

Langzaam leren lezen. Paul Rodenko en de poëzie

Odile Heynders

bron

Odile Heynders, *Langzaam leren lezen. Paul Rodenko en de poëzie*. Syntax Publishers, Tilburg 1998.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/heyn005lang01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de [gebruiksvoorwaarden](#).

Vooraf

Voor velen is de naam Paul Rodenko (1920-1976) verbonden met hun eerste stappen op het pad van de studie van Nederlandstalige avant-gardistische poëzie. Zijn bloemlezingen *Nieuwe griffels schone leien* (1954), *Voorbij de laatste stad* (1955), *Met twee maten* (1956) en *Gedoemde dichters* (1957) bereikten door de jaren heen een groot publiek van middelbare-schoolleerlingen en studenten. Minder naam heeft Rodenko gemaakt met zijn essays en kritieken over literatuur, die hij in de loop van ruim vijftig jaar schreef en verzamelde in de bundels *Tussen de regels* (1956), *De sprong van Münchhausen* (1959) en *Op het twijgje der indigestie* (1976). Sinds 1991 zijn vier delen *Verzamelde essays en kritieken* bij Meulenhoff verschenen, naar ik aanneem met de bedoeling om het werk van Rodenko bij een groter publiek bekend te maken, maar dit prestigieuze project is, ondanks lovende kritieken bij verschijning, alweer tot de ramsj veroordeeld. Dat achter de naam Rodenko tenslotte ook een dichter schuilgaat, lijkt inmiddels zo goed als vergeten, hoewel de verzamelbundel *Orensnijder tulpensnijder* (1975) nog steeds leverbaar is.

De veelzijdigheid van het oeuvre van Rodenko heeft mij aangezet tot het schrijven van deze monografie. Niet alleen omdat het aantrekkelijk is om in het recente verleden op zoek te gaan naar teksten die uit het middelpunt van de belangstelling verdwenen zijn: daar vind je als literatuurbeschuwer nieuwe onderwerpen van onderzoek. Maar ook omdat de essays mij intrigeerden, daar ze enerzijds geschreven zijn in een soms schoolmeesterachtig proza, maar anderzijds de mooiste metaforen bieden om te beschrijven hoe moderne poëzie in elkaar zit. Bovendien zijn de essays zo boeiend omdat ze, ondanks het feit dat ze voor het overgrote deel veertig jaar geleden ontstonden, nauw aansluiten bij actuele discussies over interpretatie en literatuurgeschiedschrijving.

Rodenko's poëzieopvatting wordt in zijn essays steeds anders uitgewerkt, maar de strekking komt telkens op hetzelfde neer. Zijn opvatting sluit aan bij verschillende ontwikkelingen in het twintigste-eeuwse denken over taal en betekenis. Ik ben er in de afgelopen jaren van overtuigd geraakt dat Rodenko's poëzieopvatting over de grenzen van het Nederlandse denken heen reikt en in die zin belangrijker en veelomvattender is dan literatuurhistorici tot nog toe hebben aangenomen. In recente literatuurgeschiedenissen, als die van Anbeek (1990), Schenkeveld c.s. (1993) of Ruiters & Smulders (1996), wordt niet veel aandacht besteed aan Rodenko's ideeën. Hij wordt gepositioneerd als de wegbereider van Vijftig, maar nauwelijks als historicus of poëziefilosof en ook niet als 'cultural traveller' - de term is van Ruiters en Smulders die deze reserveren voor denkers die een ingrijpende wending in hun ideeën laten zien. Toch is Rodenko, wiens opvattingen zich bewegen tussen de polen van autonomie en engagement, een

van de weinige Nederlandse letterkundigen van na de Tweede Wereldoorlog die deze titel verdienen.

Ik wil laten zien welke standpunten Rodenko verdedigde en afwees; welke denkers en dichters hij naar zich toe trok om zijn denkbeelden te illustreren, welke ontwikkelingen zijn literatuuropvatting doormaakte en welke invloeden zijn eigen poëzie onderging. Eigenlijk heb ik maar één doel: het ingenieuze patroon over te trekken, dat in het weefsel van Rodenko's gedichten en beschouwingen over poëzie zichtbaar wordt.

Deze essaybundel omvat zeven delen, waarin afwisselend poëtische en poëtische onderwerpen aan de orde komen. Het eerste hoofdstuk geeft een inhoudelijke en literair-historische inleiding op Rodenko's poëzieopvatting. Daarna zal ik, steeds vanuit een ander perspectief, verschillende nuances van die opvatting inkleuren.

1. De poëtische maatgeving

Een nieuwe dag

*Een nieuwe dag, daar staat mijn vrouw
weer levend in haar lichaam, wolken slaap
wast zij van haar gelaat, zij vangt te blinken aan
en doet de kamer tintelen, terwijl
haar ogen baden in het spiegelvlak.*

*Een ademen komt door het open raam,
een verre windgolf van de morgenzee,
die ritselt in de schuchtere gordijnen.*

*De dag zal hoog en licht zijn, een portaal
met glazen muren leunend aan de ruimte.*

Maurits Mok (uit: *Met twee maten*)

In de literatuurhistorische beeldvorming bestaan twee, elkaar min of meer uitsluitende visies op Paul Rodenko als criticus. Hij wordt gezien als de theoretische woordvoerder van Vijftig en de spil van de jonge dichtersgeneratie na de Tweede Wereldoorlog. Daar tegenover staat het imago van de vreemdeling die als eenling opereert en zich verzet tegen de provincialistische tradities in Nederland. Een man die veel talen beheerst maar moeilijk spreekt - vanaf zijn vijfde jaar stotterde hij.

Beide beelden tonen slechts een deel van de werkelijkheid. Rodenko was verankerd in zijn tijd, maar op een aantal punten was hij ook de opvattingen van die tijd vooruit. Hij opereerde in redactionele netwerken en oefende macht uit, en was tegelijkertijd een solitair figuur met een grote eruditie en belangstelling voor internationale literaire tendensen. Nadat hij zich jarenlang prominent op het literaire podium had gemanifesteerd, trok hij zich na z'n veertigste terug in zijn huis in Zutphen en liet nauwelijks nog van zich horen. De tegenstrijdigheid van deze imago's heeft hem zijn leven lang parten gespeeld.

Drie trefwoorden karakteriseren de poëzieopvatting van Rodenko: formalisme, retorisch spel en humanisme. De eerste twee termen zijn vooral toepasbaar op de essayistische stukken die hij in de jaren vijftig schreef: zij vormen de hoofdmoot van zijn oeuvre. Humanisme speelt een rol in de vroege essays uit de jaren veertig, maar is ook van toepassing op de uitgebreide studie over het ont-

staan van de experimentele poëzie waaraan Rodenko in zijn laatste levensjaren werkte. De begrippen formalisme en humanisme lijken strijdig met elkaar, maar blijken in het kritische werk toch ook samen te hangen.

Een poëzieopvatting is een continuüm, ook al tekenen zich op bepaalde momenten breuken af. De jaren zestig vormen een duidelijke breuk in Rodenko's schrijven over poëzie: de enorme kritische productie lag vrijwel stil, alsof alles wat gezegd had moeten worden over de moderne poëzie gezegd was en met *Barbarber* en het neo-realisme het poëtische experiment voorgoed was stilgelegd.¹ Alsof met *Merlyn* alle mysterieuze aspecten aan het lezen en beleven van moderne poëzie onttrokken waren. In de jaren zeventig pakte Rodenko de draad weer op met essays over de geschiedenis van poëzie, die na zijn dood verschenen in *De Gids*.

Het formalisme van de empirische criticus

Tussen de regels, Rodenko's eerste bundel beschouwingen en kritieken over moderne poëzie, verschijnt in januari 1956 en is opgebouwd uit twee delen. Het eerste deel, 'Empirische poëziekritiek', geeft een algemene inleiding op het verschijnsel experimentele poëzie. Het tweede deel, 'Leren dichten, leren fietsen', presenteert kritieken op tussen 1950 en 1956 verschenen dichtbundels. 'Empirische poëziekritiek' vormt hét fundament van Rodenko's poëzietheorie. Hij formuleert hier standpunten die hij zijn leven lang zal blijven verdedigen, nuanceren en uitbreiden. Deze standpunten *toetst* hij, als hij in het tweede deel van zijn essaybundel het werk van verschillende dichters bespreekt en beoordeelt.

Niet voor niets introduceert Rodenko de *empirische* poëziekritiek en positioneert hij de criticus als een *ingenieur* die de *taalmachine* die het gedicht is, moet ontmantelen. Het zijn begrippen die passen in de naoorlogse context van technische vernieuwing en economische vooruitgang en die een benadering van de tekst als zelfstandig object onderstrepen. Rodenko neemt, zoals we nog zullen zien, met deze begrippen afstand van het vooroorlogs *personalisme*. Het gaat nu niet meer om de *vent* die de tekst heeft gemaakt, maar om de machine die de poëtische tekst *is*. Die machine functioneert onafhankelijk van degene die haar in elkaar heeft gezet. De ruimte van de moderne poëzie is een open ruimte, schrijft Rodenko in een essay over de poëzie van Nico Verhoeven, waarin beelden al naar gelang de context naar 'geheel verschillende "waarheden" verwijzen'.

In de essays en kritieken uit *Tussen de regels* wordt duidelijk dat Rodenko's standpunten over poëzie raakvlakken hebben met denkbeelden die de academische literatuurbeschouwing 'formalistisch' noemt. Rodenko maakte zelf overigens weinig gebruik van dit begrip. Hij verklaart zelfs dat hij zich distantieert van de 'formalistische poëziebeschouwing, die het gedicht alleen maar als een raderwerk van alliteraties en binnenrijmen ziet'², en geeft daarmee eigenlijk al de

kritiek die enkele decennia later door Jonathan Culler in *Structuralist Poetics* werd geformuleerd op de analyses van een gedicht van Baudelaire door Roman Jakobson en Claude Levi-Strauss.³ Het formalistische analyseren is Rodenko te droog, kennelijk vergt het lezen van poëzie *meer* dan het blootleggen van de structuur van een gedicht. De ‘ingenieur-criticus’ is niet tevreden met een oppervlakkige abstractie van de inhoud, maar probeert erachter te komen hoe de machine die het gedicht is, *werkt*: hoe de raderen van beeld, betekenis en klank op elkaar inwerken en effect sorteren.

In zijn essays over de gedichten van Hans Lodeizen, geschreven in opdracht van de Jan Campertstichting in 1953⁴, schetst Rodenko het beeld van een poëzie die in staat is een meer intense waarneming van het leven te bewerkstelligen. Hij plaatst zich hiermee in het voetspoor van de Russisch formalist Viktor Sjklovski, die wees op de kunstgrepen (proëmen) waarmee grote schrijvers de waarneming van de werkelijkheid benadrukken door haar te *vervreemden*. Sjklovski en andere formalisten waren niet geïnteresseerd in de psychologische of levensbeschouwelijke aspecten van een tekst of in de biografie van de auteur, maar concentreerden zich in hun studies op de opbouw van een werk, op de techniek en stijl waarmee een tekst vorm krijgt. Kunst is ‘vreemd maken’, meende Sjklovski, of in de omschrijving van Karel van het Reve: ‘het zo voorstellen van een ding (door het in mootjes te hakken, door het een vreemde naam te geven, door het met iets onverwachts te vergelijken) dat de lezer, luisteraar, toeschouwer het ding - waar hij in het gewone leven aan voorbij gaat, omdat hij er zozeer aan gewend is dat hij het niet meer opmerkt - opeens als nieuw en vreemd ervaart’.⁵

Rodenko ontwerpt een mooie metafoer om zijn eigen visie op de vervreemdingstechnieken in poëzie duidelijk te maken. Hij beschrijft de confrontatie van de lezer met het gedicht als een *sleutelgat-illusie*⁶: de lezer ziet het beeld dat de tekst presenteert, omkaderd en als het ware vertraagd. Hier treedt *de techniek van de close-up*⁷ in werking. Het gewone uit de werkelijkheid wordt in zijn eigenaardigheid naderbij gehaald: ‘de poëzie begint daar, waar het ongewone het gewone in zijn eigen-aard zichtbaar maakt, dus feitelijk: waar de categorieën gewoon en on-gewoon ophouden onze waarneming te bepalen: het gedicht leeft *jenseits* van gewoon en ongewoon, van mythe en driftperspectief. Het leeft doodgewoon in de werkelijkheid’.⁸ Kunst is kijken naar het leven door een sleutelgat. Het beeld dat aanschouwd wordt, is intenser omdat het omlijst en geïsoleerd is.

