

Bezwerend beschrijven Over *Naar het gras* van Bernard Dewulf

Bram Lambrecht

Kijken: het vormt een constante in het leven en werk van Bernard Dewulf. Dat blijkt alleen al uit het journalistieke oeuvre van de auteur, die vroeger voor *De Morgen* en nu voor het weekblad van *De Standaard* schrijft. Daarin publiceert hij niet alleen speels bespiegelende korte verhalen over het alledaagse leven maar ook verhalende stukken bij beelden uit de kunstgeschiedenis. Enkele van zijn beschouwende teksten over de beeldende kunst zijn verzameld in boeken als *Bijlichtingen* (2001) en *Naderingen* (2007).

Ook Dewulfs recentste dichtbundel, *Naar het gras* (2018), telt enkele beeldgedichten: bij schilderijen van het echtpaar Josephine en Edward Hopper, een foto van Maarten Vanden Abeele en collages van Vincent Geyskens. Zoals het hoort in het genre van de ekfrasis zijn die gedichten meer dan uiterlijke beschrijvingen van de kunstwerken. Ze bieden ook interpretaties, verplaatsen zich in de huid van de kunstenaar of laten de uitgebeelde figuren aan het woord. Dewulfs kijken is een interpreterend kijken. Diezelfde persoonlijke blik werpt hij ook op de alledaagse werkelijkheid, die onder Dewulfs oog en pen tot poëzie wordt – net als het onooglijke in de natuur bij de romantici, net als een doos op tafel bij de nieuwrealisten.

Herkenning en vervreemding

De meeste gedichten in *Naar het gras* houden het midden tussen herkenning en vervreemding. Op het eerste gezicht doen ze anekdotisch aan en schetsen ze een scène in een vertrouwd, vaak huiselijk decor (de slaap- of schrijfkamer, de stad, de tuin) en op een herkenbaar moment in de tijd (de avond, de ochtend of de nacht, een zomerse middag). De deiktische bijwoorden ‘hier’ en ‘nu’ duiken herhaaldelijk op en suggereren niet alleen een obsessie met tijdruimtelijke ijkpunten, maar vestigen ook de aandacht op het moment en de ruimte van het schrijven – of het lezen. Ze zorgen ervoor dat het gedicht zelf een gebeurtenis en de lezer een directe getuige wordt. Ook de bepaalde lidwoorden in verschillende openingsverzen creëren de indruk van een gedeeld referentiekader tussen dichter en lezer: ‘Hier danken wij de dingen’, ‘De eenzamen bewegen zich onder allen’, ‘De slapeloze waakt in kamers vol schimmen’.

Tegelijk ontsnappen Dewulfs gedichten aan een ondubbelzinnig realisme. De indruk van herkenbaarheid en anekdotiek wordt immers gecounterd door soms bevreemdende combinaties van beelden. Bovendien thematiseren vele gedichten, ondanks hun ogenschijnlijke herkenbaarheid, ervaringen van vervreemding. Zo begint het gedicht ‘Opzij’ met de voor Dewulf typische realistische tijd- en plaatsaanduidingen, maar mondt het uit in een beschrijving van wat niet beschreven kan worden:

Door de uren, de straten en de kamers,

langs de Oudevaartplaats,
dwars door de avond terwijl
wij nog staan te spreken, in de ochtend
naar het werk gaan, de middag slijten
in de zon en later het kind ophalen,
loopt iets stoms en onbegrijpelijk
onder ons. Het heeft geen naam,
maar neemt het voetpad
zoals wij en kijkt even opzij.

Dat het bevreemdende 'iets' onbegrijpelijk is en geen naam heeft, impliceert dat ook de dichter het niet kan doorgronden en benoemen. Het laat zich lezen als een lyrische beschrijving van Freuds concept van het *unheimliche*: een bevreemdend element in een alledaagse setting. Ook de poppen die Dewulfs bundel bevolken (van speelgoed- tot sekspoppen), zijn freudiaanse beelden voor een gevoel van vervreemding van een herkenbare realiteit. Kijken naar een pop confronteert ons met het menselijke en vervreemdt er ons tegelijkertijd van. De paradoxen in Dewulfs gedicht 'Pop' drukken die complexe ervaring treffend en onherhaalbaar uit: 'Zij is niet onder de levenden, zij is niet / onder de doden. Zij is het levenloos bewijs / dat alles ademloos nog kijkt. [...] Wat zij ook ziet, zij ziet het niet'.

