware toedracht van de moord te achterhalen en wanneer deze, na aanvankelijk ongeloof, als de officiële waarheid wordt erkend, beseft hij dat hierdoor zijn eigen verhaal onmogelijk is geworden. De waarheid ontnemt hem de 'marge tussen leugen en waarheid waarin hij zijn verhaal had kunnen schrijven'. Officieel erkend, is dat verhaal een deel geworden van de conventionele werkelijkheid; en die berooft het van zijn andere, authentieke kwaliteit.

De ironie van deze wending is moeilijk over het hoofd te zien. Voor William was de moordgeschiedenis immers hét 'Grote Verhaal', zijn kans om eindelijk als journalist uit de schaduw te treden. In de praktijk komt hij toch weer uit bij een van de 'schijngebeurtenissen', waarmee hij in Flatbush het lokale krantje placht vol te schrijven. Maar nu is hij (wat dit aangaat een geestverwant van de hoofdpersoon van Nootebooms roman *Allerzielen*) meer dan ooit doordrongen van het belang van dit soort onopvallende, altijd buiten het grote nieuws blijvende zaken, die de ware substantie uitmaken van het vluchtige dagelijkse leven. Om ze te zien moet je alleen wel op een andere manier leren kijken, minder gefixeerd op een zingevend verhaal en meer open staand voor de autonomie van het beeld.

Dat neemt niet weg dat Bernlef als romancier toch niet aan een verhaal ontkomt. In de loop van de roman wordt het ene verhaal (over de moord op Polly) ingeruild voor een ander verhaal (over de ontluikende liefde tussen Willian en Amy). Zo krijgt het tragische lot van Boy alsnog zijn tot dan ontbrekende 'zin': dankzij hem hebben zij elkaar gevonden. Hoewel het nergens met zoveel woorden wordt gezegd, draait het uiteindelijk om de liefde, die óók zonder woorden kan, net als de liefdevolle aandacht van Boy voor het onbetekenende detail. Je zou er zelfs zoiets als een moraal in kunnen lezen, een herhaling van Bernlefs levenslange adagium dat het van belang is de werkelijkheid op een andere, niet oppervlakkige en niet conventionele manier te benaderen.

Merkwaardig blijft alleen dat Bernlef, hoe overtuigend zijn pleidooi voor een andere waarneming ook mag zijn, daarvan in zijn schrijven zo weinig in de praktijk brengt. Hij schrijft er *over*, het blijkt niet daadwerkelijk *in* zijn vorm of stijl. Want beide zijn in deze roman opnieuw traditioneel realistisch, op het grijze en saaie af zelfs,

zonder veel beeldspraak en met clichés als blikken die 'boekdelen' spreken, voortuinen die 'door een ringetje te halen' zijn en zaken die verdwijnen 'als sneeuw voor de zon'. Zou dit nu echt noodzakelijk zijn voor het realisme waarmee de kunstenaar het realisme dient te overwinnen?

Gelukkig veroorlooft Bernlef zich af en toe wel een grapje. *Boy* heeft iets van een detectiveroman, maar wanneer iemand die P.D. James heet (de naam van een Britse misdaadauteur) per ingezonden brief laat weten William niet te kunnen helpen bij de oplossing van de moord op Polly, dan worden we er terloops aan herinnerd dat het in deze roman toch om iets anders gaat. Aardig is ook dat Williams chef Flannery de politieke idealen heeft meegekregen van Charles Ives, een door Bernlef bewonderd componist, en dat af en toe de naam Paterson valt, het plaatsje in New Jersey waarover een ander idool van Bernlef, de Amerikaanse dichter William Carlos Williams, een groot episch gedicht heeft geschreven.

Zulke knipoogjes aan de goede verstaander maken duidelijk dat Bernlef zich heel goed bewust is van het conventionele karakter van zijn realisme, zonder dat hem dat aanleiding heeft gegeven het nu eens anders aan te pakken. Kennelijk wil of kan hij niet anders. Niet alleen onze waarneming kent dus haar beperkingen, hetzelfde geldt voor de schrijver J. Bernlef. Maar omdat zijn nieuwe roman onder het realistische oppervlak nog zoveel méér te bieden heeft, zou het unfair zijn om daar, zeker na veertig jaar noeste arbeid, een doorslaggevend bezwaar van te maken.

(*NRC Handelsblad*, 14-1-2000)