Naast sleutelgat-illusie gebruikt Rodenko ook de termen *kortsluiting* en *verschoven perspectief* om soortgelijke ervaringen van vervreemding, die door het gedicht geëffectueerd worden, te omschrijven. Hij spreekt over de synthese die de dichter tot stand wil brengen, maar die niet altijd lukt: ‘(...) in zulke gevallen neemt Lodeizen zijn toevlucht weleens tot wat ik een “kortsluitingsregel” zou willen noemen: een losstaande, droog-constaterende regel, die het gedicht abrupt ten einde brengt’.⁹ Ter illustratie citeert hij de volgende regels:

*de dag was een parabel van
hun ongeluk een lied in wijs
verlangen gezongen uitgeklaagd
in de wind van hun stilzwijgen*

wij hebben dit jaar geen winst gemaakt.

De vervreemding zit hem natuurlijk in de ontvullende economische mededeling van Lodeizens slotregel. Het perspectief wordt verlegd van het algemeen poëtische naar het particulier feitelijke. Het beoogde effect is dat de lezer geboeid raakt door de plotselinge confrontatie met een uitspraak die uit een heel ander idioom afkomstig lijkt.

De *techniek van het verschoven perspectief* die binnen het gedicht een verbijzonderde werkelijkheid creëert, hangt samen met de gedachte dat vorm en inhoud van een tekst met elkaar vergroeid zijn. Ook dit is een uitgangspunt dat als formalistisch gekarakteriseerd kan worden. Maar Rodenko problematiseert dit standpunt door het begrip ‘techniek’ naar voren te schuiven en daarmee een driedeling te presenteren ter nuancering van het conventionele begrippenpaar vorm/inhoud. Op deze manier ontstaat de triade *idee, materiaal en techniek*¹⁰, die omschreven wordt als: het existentiële appèl dat van het gedicht uitgaat, de rationele inhoud ofwel de beelden die gepresenteerd worden, en het arrangement van die beelden. In de noties materiaal en techniek kunnen we de door de Russische formalisten gehanteerde begrippen *fabel* (geschiedenis) en *sujet* (verhaal) herkennen. De eerste notie, idee, omsluit een opvatting over *ethos*, die tot op zekere hoogte past op dat wat een New Critic als Cleanth Brooks in een gedicht hoopte te ontdekken: een wereldbeeld of waarheid van het gedicht als geheel.¹¹

De drie aspecten vormen met elkaar de *taal-machine* die het gedicht is. Rodenko leent dit begrip van de Franse filosoof M. Merleau-Ponty door wiens ideeën hij zich aan het begin van zijn loopbaan als criticus laat inspireren. Via de analyse die een empirische criticus uitvoert, wordt nagegaan hoe de machine functioneert en effect heeft. De empirische criticus zal een (professionele) lezer zijn, die zich objectief opstelt; een lezer die nauwkeurig observeert en registreert, zonder daarbij zijn eigen persoonlijke overtuigingen te betrekken. De *zin* van het lezen ligt in het uit elkaar halen van de taalmachine. De criticus treedt op als ingenieur, die op basis van een analyse van de onderdelen, uitvindt hoe de poëziemachine kán werken. Het gedicht functioneert als zelfstandig object. De criticus houdt afstand. Hij gaat niet op zoek naar de ‘subjectieve *bedoeling* van de man, op wiens naam het gedicht of de gedichtenbundel staat’, maar naar de ‘objectieve *zin* die het gedicht gestalte geeft’.¹²

De empirische criticus heeft dus een anti-autoriële instelling. Hij gelooft niet in een ‘subjectieve’ intentie van de dichter, die de betekenis van het gedicht bepaalt. Sterker nog, het gedicht heeft, volgens Rodenko, ‘een eigen “wil” (...) die 's dichters vooropgezette intenties perverteert in de richting van een eigen

specifieke verslogica. De dichter wikt, het vers beschikt'.¹³ Consequentie van deze anti-autoriële instelling is de uitspraak dat de betekenis van een gedicht een relatie heeft met de toekomst. Met de notie *toekomstgerichtheid* van het gedicht zinspeelt Rodenko op nieuwe betekenisrichtingen die het taalgebruik - voorbijgaand aan de intenties van de dichter - kan inslaan: 'De taal immers evolueert voortdurend, is in voortdurende beweging; elke gegeven betekenis draagt het zaad van nieuwe betekenissen in zich'.¹⁴ De lezer is een spoorzoeker die niet het spoor *terug* zoekt maar een spoor naar de toekomst, 'het spoor van de poëzie, die hem vooruitgegaan is'.¹⁵

Ondanks zijn anti-autoriële instelling probeert Rodenko een té absolutistisch standpunt ten aanzien van de dichter/tekst-relatie te vermijden. Hij ontwerpt hiertoe opnieuw een driedeling op basis van de 'persoonlijkheid van de dichter' (dat is zoets als de manier waarop de functie 'ik' vervuld wordt), de 'persoonlijkheid van het gedicht' (contemplatie en creativiteit van de taal, een soort *implied author*¹⁶) en 'de dichter' (*burgerlijke* component van de persoonlijkheid van de dichter).¹⁷ Hij weerspreekt hiermee het personalistische standpunt dat de dichter als een vent zijn bedoeling of levensbeschouwing aan de tekst oplegt, maar hij ontkent tegelijkertijd dat de dichter *volledig buiten* het gedicht staat. Waar het om gaat, is dat de dichter persoonlijkheid in de zin van een 'individuele psychologische structuur' op een *objectieve* wijze in het gedicht inschrijft en daarmee voorbijgaat aan een persoonsgebonden biografische beperktheid. Rodenko lijkt hier geïnspireerd door T.S. Eliots *objective correlative*.¹⁸ Door invoering van 'persoonlijkheid van het gedicht' worden de opposities dichter/tekst en referentie/autonomie of werkelijkheid/poëzie ter discussie gesteld. Rodenko haalt de opposities uit elkaar, hij breekt de dichotomie open.

Een laatste uitspraak waarmee het formalisme van Rodenko's vroege poëzieopvatting gekarakteriseerd kan worden, betreft de ontologische status van de poëzie. Moderne poëzie is 'niet alleen iets dat "is" maar ook iets dat "gebeurt"'.¹⁹ Moderne poëzie is *in wording*. Hier wordt de toekomstgerichtheid van het vers opnieuw duidelijk. Deze poëzie vereist een andere instelling van de lezer. Hij moet zich niet op de identificatie van de betekenis in het *nu* richten, maar zal zich creatief moeten inzetten zonder het gedicht onmiddellijk te willen *begrijpen*. Hoe die lezer precies te werk gaat, in hoeverre hij bijvoorbeeld zijn eigen subjectieve opvattingen laat meewegen in de betekenisgeving, en hoe de ene lezer verschilt van de ander, met als gevolg dat de betekenistoekenningen verschillen, bespreekt Rodenko overigens niet. Zijn lezer is een min of meer neutrale instantie, een empirische, *objectieve* criticus die het taalobject bestudeert. Rodenko toont zich ook hiermee een denker van zijn tijd. Aandacht voor de creatieve inbreng van de individuele lezer kwam pas in de jaren zeventig van deze eeuw tot bloei met de ontwikkeling van de receptie-esthetica in Duitsland en het *readerresponse-criticism* in de Verenigde Staten.

Het retorisch spel van de poëziebeschouwer

Het formalistische standpunt dat Rodenko in de jaren vijftig verdedigt, is nauw verbonden met een bepaalde manier van schrijven. Rodenko presenteert een omvangrijk begrippenapparaat om daarmee verschillende aspecten van poëzie te benoemen en van elkaar te onderscheiden, maar probeert ook te laten zien dat die begrippen als zodanig niet voldoende houvast bieden om het wezen van poëzie precies te omschrijven. Er is altijd sprake van stilte of een niet-onder-woorden-kunnen-brengen, wanneer je als criticus tot het gedicht wilt doordringen. Anders gezegd: aan alle objectieve analyses is ook een moment van betovering verbonden: ‘Overal is poëzie - men hoeft haar niet te *creëren*, alleen te *betrappen*’ schrijft Rodenko²⁰ en daarmee begint wat ik zijn ‘retorisch spel’ noem. Om precies uit te leggen waar het in poëzie om draait, is altijd ook een ontwijkingsmanoeuvre noodzakelijk. Helderheid is gebaat bij dubbelzinnigheid.

De meest retorische tekst die Rodenko publiceerde, was *Met twee maten* (1956), een tweedelige bloemlezing van vijftig jaar Nederlandse poëzie, die vergezeld ging van een uitgebreid essay over traditie en vernieuwing in de poëzie. In de theoretische inleiding op deze bloemlezing, geschreven op het hoogtepunt van zijn kritische carrière, doet Rodenko de curieuze poging de experimentele poëzie van de Vijftigers af te splitsen van *goede* poëzie. Hij ontwerpt daartoe het *twee-poëzieën-stelsel*, een soort meetapparaat waarmee hij ‘poëzie met eeuwigheidswaarde’ kan afbakenen van de *andere* of *nieuwe* poëzie. Doel hiervan is, om vanuit het contemporaine experimentele standpunt een confrontatie aan te gaan met poëzie uit het verleden, die op sommige momenten bijna even experimenteel blijkt te zijn geweest en op andere momenten gedichten heeft opgeleverd die, inmiddels gecanoniseerd, als *goed* worden beschouwd. Het klinkt ingewikkelder dan het is. Waar het om gaat is dat een ‘revolutie in poëticis (...) altijd twee richtingen heeft: een oriëntatie op de toekomst en een op het verleden, een “programma” én een reconstructie van de poëtische erfenis’.²¹ Rodenko streeft ernaar om steeds opnieuw beide richtingen zichtbaar te maken.

De twee afdelingen die de bloemlezing bevat, zijn op het twee-poëzieën-stelsel gefundeerd. In de eerste afdeling bevinden zich honderd van de ‘beste gedichten van deze eeuw’ gemeten volgens ‘een zoveel mogelijk objectieve maatstaf’ (aldus de wervingstekst op de achterflap), dat wil zeggen de waardering van de communis opinio. In de tweede afdeling staan ruim honderd gedichten die ‘meer subjectief’ door de inleider zelf gekozen zijn. De meeste dichters die Rodenko opneemt, krijgen met verschillende verzen een plaats in beide afdelingen, wat aantoont dat zij enerzijds *goede* poëzie schrijven waarover iedereen het min of meer gelijke oordeel ‘mooi’ velt, en dat zij anderzijds gedichten schrijven die voor het ogenblik minder eenduidig te waarderen zijn, maar door de persoonlijke voorkeur van de bloemlezer onder de categorie *nieuw* gehuisvest worden. Het oeuvre van de besproken dichters kan dus met twee maten gemeten worden.

In de inleiding vooraf zet Rodenko uiteen dat hij met zijn bloemlezing een voorbeeld wil geven van ‘wat men een *experiment in toegepaste literatuurwetenschap* zou kunnen noemen’. Het gaat om een experiment als een *objectiveerbare proef*. Rodenko vergelijkt de door hem voorgestelde hergroepering van de poëzie met het uiteenvallen van atomen en schetst het beeld van een kernsplitsing, waarbij de atoomkern na isolering uiteenvalt in twee lichtere kernen. De constitutie van de oorspronkelijke kern wordt definitief gewijzigd. Zien we hier de weerslag van de jaren vijftig context waarin Rodenko schreef en waarin - nog zo kort na Hiroshima - veel werd gepubliceerd over de mogelijkheden en gevaren van de atoomtheorie? Ook de kern van de poëzie wordt door de splitsing, die Rodenko teweegbrengt, gewijzigd: er ontstaan twee delen die met elkaar in (schijn)oppositie staan en die nooit meer zó zullen worden als zij waren. Als de *andere* lyriek van de *goede* wordt gescheiden, kan er nooit meer een geheel zoals dat voorheen bestond, worden verkregen.