Verscheidene gedichten in de bundel werpen een licht op wat voor de meeste stervelingen onzichtbaar blijft. De bundeltitel zelf kan worden geïnterpreteerd als een pleidooi, een marsorder: begeef je naar het gras, naar wat aan het zicht en dus aan de belangstelling ontsnapt. Zo beschrijft het eenvoudige, bijna kinderlijke gedicht 'Plattegrond' de wereld van insecten in de natuur of katten in de stad, die als het ware een parallel universum bewonen: 'Er lopen wegen door de stad die wij niet zien, / een plattegrond van lucht en pootjes', 'Er gaan geruchten door de stad die wij niet horen / van lome, jachtige wandelaars op dons'. Dewulf vestigt onze aandacht op nog meer veronachtzaamde fenomenen. Hij heeft het voorbeeld over de doden, die afwezig schijnen maar onze werkelijkheid en perceptie blijven bepalen; over de eenzamen, die net als katten en insecten onopgemerkt blijven; over de dingen, die voor de doorsneemers alleen gebruikswaarde hebben maar voor de dichter bezielde wezens worden.

Een terugkerend beeld in de gedichten van Dewulf is dan ook dat van de holte. In de holte manifesteert zich bij uitstek de betekenisvolheid van het ogenschijnlijk betekenisloze. Rond zo'n betekenisvolle leegte cirkelt bijvoorbeeld het gedicht 'Vitrine':

Men hoeft maar even schuin
te kijken en het speelt:

iets dodelijks achter glas –
diafaan, vriesblauw graf
waarin men zingt en slaapt.

Men hoeft maar even niet te luisteren
en het suist –

als een gas in de ledematen.

Van holte heeft het
geen verhaal, geen gezicht.

Het helderst blijkt het
in een doodstil waaien
in de herhaling van het licht.

Het gedicht gaat over wat er gebeurt wanneer de mens even niet kijkt of luistert. Aangezien dat gebeuren zich aan de perceptie van de mens onttrekt, is het onverhaalbaar ('Van holte heeft het / geen verhaal'), moet de dichter het voorstellen met witregels en *unheimliche* voornaamwoorden als 'het' of 'iets'. Dat onwaarneembare is evenwel slechts een leegte vanuit het perspectief van de gemiddelde mens, die het niet kan benoemen. Toch is het vol kleur, geluid en beweging. Woorden als 'iets dodelijks', 'graf' en 'doodstil' brengen dat onwaarneembare maar betekenisvolle iets nadrukkelijk in verband met de dood, die evenzeer aan het perceptie- en dus het kennisvermogen van de mens ontsnapt.

Tegenover ervaringen van betekenisvolle leegte staan momenten van epifanie die eveneens verankerd zijn in de alledaagse werkelijkheid. Mens en ruimte, microkosmos en macrokosmos vloeien in Dewulfs gedichten meermaals in elkaar over: 'In de bries zong de ring / van de oude, draaiende planeet', 'onze kamers de samenzang van ons gerucht / ons gerucht de galm in onze kamers'. Dewulf enceneert vervreemding in alle vertrouwdheid, vestigt de aandacht op wat aan onze blik ontglipt en brengt versmeltingen tot stand. Daardoor plaatst hij impliciet vraagtekens bij de binaire tegenstellingen waarmee wij, mensen, orde scheppen in de chaotische werkelijkheid: subject en object, microkosmos en macrokosmos, aanwezigheid en afwezigheid, leegte en volheid, banaliteit en belang.

Naar het gras wil de lezer dus anders leren kijken, maar schetst tegelijk ook een beeld van een ambitieus dichterschap. De dichter die anders (en beter) kijkt en luistert dan zijn medestervelingen en daardoor meer kennis bezit over de natuur, de objecten, de doden, is een romantische topos waarop Dewulf graag varieert. De bundel begint met het gedicht 'De slapeloze', een archetype dat gemakkelijk met de dichter kan samenvallen. De slapeloze leeft in de nacht, terwijl de anderen slapen, en maakt op die manier kennis met een alternatieve wereld, 'waar kinderen tegen vuurtorens vliegen, / vreemde gasten het gras lopen te maaien, / waar de burens door de muren ademen, / waar niemand is waar hij dagelijks bestaat'. De dichter is behalve een slapeloze ook een buitenstaander, een observator aan de zijlijn, die zich verliest 'in dat zingen van de dingen, / in de momenten van de mensen'.