In het middendeel van *Met twee maten*, de kern die de twee delen waaruit de bloemlezing is opgebouwd met elkaar verbindt, presenteert Rodenko een diepgravende theoretische verhandeling. Het is zijn beste beschouwing over de essentie van moderne poëzie. Rodenko stelt vast dat moderne poëzie niet anders kan dan tekortschieten en noemt haar dientengevolge *poëzie van het echec*, waarbij hij het echec niet als een negatieve ervaring voorstelt, maar als een moment van triomf. Eén ogenblik is er tijdens het schrijven en lezen van een gedicht, het besef van het ontzaglijke en van de onbereikbaarheid daarvan. Het eeuwig-onbereikte *Andere blijft* altijd anders en *is* nooit iets. Maar in dit enkele moment verstaat men de uiterste mogelijkheden en beperkingen van de menselijke taal. Het is de nietzscheaanse *Augenblickserfahrung* die Rodenko oproept, als hij schrijft dat het gaat om het ‘verslindende’ waarmee de mens op de rand van zijn existentie wordt geconfronteerd: ‘de waarde van een gedicht ligt niet in het “bekende” dat het oproept (gevoelens van liefde of haat, de gedachte dat het leven vergankelijk of de vrede een mooi ding is), maar in het onbekende - het “verslindende zwijgen” - waarnaar het verwijst’.²²

De experimentele dichter realiseert zich dat het wezen van de poëzie verborgen blijft, nooit grijpbaar, op z'n hoogst benaderbaar is. Deze verborgenheid heeft te maken met de oorsprong van de poëzie, die we ons moeten voorstellen als een ‘oer-sprong uit het Niet in het Zijnde’.²³ De oorsprong is een mythe die de verborgenheid tegelijk *omhult* en *verhult*. Zij ontkomt niet aan paradoxaliteit: ‘Elke poëzie, elk gedicht is een herhaling van de oer-sprong en betekent als zodanig al een echec: de herhaalde oer-sprong is geen *oer-sprong* meer’.²⁴ De kern-mythe is de mythe van de grens, expliciteert Rodenko en hij voegt daar de dubbelzinnige uitspraak aan toe, dat de kern daar begint waar de poëzie haar uiterste grens heeft bereikt. Het bestaan van het *Wesen der Dichtung* wordt door Rodenko ontkend, maar vervolgens ook geaffirmeerd via een ander beeld: dat van de grens. Kennelijk is er toch een gebied af te bakenen waarin de essentie van moderne poëzie zich ophoudt. Dat gebied kan bereikt, maar nooit betreden

worden.

Naast poëzie van het echec introduceert Rodenko in deze theoretische beschouwing ook het begrip *poëzie van het vlies*. Opnieuw ontwerpt hij dus een metafoor, waarmee hij tracht het meest wezenlijke van de moderne poëzie te benaderen. De idee van het vlies wordt geïllustreerd met het beeld van een dunne wand, die de werkelijkheid van het *hier* en *nu* scheidt van het Andere (het ongeborene, de oorsprong). Moderne poëzie kan niet aan het vlies voorbijgaan, maar zij kan het wel tastbaar maken (als scherm, dunne eierschaal of papier) en zelfs ‘door een soort osmotische werking’ heel even *via* het vlies deel hebben aan het Andere.²⁵ Het vlies is het vangnet dat de poëzie redt van een val in de onpeilbare diepte van de afgrond. *Echec* en *vlies* zijn noties waarmee de essentie van het moderne gedicht benoemd kan worden. Tegelijkertijd ontkennen deze begrippen dat er een essentie van het moderne gedicht *bestaat*. Als het bestaat is het niets, dus bestaat het eigenlijk niet. Maar toch heeft het een naam: echec, vlies. Het moderne (andere, nieuwe) gedicht onderscheidt zich van het traditionele (of goede) gedicht in het onthullen en verhullen van het echec.

In een in *Tussen de regels* (1956) gepubliceerd essay, ‘Wandelen en spoorzoeken in de poëzie’ had Rodenko intussen ook een andere ‘splitsing’ tot stand gebracht. Hier stelt hij de *vrije parlante* poëzie (analoog aan de andere) tegenover *niet-parlante* poëzie (analoog aan de goede). Het vrije parlante vers onderscheidt zich van het niet-parlante, omdat de poëtische kern ontbreekt. De kern is niet in het gedicht zelf gelegen, maar ‘in een ad infinitum opgeschoven “volgende regel”’.²⁶ In de niet-parlante poëzie daarentegen vormt het gedicht een organische eenheid, waarin elk element van de tekst rechtstreeks op de kerngedachte betrokken is. De eerste poëzie zou volgens Rodenko ook ‘kritisch-kennis-theoretisch’ genoemd kunnen worden; zij richt zich op de toekomst en beweegt zich horizontaal voort: zij *wandelt*. De tweede poëzie is ‘metafysisch’; zij *graaft* naar een dieper liggende zin.

Rodenko hanteert dus in *Met twee maten* een tweedeling die hij elders in een andere vorm laat terugkomen, maar ook anders benoemt en in zekere zin manipuleert. Hij wil de gedachte dat er één enkele vorm van moderne poëzie bestaat, onderuithalen ten gunste van de idee dat er sprake is van differentiatie en complexiteit. Het principe van één poëtische moderne canon die halverwege de negentiende eeuw in gang is gezet - zoals de bekende poëziehistoricus Hugo Friedrich²⁷ in de jaren vijftig schetst -, weerlegt hij met het argument dat poëzie en haar waarde en betekenis voortdurend in beweging zijn.

Met verschillende namen voor dezelfde poëzie, wordt de mogelijkheid gecreeerd een retorisch spel te spelen. Het ene begrip wordt ontkend via het andere, maar tegelijkertijd blijken begrippen elkaar te veronderstellen en versterken. Dit levert soms omslachtige en vaak dubbelzinnige redeneringen op, die als het ware om precieze uitspraken heen cirkelen. Rodenko wil uitleggen hoe de poëzie werkt, maar hij wil haar niet vastleggen op bepaalde noties. Begrippen moeten elkaar substitueren, weerleggen en bevestigen. Het ene theoretische model wordt

door het andere vervangen. Het gaat niet om de naamgeving *an sich*, maar om het aanwijzen van de complexiteit en partijdigheid waarin de waarnemer van moderne poëzie verstrikt raakt. Niet de definitie, maar de metafoor, niet de precieze terminologie, maar paradoxale duidingen zijn hét middel om iets ‘essentieels’ over poëzie uit te drukken.

Cultuurhistorische tendensen in de late essays

Na zijn essays uit de jaren vijftig laat Rodenko lange tijd niets van zich horen op het gebied van de poëziebeschouwing, hoewel hij werkt aan een studie over de wortels van de moderne lyriek. Hij heeft dit boek nooit voltooid. Een jaar na zijn dood worden vier delen van deze studie, die zijn magnum opus had kunnen worden, gepubliceerd in *De Gids* onder de titel ‘De experimentele explosie in Nederland’. In deze stukken ontbreekt de speelse dubbelzinnigheid en misschien soms ook wel ‘moeilijk-doenerij’ van de essays uit de vijftiger jaren. Hier vinden we een rechtlijnige stijl van redeneren. We kunnen ook zeggen dat deze teksten een poëziegeschiedenis vormen in de meer conventionele zin van het woord. De ter sprake gebrachte begrippen om poëzie te benoemen worden veel systematischer gebruikt dan voorheen.

In ‘De experimentele explosie in Nederland’ probeert Rodenko de wortels van de Vijftiger-poëzie bloot te leggen. Dat is niet eenvoudig, want steeds blijkt onder de ene wortel een andere schuil te gaan. ‘De Nederlandse poëzie begint in 1950’, schrijft Rodenko, maar al snel vervangt hij dat door: ‘De Nederlandse poëzie begint in 1916, en wel in Zürich, Zwitserland’. Toch kan ook die stelling weerlegd worden: Baudelaire, Coleridge en Hölderlin, maar ook Blake, Novalis en Rimbaud vormen een deel van het fundament der wereldpoëzie. En daarbij blijft het niet. Ver vóór de romantiek is iets in gang gezet dat de dualiteit van de moderne dichtkunst heeft veroorzaakt: de beweging waarin de archaische moedergerichte natuurgodsdienst werd verdrukt door de christelijke vadergerichte religie.

Moderne poëzie blijkt diep verankerd in onze culturele beschaving. Antithese of polariteit vormen hét kenmerk van moderne gedichten en ook van onze cultuur in meer algemene zin. Rodenko plaatst, om dit te verduidelijken, begrippen tegenover elkaar: primitivisme, chaos, pulverisatie, roes en babylon *versus* de voorstelling van de dichter als bouwer, ambachtsman, technoloog en *poeta doctus*. Het gedicht gaat z'n eigen onordelijke gang, terwijl de dichter constructies in elkaar tracht te zetten. De dichter is de ingenieur, de bouwer, maar op eenzelfde moment ook: barbaar, neger, kind, krankzinnige en niet in staat tot logisch redeneren. Dit dualisme is de essentie van de moderne lyriek sinds de vroege romantiek. Poëzie is ‘Selbstsprache’, maar ook ‘himmlisch’ schrijft Rodenko in navolging van Novalis en Hölderlin. Zij is kinderspel én wedergeboorte, zoals de dichter sloper én maker is.

Het motief van de wedergeboorte speelt een belangrijke rol in Rodenko's betoog. Hij ziet dit motief steeds terugkeren in de ontwikkelingsgeschiedenis van moderne poëzie. Het motief kent drie fasen: de fase van zelfspot en veroordeling; de fase van gestorven-zijn; en de fase van herrijzen. Deze fasen zijn abstracties die telkens *na elkaar* te onderscheiden zijn in de loop der tijden. Als voorbeeld van poëzie die zich ophoudt in de fase van zelfspot noemt Rodenko het werk van de dichters Corbière en Laforgue met het beeld van de dichter als clown of pierrot. De tweede fase kan men vinden bij Goethe die de dood '*das Reich der Müt-ter*' noemt. En de derde fase is die van de hergeboorte en zelfscheping. Rodenko noemt hier Artaud en het voorbeeld van primitieve Australische dichters die het beeld oproepen van een 'afdaling in de moederschoot door seksuele gemeenschap, waarna de moeder de held opnieuw baart. De held wordt zijn eigen zoon: hij heeft *zichzelf geschapen*'.²⁸

Het motief van de wedergeboorte van de dichter²⁹ heeft evidente relaties met christelijke en primitieve mythen. De herrijzenis van Christus toont ook sporen van oude opvattingen over dood, seksualiteit en vruchtbaarheid. Op intrigerende wijze legt Rodenko uit, dat de moderne dichter gevangen zit tussen twee elkaar uitsluitende wereldbeelden: het vaderlijk-christelijke en het moederlijk-archaische ofwel het rationele en het numineuze. Daarna gaat hij nog een stap verder in de vaststelling dat deze tweespalt zich ook voordoet op het terrein van de natuurwetenschappen. Ik geef een uitvoerig citaat:

Elektronenmicroscop en radiotelescoop hebben uitgewezen dat het voor het blote oog *onzichtbare* uiterst kleine én het buiten het menselijk bevattingvermogen vallende uiterst grote aan ándere wetten gehoorzamen dan de voor ons zichtbare en bevattelijke wereld. De voor het oog zichtbare driedimensionale wereld van Newton is een andere wereld dan wat mystici van ouds de 'onzienlijke' wereld hebben genoemd. Maar beide zijn even reëel. De fysici werken met twee wereld- 'modellen' die elkaar wederzijds uitsluiten, maar die niettemin 'op een of andere manier' elkaar aanvullen, volgens de theorie van het 'complementariteits'-beginsel'. Hetgeen eigenlijk niets anders is dan een nieuw woord voor het aloude 'heilig huwelijk' der tegendelen, de hiërogamos. Wat de mysticus en dichter met zijn 'derde oog' ziet, ziet de moderne fysicus met de elektronenmicroscop.³⁰

Deze excursie naar de 'harde' wetenschap typeert Rodenko's manier van denken. Van het literatuurbeschouwelijke vertoog stapt hij met regelmaat over naar een breder terrein van cultuurgeschiedenis. Voor hem bestaan er geen grenzen tussen uit elkaar liggende gebieden van het denken. Dit levert passages op die fascineren, maar ook aan het twijfelen brengen, omdat ze het altijd serieuze betoog zo plotseling doorbreken. Zijn ze ingenieus of klinkklare onzin? Soms doen deze momenten in de tekst geforceerd intellectualistisch aan, tegelijkertijd getuigen ze van durf. De criticus laat zich niet aan banden leggen.

Rodenko ziet grote overeenkomsten tussen poëzie en andere cultuurverschijnselen. Het isolement van het literaire wordt op die manier opengebrouwen. Poëzie en maatschappelijke werkelijkheid hebben in een veelomvattende zin met elkaar te maken: ‘De mythe van de moderne poëzie “correspondeert” met de industriële revolutie, de opkomst van het socialisme, de niet-euclidische wiskunde, de ontwikkeling van de moderne natuurwetenschappen, automanie en technocratie’.³¹ De verandering ofwel ‘de worsteling om de nieuwe mens’ begon omstreeks 1800 en zet nog steeds door. Rodenko schroomt niet om vanuit deze gedachte een link te leggen naar het marxisme. De marxistische critici beschouwden de moderne poëzie als ‘ontbindingsverschijnsel, weerspiegeling van de ten ondergang gedoemde burgerlijke of kapitalistische maatschappij’.³² Maar wat zij over het hoofd zagen, was dat de wens tot wedergeboorte van het proletariaat een sterke overeenkomst liet zien met het verlangen tot wedergeboorte van het dichterlijke ‘ik’. Marx’ *wetenschappelijke* theorie was in feite een ‘irrationele geloofsovertuiging’, zoals ook de wedergeboorte van de dichter een ‘au fond religieuze overtuiging van het diepste duister’ is.³³

Dit is een belangrijke uitspraak die verschillende facetten van Rodenko's poëzieopvatting bij elkaar trekt. Poëzie heeft niet alleen een religieus fundament, maar veronderstelt ook een religieuze *houding*. Je moet bereid zijn te geloven - pas dan kun je zulke uiteenlopende begrippen als kortsluiting, vervreemding, experiment, of wedergeboorte aanvoelen én begrijpen. De empirische criticus dient ook een gelovig mens te zijn. De formalistische benadering van het gedicht wordt daarmee uiteindelijk dus ook bepaald door een sterke humanistische interesse. Gedichten blijken altijd te maken te hebben met fundamentele kwesties van zingeving: ‘Er zou een geheel nieuwe *taal* moeten worden uitgevonden waarin teken en be-tekende, taal en werkelijkheid samenvallen. En dat is nu juist waar de moderne dichters in hun laboratoria mee bezig zijn’³⁴, schrijft Rodenko in deze latere essays. De experimentele uitvinding veronderstelt techniek én iets anders:

Het occulte middelpunt, het krachtscentrum van de moderne poëzie is manifest, in woorden, niet uit te drukken; het blijft een ‘bij wijze van spreken’, ‘ergens’ naar toe, ‘zeg maar’, ‘bijna’. Om dit middelpunt uit te drukken is een ‘*andere* wijze van spreken’ nodig, een nieuwe taal. Hoe die nieuwe taal er uit zal zien is een tweede, waar verschillende dichters verschillend over denken; van belang is alleen dát de moderne poëzie wezenlijk een poëzie *à la recherche* d'un nouveau langage is. Poëzie, zegt Kouwenaar, is een *volstrekt abstracte* zaak (nog abstracter dan architectuur of schilderkunst) en daarom *hopeloos*; en tóch tracht hij onder de abstractie vandaan te komen - hoe kan dat? Het kan niet. Tenzij de dichter ‘ergens’ in een wonder gelooft. Het mysterium coniunctionis.³⁵

Het *wonder* waar de dichter in moet geloven, doet denken aan opvattingen van

Albert Verwey die in een lezing uit 1909 meedeelde, dat het belang van de dichter tegenover de ‘werkdadige wereld’ ligt in het verschil, dat de wereld onafgebroken gericht is op het begrijpelijke, terwijl de dichter ‘aldoor in het Wonder leeft’.³⁶ Maar veel meer dan Verwey benadrukt Rodenko dat er een nieuwe taal *geconstrueerd* moet worden, waarin dat wonder gestalte zou kunnen krijgen.

Het begrip experimenteel

Met het schrijven van zijn essays en kritieken heeft Rodenko in feite steeds één doel voor ogen gehad: het analyseren en becommentariëren van historische verbanden en van een bepaalde continuïteit tussen moderne en traditionele lyriek. Hij legt zich daarbij in eerste instantie toe op het onder de aandacht brengen van experimentele gedichten. ‘Mijn hele essayistische werk, voorzover het op poëzie betrekking heeft, [is] een poging (...) om aan het begrip “experimenteel” een inhoud, een zowel filosofische als poëzietechnische zin te geven’, schrijft Rodenko in 1958 in een open brief aan Sybren Polet. Het heeft hem de bijnaam ‘theoreticus van Vijftig’ opgeleverd.

Het begrip *experimentele poëzie* valt tot op zekere hoogte samen met, maar kan ook afgebakend worden van begrippen als *avant-garde poëzie* en *poëzie van Vijftig*. Rodenko positioneert zich als criticus met dit begrip experimenteel en gebruikt het als meetlat om werk van anderen te beoordelen. Onder experimentele poëzie kan men verschillende dingen verstaan, schrijft hij in *Tussen de regels*³⁷: in de eerste plaats poëzie die niet volgens traditionele regels van rijm, metrum en vaste strofenbouw is geschreven; en ten tweede poëzie geschreven door een kleine groep van dichters, die in navolging van de schilderkunst een bepaalde directheid van emoties nastreven. Experimenteel in deze laatste zin is het werk van Lucebert, Kouwenaar, Vinkenoog, Polet en anderen; ‘pre-experimenteel’ zijn bijvoorbeeld Vroman en Lodeizen. Rodenko noemt ook zijn eigen gedichten in dit verband.

Avant-garde is een ruimer begrip dan experimenteel en omvat de niet-traditionele poëzie in het algemeen, beginnend in ons taalgebied met Gorter en Gezelle, omdat zij de eerste dichters waren die experimenteerden met taalmateriaal. Avant-garde hangt samen met industriële revolutie, met de dreiging die uitgaat van de mechanisering van onze wereld én met de noodzaak de mens af en toe uit zijn trance te halen, te laten schrikken. De avant-gardist is zich ervan bewust op de drempel van een nieuwe tijd en wereld te staan. In dit opzicht is avant-garde een ‘massiever verschijnsel’ dan experimentalisme, meent Rodenko.³⁸

Het verschil tussen de experimentele poëzie van Vijftig en het voorafgaande avant-gardisme van bijvoorbeeld Van Ostaijen, is dat de experimentele poëzie minder theoretisch beladen is, minder beredeneerd. Er zijn nauwelijks mani-

festen, programma's of theoretische beschouwingen die de experimentele dichter als leidraad neemt. Ook onderscheidt de experimentele poëzie zich, omdat zij meer nadruk legt op *zintuiglijke* directheid. Overeenkomsten tussen de avant-gardistische en experimentele poëzie zijn, dat zij een shock-effect willen bewerkstelligen en de absolute verzelfstandiging van klank en beeld nastreven. Het beeld verwijst niet meer rechtstreeks naar een realiteit buiten het gedicht. Bij de traditionele dichter is het woord *weergave* van de werkelijkheid, bij de experimenteel en avant-gardist is het *schepping* van werkelijkheid: het woord refereert niet aan, maar *is* zelf werkelijkheid.

In de literair-historische beeldvorming is Vijftig voorgesteld als een groep dichters, die zich verzet tegen de restauratieve politiek-maatschappelijke tendens na de Tweede Wereldoorlog, tegen het romantisch-rationalisme van *Criterium* en tegen een esthetische poëtica in algemene zin. Lucebert heeft met zijn programmatische gedicht 'Verdediging van de 50-gers' bijgedragen aan dit beeld van verzet tegen de gevestigde letterkundige orde. Ik citeer de, nog steeds geestige, eerste vier strofen:

*kameraden, in onze conjecturale taal geschreven,
zijn onze verzen vaak te zwaar met ervaring geladen.
Waren wij van europa de chinezen,
was holland een rose perzikentuin
onze poëzie zou dan eenvoudig zijn,
zou zijn een kopje thee met rozenbladen.*

*maar in Holland staat een huis; daar wonen
vrezen voor luizen, ladelichters en voor sowjetraden;
daar wonen struise dochters, stoere zonen
die met een kale god in 't trapportaal
- terwijl de radio der burens raast -
in swing en sweet te niet, cellen zijn en daarna zaden.*

*de hollandse cultuur is hol van helen,
het leven in commissie niet alleen een zede, ook genade
de eigen zaken eigen zielen zijn bordelen,
zodat de vreugde met een vreemde vrouw in bed,
des anderen daags in kuise verzen omgezet,
niet ruisen als het zaad, maar kraken als kostschoolse gewaden.*

*gij letterdames en gij letterheren,
gij die in herenhuizen diep zit uit te pluizen daden,
ik zeg Daden van genot en van ontbereren,
wanneer gij blake rimbaud of baudelaire leest;*

*hoort, door onze verzen jaagt hun heilige geest:
de blote kont der kunst te kussen onder uw sonnetten en balladen.*³⁹

De jonge Vijftigers streven artistieke vernieuwing na in samenhang met een maatschappelijke verandering. Gerrit Kouwenaar schrijft in het essay 'Poëzie is realiteit' dat de Nederlandse poëzie is vastgelopen. Op die van Gorter na heeft zij sinds de jaren tachtig van de vorige eeuw alleen 'burgerlijke gedichten' opgeleverd. Simon Vinkenoog meent in 1952, dat er 'op het ogenblik maar één poëzie (is): die van de rumoerige linkervleugel'. De andere poëzie is jong-katholiek of jong-christelijk of neutraal, is 'lieve, aardige en tedere poëzie' maar heeft niets te maken met de 'meedogenloze vernieuwing binnen het vers' die de poëzie midden in het leven plaatst.⁴⁰

Rodenko benadrukt niet de *breuk* tussen Vijftig en het voorafgaande, maar de continuïteit. Sterker nog: meer dan eens laat hij zien dat de experimentele poëzie is voorbereid in gedichten, die veel eerder geschreven werden door dichters aan wie over het algemeen het etiket 'traditioneel' wordt gegeven. De betekenis van de experimentele poëzie ligt *niet* in de nieuwe vormen die zij brengt en waarvan de meest levensvatbare weldra weer traditie zullen zijn, schrijft Rodenko in 'Experiment en traditie in de poëzie'⁴¹, maar juist in de weg *terug* naar de diepste wortels van de poëzie. In het oude Egypte had men voorstellingen van zintuiglijkheid en aardsheid, die in de twintigste-eeuwse poëzie ook voorkomen 'zonder dat er van enige navolging sprake is.' Deze opmerking waarmee elke vorm van bewuste nabootsing wordt ontkend, is typerend voor Rodenko's ideeën over het instinctmatige van de moderne lyriek: in poëzie vinden we oer-fenomenen en voorstellingen terug, zonder dat daarvoor een rationele verklaring te vinden is. Het is een sterke mythische basis die Rodenko onder het experimentele gedicht aanwezig acht.

Hij gebruikt de term experimenteel niet alleen om een bepaalde poëzie te benoemen, maar ook als karakterisering van een attitude die de lezer/criticus tegenover poëzie aan kan nemen. In de ondertitel van zijn bloemlezing *Met twee maten* komt deze opzet duidelijk naar voren: *de kern van vijftig jaar nederlandse poëzie geïsoleerd en experimenteel gesplitst*. 'Isolatie' van bepaalde poëzie betekent dat je er als lezer anders naar gaat kijken; 'experimenteel splitsen' houdt in dat je ergens een scheiding veroorzaakt en daarna observeert hoe de gedichten zich onder invloed van die scheiding anders laten hergroeperen. In de theoretische uiteenzetting omschrijft Rodenko dit heel precies tussen haken, als het ware terzijde van het lopende betoog:

(Wat ik het 'experimentele denken' zou willen noemen - de 'ruimte van het volledig leven' eist ook een experimenteel denken, de experimentele vernieuwing is méér dan een poëtische vernieuwing alleen - is een denken in benaderingen, een tastend denken dat zijn object geleidelijk-aan en langs steeds weer nieuwe wegen, met steeds weer nieuwe begrippen - de begrippen die het

experimentele denken gebruikt zijn dan ook altijd voorlopige begrippen, hulpmiddelen, geen waarheden - zoekt te omsingelen.)⁴²

Hier omschrijft Rodenko zijn eigen kritisch program. Het omsingelen en zo steeds dichter benaderen van een fenomeen en het retorisch spel dat in de benoeming van dat fenomeen tot stand komt, zijn de basisprincipes van zijn kritische methode.