De mannelijke blik

Dat de blik van de dichter allesbehalve neutraal is, blijkt uit de vrouwengedichten in de bundel. Zowel in de columns als in de gedichten van Dewulf speelt de vrouw, als archetype met vele gedaanten, een hoofdrol. Ook *Naar het gras* telt verschillende, al dan niet historische vrouwenfiguren: Susanna, Deborah, Gloria, Holly, Kattyna Szysz (die aan het begin van de negentiende eeuw met de Red Star Line naar Amerika reisde) en Josephine Hopper.

Die vrouwen worden onderworpen aan de *male gaze*, het perspectief van de (heteroseksuele) man die de geobserveerde vrouw tot een (lust)object reduceert. Het

gedicht 'Douche' is representatief voor die fantaserende mannelijke blik, zoals de eerste twee strofen al tonen:

Het is een nieuwe dag.
Dan gaat Susanna onder het water.
Zij wrijft zichzelf klaar.

Tot in onze hoogste kamers
hoor ik toe hoe
het water haar lichaam vermaakt.

De verwijzing naar de Bijbelse Susanna thematiseert het aloude taboe dat rust op de mannelijke waarneming. De 'hoogste kamers' waarvan sprake is, benoemen het probleem van die blik: het kijken activeert immers de figuurlijke bovenkamer, de (erotische) fantasie, van het lyrisch ik.

Impliciet en expliciet probeert Dewulf het principe van de *male gaze*, dat vele van zijn gedichten stuurt, te ondermijnen. Dat de vrouw zichzelf bevredigt onder de douche, kun je interpreteren als een erotische fantasie van de ik-figuur maar ook als een teken van autonomie en zelfs macht van de vrouw. Aan het eind van het gedicht moet de spreker immers vaststellen: 'Nooit zullen wij zo samen vergaan' – de ik-figuur blijft voor altijd verbannen uit de autocratische seksuele beleving van de vrouw. In andere gedichten in de bundel verleent de dichter een stem aan de vrouw die hij uitbeeldt. Dat is een gebaar dat ontbreekt in veel gedichten uit de geschiedenis van de westerse lyriek, waar de geobserveerde, begeerde en gerepresenteerde vrouw veelal monddood blijft. De reeks 'Zij (Zelfportretten van een vrouw)' bijvoorbeeld omvat gedichten die zijn geschreven bij doeken van Edward Hopper waarop een vrouw staat uitgebeeld. Zijn die vrouwen in Hoppers werken onderworpen aan de *male gaze*, dan schrijven ze in Dewulfs gedichten terug en blijken ze zich uiterst bewust van hun rol: 'Ik ben ze allemaal geweest, / al zijn vrouwen die ik niet kon zijn', 'Er is een kamer in zijn hoofd / waarin ik voorgoed zo lig: / groots en blank en weerloos vlees'. Dat bewustzijn gaat gepaard met weigering en verzet: 'Ik heb geen handen voor een man, / geen mond voor zijn geslacht', 'Hij deelt mij op in velen, / nooit ben ik in hem heel geweest'.

Een ander opvallend kenmerk van de vrouwen in *Naar het gras*, dat ook bijdraagt aan de kritische reflectie, is hun artificiële identiteit. De vrouwen in deze bundel zijn vaak personages uit de literatuur (Susanna) of de beeldende kunst (de vrouwenpersonages van Hopper en Geyskens). In de collages van Geyskens – zoals Dewulf die interpreteert – komt daar nog bij dat de vrouwen sekspoppen ('Anita is van kunststof en van lucht') en opzichtig gemaquilleerd zijn ('Haar lipstick wrijft de fictie open van de pik, / haar lach splijt het karkas / en de kraplak van haar lijf kleurt koningsblauw'). Dewulfs klankspel is hier al even extravagant als het uiterlijk van de beschreven Anita. Op die manier stelt Dewulf de vrouwen in zijn gedichten nadrukkelijk voor als karikaturale constructen, als figuren van papier of verf.