De bloemlezingen

Rodenko heeft zijn bekendheid vooral te danken aan vier bloemlezingen die hij in de jaren vijftig kort na elkaar publiceerde: *Nieuwe griffels schone leien, de poëzie der avant-garde, van Gorter tot Lucebert, van Gezelle tot Hugo Claus* uit 1954, *Voorbij de laatste stad, een bloemlezing uit het gehele oeuvre van Gerrit Achterberg* uit 1955, *Met twee maten, de kern van vijftig jaar nederlandse poëzie geïsoleerd en experimenteel gesplitst* uit 1956 en *Gedoemde dichters, een bloemlezing uit de Poètes maudits, Van Gerard de Nerval tot en met Antonin Artaud* uit 1957. Deze bloemlezingen bevatten niet alleen een compilatie van gedichten, maar ook uitvoerige literair-historische inleidingen. Het bloemlezen stond centraal in Rodenko's kritische praktijk, omdat het hem een goede mogelijkheid bood zijn persoonlijke poëzieopvatting te confronteren met de poëtische productie van het moment. Ook in z'n essays citeerde Rodenko graag veel gedichten; ook als essayist legde hij zijn ambitie van bloemlezer niet af.⁴³

Nieuwe griffels schone leien was de eerste bloemlezing die Rodenko samenstelde. De bundel werpt een blik op de avant-garde poëzie in Nederland en Vlaanderen. Rodenko benadrukt vooral de historische context van deze gedichten. Hij stelt vast dat de avant-garde poëzie ontstaan is door het samenkomen van twee stromingen: de *revolutionair-experimentalistische* poëzie van Baudelaire en Rimbaud enerzijds en de meer bescheiden *klankpoëzie* van Verlaine, Gezelle, Gorter en Leopold anderzijds. Het laatste 'coherente hiërarchische systeem' dat de Europese poëzie heeft gekend, was dat van het symbolisme met als representanten: Yeats, Valéry, Rilke en Roland Holst. Na hen kan de poëzie slechts avant-gardistisch, experimenteel of nomadisch zijn, dat wil zeggen dat zij openstaat voor het zintuiglijke experiment en geen gesloten poëtische visie meer veronderstelt.

In deze eerste bloemlezing zijn gedichten van ruim vijftig dichters bijeengebracht. De best vertegenwoordigden zijn Herman Gorter (10 gedichten), Paul van Ostaijen (10), Gaston Burssens (10), Gerrit Achterberg (9), Lucebert (9) en Pierre Kemp (8). Er komen - dat past in de context van de jaren vijftig - weinig gedichten van vrouwen aan bod. Alleen Sonja Prins (1) en Ellen Warmond (3) krijgen een plaats. Van Rodenko zelf staan er vier gedichten in⁴⁴, evenveel als bijvoorbeeld van Gerrit Kouwenaar. Opvallend is het ontbreken van twee na-

men: die van Martinus Nijhoff en Bert Schierbeek. De eerste werd niet opgenomen, omdat hij in Rodenko's ogen geen vertegenwoordiger was van de klank- en beeldexperimenten van de avantgarde: 'zijn experimenteren [was] eigenlijk meer een psychologische dan een versificatorische aangelegenheid'.⁴⁵ Er was geen ruimte voor Schierbeek, omdat 'zijn vorm van poëzie (...) alleen in het bredere kader van zijn "romans" tot haar recht komt'.⁴⁶

Nieuwe griffels schone leien was het achtste en meest succesvolle deel in de reeks Ooievaarpockets, uitgegeven door Bert Bakker. Het haalde een oplage van meer dan 100.000 exemplaren. Dankzij de goedkope prijs bereikte de bloemlezing een groot publiek en dat leidde, volgens Vinkenoog, tot de definitieve acceptatie van de Vijftigers. Rodenko verdiende overigens nauwelijks iets aan de verkoop van de bloemlezing: hij ontving een honorarium van vijftig gulden.⁴⁷

De critici waren lovend over *Nieuwe griffels schone leien*, hoewel men wel bezwaar aantekende tegen de omslachtigheid in de beschrijving van het begrip avant-garde en tegen de 'zelf-tegenspraken' in het inleidende gedeelte.⁴⁸ Over het algemeen was men positief over Rodenko's rol als inleider, maar kon men zijn keuze voor bepaalde dichters minder waarderen. Alleen Simon Vestdijk vond die keuze juist zeer geslaagd. Hij oordeelde dat Rodenko 'de enige theoreticus in stijl' was waarop de experimentelen konden bogen. Hij vond de aanpak van het begrip avant-garde overtuigend en begroette 'niet zonder binnenpret' deftige lieden als Gezelle, Is. Querido, Leopold en Hendrik de Vries onder de avant-gardisten.⁴⁹ Rodenko had duidelijk zijn eigen visie op het avant-gardisme laten prevaleren.

In maart 1955 verschijnt Rodenko's tweede bloemlezing, samengesteld uit gedichten van Gerrit Achterberg. Ook deze bundel was bedoeld als materiaal voor literatuuronderwijs op middelbare scholen en als eerste kennismaking met het omvangrijke oeuvre van Achterberg. Meer dan honderd gedichten van de dichter uit Leusden werden opgenomen. Wat onmiddellijk opvalt in deze bloemlezing is, dat niet wordt vastgehouden aan de chronologie van Achterbergs werk. Rodenko verantwoordt dit als volgt: 'De evolutie van een dichter is een organisch proces en geen mechanische kalenderlezerij; een in 1955 geschreven gedicht kan "ouder" zijn (in de evolutie van de dichter) dan een in 1950 geschreven gedicht'.⁵⁰ In de tweede plaats valt op dat Rodenko de reeksen 'Ode aan Den Haag' en 'Ballade van de gasfitter' in hun geheel opneemt. Klaarblijkelijk heeft hij vooral waardering voor de narratieve composities die Achterberg in zijn poëzie tot stand wist te brengen.

In de theoretische inleiding benadrukt Rodenko de moderniteit van Achterberg, maar wijst hij ook op de religiositeit als diepste impuls van dit dichterschap: 'Achter "de geliefde is dood, de geliefde moet gered worden" voelt men herhaaldelijk het nietzscheaanse "Gott ist tot" en - God moet gered worden'.⁵¹ Juist de combinatie van het moderne en religieuze blijkt typerend voor de avant-gardistische waarde van dit oeuvre. Ook met deze bloemlezing bereikte Rodenko een groot publiek. Het is de enige bloemlezing die zich concentreert op het werk

van één dichter, wat aangeeft hoe belangrijk Achterbergs dichterschap voor Rodenko's poëzieopvatting was.

Met twee maten verscheen twee jaar na *Nieuwe griffels* en borduurt voort op het probleem van avant-garde en experimentele lyriek. Zoals gezegd is dit de meest intrigerende van Rodenko's bloemlezingen. In het eerste deel van de bundel, 'Met de ene maat', worden 103 gedichten van 49 dichters gepresenteerd. In de tweede afdeling 'Met de andere maat' worden 133 gedichten van 49 dichters bijeengebracht. Voor het overgrote deel zijn dit dichters die ook in de eerste afdeling aan de orde kwamen. Acht dichters komen slechts in één afdeling voor: E. du Perron, Karel Jonckheere, J. Greshoff, Willem Elsschot en Anthonie Donker krijgen alleen een plaats in de eerste afdeling; Maurice Gilliams, Hugo Claus en Lucebert staan alleen in de tweede. Het best vertegenwoordigd in de bloemlezing als geheel zijn A. Roland Holst (11 gedichten), Gerard den Brabander (10), Gerrit Achterberg (9), Jacob Israël de Haan (9), Willem de Mérode (9), Pierre Kemp (9) en Martinus Nijhoff (8). Opnieuw heeft Rodenko weinig aandacht voor poëzie van vrouwelijke dichters.

De poëzie uit de eerste afdeling verschilt van die uit de tweede afdeling, omdat zij in traditionele zin 'mooi' is, terwijl de andere gedichten niet mooi maar nieuw of - met de woorden van Rimbaud - angstwekkend en dwingend zijn. Het is een duidelijke subjectieve, partijdige keuze die Rodenko hier maakt. Hij wil geen uitsluitsel geven over wat 'mooi' precies inhoudt: het gaat hem er om dat de lezer aan het denken wordt gezet over traditie en vernieuwing, over het historische en het 'contemporaine poëtische bewustzijn'.

In de tweede afdeling van *Met twee maten* worden bepaalde gedichten 'met terugwerkende kracht' als experimenteel gekarakteriseerd. Het gaat niet om *voorlopers* (daar ging het om in *Nieuwe griffels*), maar om *voorbeelden* van de experimentelen, schrijft hij in zijn 'Inleiding - tevens gebruiksaanwijzing'. Twee vormen van poëzie uit de periode 1906-1956 worden van elkaar gescheiden en vervolgens wordt geanalyseerd wat dat oplevert. Vanuit het experimentele gezichtspunt onderneemt Rodenko een herlezing van de 'traditionele' gedichten om zo te ontdekken dat de poëzie uit het verleden een bepaalde spanning kan oproepen. Hij merkt daarbij op dat het 'experimentele avontuur' niet bestaat in terugkeer naar het verleden, maar in een overwinning ervan, door in een confrontatie met het verleden eigen doelstellingen aan te scherpen.

Een voorbeeld van deze onderhoudende én overtuigende manier om met verschillende maten één bepaald oeuvre te meten, - simpeler gezegd: om gedichten van een dichter met twee verschillende brillen op te lezen -, zijn twee gedichten van J.B Charles die door Rodenko in de respectievelijke afdelingen van *mooie* en *nieuwe* poëzie worden geplaatst. Ik citeer ze ter illustratie⁵² van Rodenko's 'experiment in toegepaste literatuurwetenschap' in hun geheel om daarna te proberen vast te stellen wat Rodenko bedoeld kan hebben met hun plaatsing in de twee afdelingen.

Als eerste het gedicht 'De poppen' uit de afdeling 'Met de ene maat':

*Toen ik laatst in de hemel was,
het was bij de topazen poort,
schreed daar een kleine optocht voort;
een grote klas, dacht ik, die uit mag.*

*Maar zij die naast mij stonden
en glimlachend de stoet passeren zagen,
zeiden, 't waren de kinderen die de laatste dagen
spelenderwijs te water raakten en verdronken.*

*De grootsten liepen voor, dan kwamen
de kleintjes, bij wat groteren aan de hand.
Zij stapten vol vertrouwen verder samen.
Ik stond daar als een vreemdeling aan de kant.*

*En enkelen zag ik stijf een pop in de armen houden;
de poppen die ze net nog uit de vijver redden zouden
toen 't water hen omhelzen ging
en in zijn zachte armen ving.*

*Die naast mij stonden legden uit, dit hier,
dit zijn nu onze liefste kinderen. En toen
dacht ik, op eens beschaamd, ik moet wat doen
en ik keek rond en vroeg: waar is een winkel hier.*

*Ik zei nog: want ik heb niets voor ze meegenomen.
Die naast mij stonden zeiden mij,
je kunt hier niets betalen, zeiden zij,
wij zijn hier allemaal met niets gekomen.*

*Dat maakte mij onrustig en verlegen.
O nee? En dan die poppen! streed ik tegen.
Die naast mij stonden keken mij aandachtig aan
en weken zwijgend uit elkaar om mij te laten gaan.*

Vervolgens citeer ik het gedicht 'Voor het verdronken meisje' dat Rodenko opnam in de tweede afdeling 'Met de andere maat':

*Verdrinken dat is water ademhalen,
verdrinken dat is met het hele lichaam drinken,
met tong en longen. Voorhoofd, lymfkanalen,*

*de open ogen, alles drinkt zich eindelijk zat.
 Verdrinken is behoedzaam naar beneden zinken,
 een dalend stofje in de zonlichtbaan gelijken
 en de fluwelen bodem nooit bereiken
 maar vlak daarboven blijven zweven;
 je haar wuift zachtjes op de onderstromen:
 daar vaart de veerboot over van half zeven,
 het uur waarop je thuis had moeten komen.
 Verdrongen zijn is na drie dagen en drie nachten
 weer op te stijgen dank zij nijvre rottingsgassen:
 zij doen hun best het lichaam door het flesgroen licht
 omhoog te tillen tot ten laatste het gezicht
 de spiegel breekt; de zon streelt het meteen:
 'waar ben jij deze dagen toch geweest?'
 Verdrinken is God in zijn huis begroeten
 terwijl het leven maar een moeitevol bestaan is.
 Verdrongen zijn is binnen stenen mogen kijken
 en weten hoe het paard gemaakt is en de maanvis,
 is eindelijk weer durven te ontmoeten
 die men vernield heeft in dit leven.
 Verdrinken is vergeten worden en vergeven,
 het is een oud, zeer heimwee overwinnen
 en het zolang gezochte einddoel vinden
 waar ook de afvaart was, op de oude warme kust.
 Verdrinken is een aangenaam ontbinden;
 dag lief dood meisje, glimlach maar gerust.*

Beide gedichten beschrijven de verdrinkingsdood van kinderen. Beide werden aanvankelijk gepubliceerd in Charles' bundel *Gedichten* uit 1955. Het eerste gedicht is een vervreemdende structuur van traditioneel rijm en ritme met een statische maar ook absurdistische voorstelling van de hemel én een bizarre dialoog tussen een 'ik' en anderen die in de hemel verblijven. Op de voorgrond van het beschreven tafereel gaat een stoet verdrongen kinderen langs. De boodschap die in de tekst wordt aangedragen is, dat in de hemel iedereen het zonder materiële zaken moet stellen. Het bijzondere, complexe of moderne, aan dit gedicht, dat waarin het als 'voorbeeld' van de experimentele poëzie kan worden beschouwd, is dat de positie van de 'ik' raadselachtig is: hij verblijft in de hemel, maar is kennelijk toch in een andere staat dan de anderen. Misschien is hij niet dood, in ieder geval heeft hij niet door dat hij dood is en handelt hij net als in het gewone leven: hij wil een winkel bezoeken om daar een cadeau voor de kinderen te kopen. Hij beseft niet dat sommige kinderen voor eeuwig een cadeau in hun armen houden: de pop die de oorzaak van hun verdrinkingsdood is geweest. Het gedicht is 'mooi' omdat het boeit door deze dramatische compositie en dit

raadselachtige perspectief.

Het gedicht uit de tweede afdeling van de bloemlezing stelt ook de dood door verdrinking van een kind aan de orde, maar nu is er geen ‘ik’ aanwezig, maar een stem die in eerste instantie direct het dode meisje aanspreekt. Daardoor wordt de toon huiveringwekkender, en misschien zelfs minder absurdistisch. Het gedicht is een *poging* onder woorden te brengen wat verdrinken is, door nauwgezet te beschrijven wat er plaatsvindt: het lichaam raakt verzadigd en zinkt naar beneden om later door gasvorming weer naar boven te drijven. Vervolgens wordt op een meer beschouwelijk niveau omschreven wat *doodgaan* inhoudt: god ontmoeten, dingen uit de natuur begrijpen, schaamte, pijn en heimwee in herinnering roepen en tenslotte overwinnen. De slotregels moeten we niet serieus nemen, maar zijn toch ook niet cynisch: *Verdrinken is een aangenaam ontbinden; dag lief dood meisje, glimlach maar gerust*. Er is hier sprake van een bijna psychologische bezwering; ‘aangenaam’, ‘lief’ en ‘glimlach’ zijn zachte woorden die het zicht op de benauwende doodsstrijd van het kind verhullen.

Het tweede gedicht is heel *anders* mooi dan het eerste. Het voldoet niet aan conventies van rijm en ritme, maar heeft die normen ook nog niet helemaal losgelaten. Het is geen vrij vers, waarin gespeeld wordt met klanken. Op dramatisch niveau is het een heel ander gedicht dan ‘De poppen’, omdat er zich nauwelijks een geschiedenis ontwikkelt. Er is alleen het visueel sterke beeld van het opzwellende lijk in het water en de boot die eroverheen vaart. De lyrische ‘ik’ houdt zich afzijdig, omdat hij niet naderbij tot haar, in de dood, kan komen. Er wordt geen duidelijke boodschap in dit gedicht gepresenteerd. Misschien is die boodschap alleen de berusting, het bijna hoopvolle aan het slot, als een groet tot een klein meisje dat aan het ontbinden is, dat verdwijnt en tóch grimlachen mag. Dit is echec en triomf tegelijkertijd: hier kun je als lezer geen uitsluitsel geven over de positieve of negatieve betekenis. Rodenko heeft gelijk dat dit een indringend gedicht is.

Er is heel veel kritiek op *Met twee maten* gekomen. C. Buddingh' en Simon Vinkenoog reageren onmiddellijk afwijzend in *Podium*.⁵³ Zij keuren Rodenko's bezinning af en vinden zijn toon die van een schoolmeester. Zij vinden bovenal dat zijn keuze voor gedichten veel te weinig representatief is voor de *nieuwe jonge* dichtersgeneratie. Rodenko gaat in de tweede druk van de bloemlezing op deze verwijten in en legt omstandig uit dat zijn critici de opzet van de bloemlezing niet begrepen hebben. Hij beschouwt hen als bureaucratische ‘conservatisten’, als procuratiehouders van ‘een zaak’ die ten koste van alles in stand gehouden en verdedigd moet worden. Hij verwijt hen niets van de bloemlezing én van de experimentele poëzie zelf te hebben begrepen.

Er is ook andere kritiek, bijvoorbeeld op Rodenko's keuze voor bepaalde dichters. Gabriël Smit meent dat er te weinig katholieke dichters opgenomen werden: ‘in de hele bloemlezing (...) staan slechts twee katholieke dichters, Jan Engelman en Pierre Kemp (...) wil dit overzicht doodgewoon op eerlijkheid aanspraak maken, dan kan men met deze twee beslist niet volstaan’. Wie worden

gemist? Gerard en Henri Bruning, Anton van Duinkerken, Bernard Verhoeven, Chris de Graaff, Gerard Wijdeveld, Harriët Laurey, Nico Verhoeven, Michel van der Plas en Jan Hanlo. Smit meent dat Rodenko een vertekend beeld geeft en teveel op het lichamelijke, te weinig op het metafysische gericht is. Het is een standpunt dat nu, veertig jaar later, gedateerd aandoet. Met de jaren zestig is de verzuiling verdwenen. Maar het tekent wel de intellectuele ruimte waarin Rodenko moest manoeuvreren: dichters die de oud/jong-oppositie cultiveerden en dichter/critici die de geloofskampen afbakenden. Dat er voorbij de Nederlandse grenzen vergelijkbare experimentele bewegingen gaande waren, werd nauwelijks opgemerkt. Rodenko bleef daarop wijzen, maar werd vaak misverstaan.

Positiever is de recensie van Ludo Pieters in de *Nieuwe Rotterdamse Courant*. Hij oordeelt dat Rodenko ‘steeds een verrassende formule [weet] te vinden voor bepaalde dingen, nieuwe relaties te vinden tussen bepaalde verschijnselen in de literatuur en een originele kijk te geven op problemen die allang doodgeredeneerd en geclassificeerd leken’.⁵⁴ Pieters heeft met name waardering voor de subjectieve keuze van Rodenko en vindt daarom dat hij zich niet zou moeten verschuilen achter de ‘objectiviteit’ van het natuurwetenschappelijk experiment. Dat is ook nu nog een steekhoudend punt van kritiek.

Het meest lovend over *Met twee maten* is Simon Vestdijk die in ‘Dubbele moraal der bloemlezers’ uitgebreid ingaat op Rodenko's experiment en veel waardering heeft voor de dubbele handeling die Rodenko uitvoert. Vestdijk stelt terecht vast dat het eigenlijk om *twee* bloemlezingen gaat. Hij ziet ‘de slordige wirwar van het anthologisch emplacement vervangen door een onberispelijk dubbelspoor, - de theoretische tweeslachtigheid van het bloemlezen bekrachtigd en tevens opgeheven door een verdubbeling van werkzaamheden’.⁵⁵ Rodenko begaf zich hiermee ‘in een unieke onderneming’. Opvallend is dat Vestdijk de enige is, die begrijpt dat Rodenko's aanpak veelomvattende *didactische* implicaties heeft: ‘in plaats van feiten, jaartallen, meningen van autoriteiten, gemiddelden en officiële leuzen (...) leert de student zich van maatstaven bedienen, waarnaar hij een en hetzelfde kunstwerk zowel zou kunnen aanvaarden als afwijzen, “goed” vinden, of “warm” vinden, en zo meer’. Vestdijk hoopt zelfs op een uitwerking ‘in strenger methodisch verband’.

Gedoemde dichters is de vierde en minst bekende bloemlezing die Rodenko in het tijdsbestek van enkele jaren samenstelt. Het betreft een keuze uit de Franse avant-gardistische poëzie sinds het midden van de vorige eeuw. Ook hier gaat een uitgebreide inleiding aan de eigenlijke bloemlezing vooraf. En ook hier doet Rodenko een poging tot omschrijving van een begrip, waarvan hij tegelijkertijd meent dat het zich aan elke definitie onttrekt. Zijn ‘tegenspraken’ met betrekking tot de notie avant-garde in *Nieuwe griffels* en zijn paradoxale uitspraken uit *Met twee maten* over het echec dat afgrond én triomf is, keren hier terug in de bevestiging en ontkenning van het bestaan van de *poésie maudite*. Bevestiging, omdat met Baudelaire iets in gang is gezet dat niet meer uit de moderne poëzie weg te denken is: de woord-gerichtheid, de focus op het scheppingsproces als zodanig.

Ontkenning, omdat de poésie maudite zich onttrekt aan definiëring en alleen herkenbaar is als stigma.

Niet alle moderne dichters zijn poètes maudits, maar wel blijken nieuwe stromingen, van romantiek tot surrealisme, steeds in gang gezet door een dichter die ‘maudit’ was. De poésie maudite verenigt in ieder geval twee tendensen: een mystieke gerichtheid op verlies-van-zelf en daaruit volgende vormloosheid, en een metafysische gerichtheid op de hiërarchie hoog/laag en goed/kwaad. In haar vallen subjectiviteit en objectiviteit samen, zoals volgens Rodenko blijkt uit twee bekende citaten van respectievelijk Rimbaud en De Nerval: ‘Je est un autre’ en ‘C'est faux de dire: je pense. On devrait dire: on me pense’. *Ik is een ander* en *men denkt mij* (ik besta in de verbeelding van anderen) zijn opvattingen die niet meer uit de moderne poëzie zijn weg te denken.

Deze bloemlezing bevat iets meer dan honderd gedichten en gedichtfragmenten van zeventien dichters. Onder hen Baudelaire (vertegenwoordigd met 11 gedichten), Rimbaud (11), Verlaine (10), Mallarmé (8) en Artaud (6). Opmerkelijk ontbrekende naam is nu Valéry, wat opnieuw de eigenzinnigheid van de bloemlezer aantoont. Alle gedichten worden in het Frans, zonder vertaling opgenomen. Dat zal de toegankelijkheid van de bundel - ook al lezen in de jaren vijftig veel meer mensen Frans dan tegenwoordig- niet bevorderd hebben. Aan het einde van de bloemlezing wordt wel van iedere dichter een summiere biografische en bibliografische aantekening gegeven.