Ondanks die onmiskenbare kritische dimensie blijven Dewulfs vrouwen wel ingebed in het discours van een man. Hoe mondig en opstandig de vrouwelijke personages ook zijn, ze komen pas tot leven onder de pen van Dewulf en in de verbeelding van een (doorgaans) mannelijk subject. De masturbatiescène in het 'Douche'-gedicht bijvoorbeeld verbeeldt dan wel een vrije vrouw, die vrouw blijft tegelijk het voorwerp van waarnemingen en fantasieën van de man. Fundamenteel roepen vrouwengedichten als die van Dewulf vandaag vooral vragen op over het interpreteren. Welk element van het gedicht zal het sluitstuk van onze lectuur vormen

– het normbevestigende of het kritische? Op basis van welk uitiem argument zullen we aan het ene betekenis-element meer gewicht toekennen dan aan het andere? Of zullen we, zoals de postmodernisten ons enkele decennia geleden leerden, die onoplosbare dubbelzinnigheid van een literaire tekst aanvaarden?

Lyrische kracht

Het kijken en beschrijven in Dewulfs werk is meer dan pure mimesis want het gebeurt, als gezegd, vanuit een uitgesproken persoonlijk perspectief. Voor die persoonlijkheid doet Dewulf een beroep op de klassieke stilistische middelen van de lyriek. Muzikaliteit vormt daar alvast een voorbeeld van, en wordt in Dewulfs gedichten gerealiseerd via de vele herhalingen en klankeffecten. Dat poëzie (deels) muziek is voor deze dichter, blijkt bijvoorbeeld uit het gedicht 'Meesters', waarin het sprekend ik Harold Blooms notie van een *anxiety of influence* (de 'zingende bemoeizucht' van de meesters, zoals Dewulf het zelf noemt) ter sprake brengt. De invloed van die meesters blijkt vooral muzikaal van aard: 'Nog zingen zij // in het licht van de hoge ramen / het verhaal in mijn vingers / en kussen krassend in mijn taal'.

Daarnaast maakt Dewulf graag gebruik van traditionele stijlfiguren die reflectie bevorderen, zoals het chiasme, het parallelisme, het woordspel of de paradox. Die komen bijvoorbeeld samen voor in het gedicht 'Aan het water':

Nu ik nooit van hier zal zijn
en dagelijks afkomstiger ben van elders,

nu ik hier dan toch in een bocht
aan het water een straat heb gelegd,

een vindplaats heb ingericht voor een kind,
een berk en wat rozen,

nu het kind over de latere voetpaden
steeds meer afkomstig zal zijn

uit die straat aan het snelle water
tussen de oude berk en de rozen,

zal ik nooit meer van hier zijn dan nu.

Dewulfs geliefde woorden 'hier' en 'nu' ondersteunen de gedachte dat afkomst een proces is. Dat die gedachte indruist tegen de logica van de taal, blijkt uit de vreemd klinkende openingsverzen: 'afkomstig' kent in de reguliere grammatica geen comparatief, want herkomst is volgens diezelfde logica geen kwestie van gradaties. Het eerste en het laatste vers echoën elkaar, waardoor het gedicht een cirkelstructuur krijgt, maar vormen een grammaticaal chiasme en een inhoudelijke paradox. Met zulke klassieke retorische middelen brengt de dichter de complexe ervaring onder woorden dat gevoelens van vervreemding en verknochtheid tegelijkertijd kunnen optreden.

Dewulf is een bezwerende beschrijver van de alledaagsheid – en vooral van wat daar niet in opvalt, van de leegte die niets lijkt maar veel is. Sommige gedichten zijn uiterst eenvoudig, net als hun onderwerpen; andere gedichten combineren bizarre beelden

en complexe gedachten en grijpen daarvoor terug op de finesses van de klassieke poëtische stilistiek. Het betekenisvolle onopvallende schuilt daardoor ook in Dewulfs eigen taal, die niet ontregelt maar wel aansluit bij een traditie. De gedichten van Dewulf beklijven noch bruuskeren. Doordat ze vaak naar een parlandotaal en een inhoudelijk realisme neigen, worden ze bij momenten zelf ook banaal. Dewulfs beste gedichten bieden echter spitsvondige bespiegelingen bij het alledaagse, dat de dichter belangrijk maakt, en bij de kunst, die hij tot leven brengt.

BIBLIOGRAFIE

Bernard Dewulf, *Naar het gras*. Atlas Contact, Amsterdam, 2018.