De kritiek op deze bloemlezing was over het algemeen positief, hoewel de noodzaak van de bundel niet door iedereen werd begrepen. Ludo Pieters vraagt zich af of de poésie maudite niet gewoon een onderdeel van de romantiek vormt en of Rodenko wel een adequate keuze heeft gemaakt door bijvoorbeeld voor Mallarmé en niet voor Villiers de l'Isle Adam te kiezen.⁵⁶ C. Rijnsdorp heeft vooral waardering voor de inleiding en het levensbeschouwelijke standpunt dat daaruit spreekt: ‘Deze inleiding van Rodenko heeft een betekenis die uitgaat boven haar onmiddellijke doel: (...) zij vormt een belangrijke en prikkelende bijdrage tot het gesprek, dat tenslotte een theologisch en antropologisch gesprek wordt, de discussie namelijk over het wezen van de mens, zijn val en de gevolgen daarvan in zijn verhouding tot God, wiens beeld hij is; over het wezen van de kunst ook en, last but not least, over de vraag of het begrip christelijke kunst hanteerbaar is’.⁵⁷ Het wezen van de mens, daar ging het in deze poëzie natuurlijk om - maar niet als *wezen* dat zich spiegelt aan een calvinistisch godsbeeld. Rodenko zal zich niet erg begrepen hebben gevoeld.

Gelijkgestemde geesten

In de periode kort na de Tweede Wereldoorlog zijn er verschillende critici geweest die zich net als Rodenko hebben ingezet voor de moderne dichtkunst. Zij deden dat met dezelfde middelen (essays, kritieken en bloemlezingen). Ik noem

de namen van Adriaan Morriën en Ad den Besten in Nederland en van Jan Walravens in Vlaanderen. (Ik ga nu voorbij aan het feit dat ook de dichters zelf zich voor de verspreiding van de experimentele zaak hebben ingezet, getuige de bloemlezing *Atonaal* van Vinkenoog of *Vijf 5 tigers* van Kouwenaar.)

Van deze drie critici lijkt Walravens het meest verwant aan Rodenko. Walravens was essayist en oprichter van het Vlaamse tijdschrift *Tijd en Mens* (1949-1955). Hij trad op als literair-politiek strateeg en had net als Rodenko belangstelling voor het existentialisme.⁵⁸ Martien de Jong⁵⁹ wijst op overeenkomsten in de opvattingen tussen Rodenko en Walravens. Hij benadrukt vooral de mythische *oersprong* die Rodenko in de moderne poëzie waarnam en die gelijkenis vertoont met Walravens' hoop op een nieuwe mythe, *een nieuwe morgen* die in de gedichten naar voren zou komen.⁶⁰ Jos Joosten daarentegen concludeert in zijn dissertatie over Walravens dat er nogal wat verschillen zijn in de literatuuropvattingen van Rodenko en Walravens. Joosten spitst zich daarbij toe op Walravens essay uit 1950, *Phenomenologie van de moderne poëzie*, en benadrukt vooral de formalistische aspecten in Rodenko's literaturopvatting, zoals zij naar voren komen in de essays uit *Tussen de regels*. Joosten schrijft: 'Waar voor Rodenko in de eerste plaats het *proces* de essentie van de nieuwe poëzie uitmaakt, blijft Walravens zoeken naar een inhoudelijke rechtvaardiging, een concreet doel. (...) Hij ziet (...) in de moderne poëzie de mogelijkheid van de "juiste" uitdrukking van de "waarheid"'.⁶¹

Het nomadische aspect in de poëzieopvatting van Rodenko, de gedachte dat de poëzie een *richting of beweging* is, niet een statisch gegeven, staat inderdaad haaks op Walravens idee van de moderne poëzie als een 'groot verlangen naar zuiverheid' in het teken van 'het Absolute'. Poëzie wordt voor Walravens kennelijk uiteindelijk bepaald door iets dat vastligt. Minder verschil tussen beide critici is er evenwel in de *wijze* van redeneren, in de stijl waarin de opvattingen vorm krijgen. Net als Rodenko herneemt Walravens zijn woorden, wikt en weegt hij, en zoekt hij naar omschrijvingen van de poëtische essentie. Ook plaatst hij, als Rodenko, de moderne poëzie in een historisch verband:

In 1951 is het mogelijk gans deze evolutie te zien als de incubatieperiodes van een originele en zelfstandige kunst, die de eigen en duurzame kenmerken van de poëzie opneemt en ze ten dienste stelt van een nieuwe inhoud. Deze kunst neemt bepaald een aanvang met het werk van de Duitse dichters van het einde der achttiende en het begin der negentiende eeuw. Zij zal dertig jaar later door Baudelaire, vijf en zeventig jaar later door Mallarmé en Rimbaud overgenomen worden. Maar met de Duitse romantiek treden de dichters van de nieuwe strekking voor de eerste maal in groep op en veroveren de markt. (...) De weerklank van het streven der Duitse romantiek zal men in Frankrijk slechts volledig aantreffen in het werk der surrealisten, dus meer dan honderd jaar later.⁶²

Walravens gaat in zijn *Phenomenologie van de moderne poëzie* eerst in op de materiële kant van het nieuwe gedicht, haar woord, beeld en ritme, en schrijft daarna over de eigenlijke inhoud ervan. Op de vraag ‘wat zegt en wat wil het moderne gedicht?’ antwoordt hij dat het naar verwarring streeft, maar ook uitdrukking geeft aan ‘een groot verlangen naar zuiverheid’. De verwarring heeft te maken met een beeld dat ons is overgeleverd door Dostojevski. In zijn *Demonen* wordt ‘waarschijnlijk voor de allereerste maal de kolossale ontsporing beschreven, waartoe de mensen in staat zijn wanneer zij ieder middelpunt verloren hebben’.⁶³ Zoals we nog zullen zien, kent ook Rodenko aan Dostojevski een enorme invloed op de moderne poëzie toe.

Het verlangen naar *zuiverheid* is natuurlijk weinig rodenkiaans. Maar het *veelomvattende verband*, het weidse perspectief, waarin Walravens de moderne lyriek plaatst, is iets dat Rodenko ook verdedigt. Ik citeer opnieuw Walravens:

Wat is dat metafysische dan? Totnogtoe kon niemand op die vragen een antwoord geven. Het is de hoop van morgen. Het is een confuse zekerheid, dat morgen tegenover de wereld van machines en relativiteitstheorieën, atoomsplitsing en collectivisering, een nieuwe conceptie van de mens en zijn bestaan zal geplaatst worden, gevoed door een nieuwe mythe. Een nieuwe opvatting van God en Zijn verhouding tot de mensen, zo men wil. Een nieuwe Rede ook, om de mens de moorddadige en allesvernietigende speeltuigen uit de hand te nemen, die hij nu met zoveel kinderlijke wreedheid beproeft. Een nieuwe waardenschaal.⁶⁴

Het is een pleidooi voor een, tot op zekere hoogte ‘geëngageerde of ethische’ literatuuropvatting, die Walravens hier uitspreekt en die Rodenko drie jaar eerder - niet in het verband van de moderne poëzie, maar in een bespreking van de opvattingen van Menno ter Braak - ook voorgestaan had. In zijn in de jaren vijftig geschreven inleidingen op de experimentele dichtkunst laat Rodenko dit aspect weg, in de late essays uit de jaren zeventig komt het in abstracte zin terug als hij de cultuurhistorische wortels van poëzie tracht bloot te leggen. Ik zal in het vierde hoofdstuk van mijn betoog uitvoeriger op dit gecompliceerde aspect van Rodenko's opvatting ingaan.

Net als Walravens in Vlaanderen is Adriaan Morriën in Nederland een figuur die in het begin van de jaren vijftig criticus en promotor was van moderne poëzie. En ook Morriën schreef essays, kritieken, gedichten en proza, was vertaler en bloemlezer. Na de oorlog was hij redacteur van de tijdschriften *Criterium*, *Libertinage* en later *Tirade*. Tussen Walravens en Rodenko bestond nauwelijks contact, Rodenko en Morriën correspondeerden regelmatig. Toch ligt de literaturopvatting van Morriën veel verder (in vergelijking tot die van Walravens) van die van Rodenko af.

Morriëns poëtische werk is zinnelijk, aards en nauwelijks experimenteel en wordt gedomineerd door thema's als liefde, vrouw en droom. Zijn literatuur-

opvatting zoals die uit de kritieken naar voren komt⁶⁵ is veel eerder personalistisch en levens-beschouwelijk, dan gericht op het woord of het gedicht als machine.⁶⁶ Rob Molin verwoordt het in zijn monografie over Morriën aldus: ‘Zijn [= Morriën] interesse gaat dan ook uit naar de mens achter de auteur, die het kunstwerk nooit mag gebruiken om zich te verschuilen. In principe biedt de literaire tekst een uitstekende mogelijkheid om de schrijver te ontmoeten.’⁶⁷ Voor Rodenko is er geen mens *achter* de auteur, in die zin dat hij in zijn werk een levensbeschouwelijk standpunt verdedigt, maar lopen (in een geslaagd dichterschap) mens en dichter volmaakt in elkaar over. In een essay dat hij schreef bij de zeventigste verjaardag van A. Roland Holst formuleert hij dit idee als volgt: ‘Roland Holst is zonder meer een groot dichter, een dichter van een zodanig formaat dat de moderne tegenstelling dichter-burger voor hem geen enkele betekenis heeft: als dichter en ziener, in de antieke betekenis van het woord, staat hij midden in de maatschappij, niet in de wisselende werkelijkheid van de maatschappij, niet in het zogenaamde “volle leven” (waar hij de spot mee drijft), maar in de waarheid van de maatschappij.’⁶⁸ Deze dichter presenteert als het ware een *onmiddellijke* werkelijkheid, zonder die van een afstand te becommentariëren. Hij legt geen verantwoording af, maar *is* aanwezig. Rodenko trekt hier een scheidslijn tussen ‘met beide benen in het volle leven staan’ en zich bevinden in de ‘ruimte van het volledig leven’. De zakelijke, aardse wereld wordt afgebakend van een meer ware wereld. Die laatste is de wereld van de poëzie die door de experimentele jongere én oudere dichters vorm krijgt.

Ad den Besten begon in 1950 als directie-assistent bij Uitgeversmaatschappij Holland met de uitgave van een poëziewerk voor jonge dichters: *De Windroos*. De reeks zou tot 1972 negentig bundels uitbrengen. De bloeiperiode van de reeks lag tussen 1950 en 1958. Den Besten bepaalde daarmee voor een groot deel het dichtelijke klimaat in de jaren vijftig en de doorbraak van de experimentele poëzie.⁶⁹ Als we de poëzieopvatting van Morriën vergelijken met die van Den Besten, kunnen we vaststellen dat de laatste veel nauwer op Rodenko aansluit dan de eerste. Den Besten was wel minder vooruitstrevend dan Rodenko. Hij was afkerig van irrationalisme en geloofde niet dat ‘het gedicht de dichter kan dwingen hoe het wordt.’⁷⁰ De dichter is degene die het gedicht maakt en niet andersom, zoals Rodenko leek te veronderstellen. Van een impuls uit het onderbewuste die in poëzie aan het licht komt, moest Den Besten weinig hebben. Dada en surrealisme stonden tamelijk ver van hem af. In *Stroomgebied, Een inleiding tot de poëzie van de naoorlogse dichtergeneratie* toont Den Besten zich een bemiddelaar tussen ‘oud’ en ‘nieuw’, maar niet om in het oude het nieuwe te ontdekken en vice versa - zoals Rodenko voorstond -, maar om oud en nieuw naast elkaar te laten bestaan. Het verbaast dan ook niet dat Rodenko weliswaar zijn waardering uitspreekt voor deze bloemlezing, maar ook vindt dat Den Besten niet loskomt van ‘de oude platonisch-christelijke antithese van lichaam en geest’, wat hem uiteindelijk zou verhinderen de kern van de zaak te zien.⁷¹

Den Besten ziet poëzie als ordening in de menselijke chaos, als een poging het

geheim van de werkelijkheid te betrappen. Dat betekent dat poëzie in staat is de chaotische werkelijkheid beheersbaar te maken. Hier staat Den Besten dicht bij Rodenko, hoewel deze dergelijke denkbeelden altijd op een meer dubbelzinnige wijze onder woorden bracht. Beiden schrijven, eigenlijk in het voetspoor van de al geciteerde Verwey, een geheime kracht aan het gedicht toe, waarmee de werkelijkheid begrepen wordt. Rodenko ziet dit geheim als het moment van vervreemding, Den Besten spreekt, in heel andere bewoordingen, van de roeping van de dichter om 'de waarheid te zeggen'.⁷² Allebei doelen zij op de bijzondere mogelijkheden en werking van de poëtische taal. Verschil is dat Den Besten die taal gebezigd ziet door de dichter, terwijl Rodenko de dichter naar achteren schuift en het gedicht als machine in het volle licht zet.

Eindnoten:

- 1 Rodenko zegt hierover in een interview met Martijn de Rijk uit 1975: 'Zo rond '60 was ik uitgeschreven met m'n essays. Ik had me helemaal vastgewerkt in de Nederlandse poëzie. Daar was ik de laatste jaren het meest mee bezig geweest en daar zag ik op een zeker ogenblik niks meer in. Ik bedoel, met de zestigers en zo, ik weet het niet, ik zag het helemaal niet meer'.
- 2 *Verzamelde essays en kritieken*, I, p. 60.
- 3 Zie: Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, 1975.
- 4 *Verzamelde essays en kritieken*, I, p. 9-34.
- 5 Viktor Sjklovski, *De paardesprong*, 1982, p. 12-13.
- 6 *Verzamelde essays en kritieken*, I, p. 41.
- 7 *Ibidem*, p. 40.
- 8 *Ibidem*, p. 46.
- 9 *Ibidem*, p. 31.
- 10 *Ibidem*, p. 55.
- 11 Cleanth Brooks, *Keats' Sylvan Historian*, 1975, p. 151-166.
- 12 *Verzamelde essays en kritieken*, I, p. 59.
- 13 *Ibidem*, p. 57.
- 14 *Ibidem*, p. 62.
- 15 *Ibidem*, p. 139.
- 16 Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 1983, p. 211 e.v.
- 17 *Verzamelde essays en kritieken*, I, p. 66.
- 18 T.S. Eliot, *Hamlet and his Problems*, 1953.
- 19 *Verzamelde essays en kritieken*, I, p. 106.
- 20 *Ibidem*, p. 49.
- 21 *Verzamelde essays en kritieken* II, p. 215.
- 22 *Ibidem*, p. 249.
- 23 *Ibidem*, p. 246.
- 24 *Ibidem*, p. 248.
- 25 *Ibidem*, p. 253.
- 26 *Verzamelde essays en kritieken* I, p. 136.
- 27 Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, 1956.
- 28 *Verzamelde essays en kritieken* II, p. 394.
- 29 Het is een Jungiaans motief dat Rodenko naar voren brengt. De wedergeboorte is een soort archetype: een oerbeeld of magneet, waaromheen zich beelden, stemmingen en ideeën groeperen. Zie ook: *Verzamelde essays en kritieken* III, p. 138.
- 30 *Verzamelde essays en kritieken*, II, p. 402.

- 31 Ibidem, p. 409.
- 32 Ibidem, p. 392.
- 33 Ibidem, p. 393.
- 34 Ibidem, p. 395.
- 35 Ibidem, p. 396.
- 36 W.L.M.E. van Leeuwen, *Dichterschap en werkelijkheid*, 1951, p. VI.
- 37 *Verzamelde essays en kritieken II*, p. 196-205.
- 38 Zie de inleiding op *Nieuwe griffels schone leien*. In: *Verzamelde essays en kritieken II*, p. 179-195.
- 39 Uit: Lucebert, *Verzamelde gedichten*, Amsterdam 1974, p. 406.
- 40 Harry Scholten, *Lyriek is de moeder der politiek*, 1989, p. 116-123.
- 41 *Verzamelde essays en kritieken II*, p. 208.
- 42 Ibidem, p. 236-237.
- 43 Zie ook Patrick Peeters, Paul Rodenko, *Zoeken naar erogene zones*, 1993, p. 50.
- 44 Namelijk de gedichten 'Bommen', 'Het beeld', 'Januari' en 'Jij-mei'.
- 45 *Verzamelde essays en kritieken II*, p. 181-182.
- 46 Ibidem, p. 195.
- 47 Zie: Lisa Kuitert, *Het uiterlijk behang*, 1997, p. 128.
- 48 Hendrik de Vries, *Leve 't werkelijk gedicht*, 1958.
- 49 Simon Vestdijk, *Geen gouden griffels*, 1960.
- 50 *Verzamelde essays en kritieken II*, p. 66.
- 51 Ibidem, p. 50.
- 52 Ook Wiel Kusters (1993, p. 110-114) analyseerde een gedicht uit de tweede afdeling van *Met twee maten* om daarmee greep te krijgen op Rodenko's experiment.
- 53 *Podium XII* (1957), 1, p. 1-4 en *Podium XII* (1957), 2, p. 65-74 en *Podium XII* (1957), 5, p. 261-266.
- 54 Ludo Pieters, *Met en met twee maten*, in: *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 1-2-1958.
- 55 Simon Vestdijk, *Dubbele moraal der bloemlezers*, 1960, p. 172.
- 56 Ludo Pieters, *Met en met twee maten*, in: *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 1-2-1958.
- 57 C. Rijnsdorp, *Gedoemde dichters*, in: *Nieuwe Leidsche Courant*, 1-2-1958.
- 58 Vgl. Jaap Goedegebuure, *Van Ostaijen tussen Noord en Zuid*, 1992, p. 217.
- 59 Martien de Jong, *Paul Rodenko (1920-1976) in de literatuurgeschiedenis (1976) en Over kritiek en critici*, 1977.
- 60 Martien de Jong, *Over kritiek en critici*, 1977, p. 66.
- 61 Jos Joosten, *Jan Walravens en de Idee*, 1993, p. 87-88.
- 62 Jan Walravens, *Phenomenologie van de moderne poëzie*, 1960, p. 25-26.
- 63 Ibidem, p. 52.
- 64 Ibidem, p. 57.
- 65 Adriaan Morriën, *Concurreren met de sterren*, 1959. Hierin is een aantal helder geschreven kritieken gebundeld.
- 66 Rob Molin, *Adriaan Morriën en het heelal in de huiskamer*, 1995, p. 26, 32, 242 e.v.
- 67 Ibidem, p. 252.
- 68 *Verzamelde essays en kritieken I*, p. 299.
- 69 Elly Buelens, *Ad den Besten en de dichters van Vijftig*, 1992, p. 14.
- 70 R.L.K. Fokkema, *Het komplot der Vijftigers*, 1979, p. 177.
- 71 *Verzamelde essays en kritieken II*, p. 178.
- 72 Ad Den Besten, *Stroomgebied*, 1953, p. 22.

2. De schok der herkenning

*Zoo stil moet het zijn
om den dichter,
dat, als in den schijn,
het duizendvoudig gelichter
der fantasie die in de stilte bloeit,
- het schoon en rein
beeld van de wereld richt er
zich op - hij het hoort in het fijn
ruischen der stilte. Verdichter
heet hij, omdat hij bijeenbrengt en boeit
het gezicht dat hij hoort in zijn ooren
en het leven van de woorden.*

Herman Gorter (uit: *Nieuwe griffels schone leien*)

Paul Rodenko werd in 1920 geboren uit een Russische vader en een Nederlandse moeder. Drie jaar daarvoor was zijn vader uit Rusland naar het Westen vertrokken. In de kinder- en jeugdjaren van Rodenko werd veel verhuisd: hij woonde - steeds voor korte tijd - in Riga (in Letland), Den Haag, Berlijn, opnieuw Riga en tenslotte, vanaf zijn veertiende weer in Den Haag. Na de oorlog verbleef hij ruim een jaar voor studie in Parijs. Het is aan de biograaf om te bepalen welke invloed dit zwervend bestaan op Rodenko's denkbeelden heeft gehad. De literatuurbeschouwer kan niet meer dan vaststellen dat de Russische wortels in Rodenko's oeuvre herkenbaar zijn, dat zijn taalgevoel en belezenheid zeer goed ontwikkeld waren (zoekt een intelligente jongen in een vreemde omgeving naar 'rust' in een boek?), en dat in Rodenko's opvattingen elk spoor van het regionalisme van domineesland ontbreekt.

Van Sjestov naar Dostojevski

'*Ik ben schuldig, omdat ik verstandiger ben dan alle anderen om mij heen.*' Dat zegt Dostojevski's naamloze hoofdpersoon uit *Aantekeningen uit het ondergrondse* tegen toeschouwers die hij zich inbeeldt, tegen lezers die hij niet aanwezig acht. Het zijn hautaine woorden, vol sarcasme en venijn, steeds opnieuw weerklinkend in het eerste deel van de in 1864 voltooide novelle. Voor de ontwikkeling van het denken van de Russische filosoof Leo Sjestov (1866-1938) was dit verhaal van F. Dostojevski cruciaal, omdat het hem inzicht verschafte in wat hij de *crisis van de rede* noemde.

In ‘De overwinning der evidenties’, een essay dat hij schreef in de vroege jaren twintig, besteedt Sjestov uitgebreid aandacht aan de *Aantekeningen uit het ondergrondse*¹ en aan de wijze waarop daarin gepresenteerde gedachten terugkeren in ander werk van Dostojevski. Sjestov is van mening dat Dostojevski in zijn novelle het eeuwige vraagstuk aansnijdt dat aan alle filosofie ten grondslag ligt. De *Aantekeningen* bevatten geen vreemde woorden, dragen geen academisch stempel, schrijft hij, maar ‘als er ooit een “Kritik der reinen Vernunft” geschreven is, [moet men] die zoeken bij Dostojewskij, in de “Mémoires uit het souterrain”.’² Kritiek op het zuivere denken, op de kracht van het logisch redeneren, geeft Dostojevski bij monde van zijn protagonist die geen expliciete naam draagt en zich heeft teruggetrokken in een souterrainwoning.

Sjestov stelt de keldermens gelijk aan Dostojevski zelf en interpreteert de tegenstrijdige opmerkingen die hij maakt als de levensbeschouwing van de auteur. Hij is daarbij vooral geboeid door het beeld dat Dostojevski's naamloze personage tekent van de mens die op zijn weg plotseling geconfronteerd wordt met een muur. Een onmiddellijk reagerend en actief optredend mens, de *normale* mens, zal voor de muur blijven staan, er iets kalmerends, beslissends en definitiefs in zien. Hij zal de muur als symbool nemen voor de wetten van de natuur, voor ‘het tweemaal twee is vier’.³ Dostojevski's personage daarentegen accepteert de aanwezigheid van een dergelijke muur niet: ‘Natuurlijk zal ik zo'n muur niet met mijn hoofd kapot stoten als ik daar inderdaad de kracht niet toe heb, maar toch zal ik niet voor haar capituleren alleen maar omdat daar een muur staat en ik niet sterk genoeg ben.’⁴ Sjestov ziet hier een ‘nieuwe ongehoorde waarheid’ geopenbaard worden. Het personage van Dostojevski kan geen verklaring vinden voor de muur, maar wil de muur als wet, als eeuwig principe *niet* accepteren. Hij wil vrijheid en de mogelijkheid om door de muur heen te breken. Het gegeven van twee maal twee is vier is ongenietbaar, zegt de man uit de kelderruimte: ‘[Het] is iets dat pedant om zich heen kijkt, midden op ons pad staat, handen in de zij, en spuwt. Ik ben het ermee eens, dat twee-maal-twee-is-vier een voortreffelijk ding is; maar als we toch aan het aanprijzen zijn, laat dan gezegd wezen dat twee-maal-twee-is-vijf soms ook een alleraardigst artikelje is.’⁵ We hoeven ons niet te onderwerpen aan de wetten der natuur- we kunnen er soms de spot mee drijven en de-dingen-zoals-zij-zijn bewust *niet* aanvaarden. Dat is de boodschap van de man uit de kelderruimte.

In de novelle die Dostojevski schreef in 1864, een jaar na terugkeer in Petersburg van zijn achtjarige verbanning naar Siberië, herkent Sjestov de gedachte dat de klassieke logica opgebruikt is: we moeten niet vasthouden aan het idee van één enkele waarheid. We zouden ons ook wel eens mogen laten leiden, laten *verleiden* door de gedachte dat zowel het ene als het andere waar kan zijn. De uitkomst van twee maal twee kan vier, maar ook vijf zijn als we dat willen. In *Apotheose der bodemloosheid, Een proeve van ondogmatisch denken* (1905) heeft Sjestov dit idee geformuleerd in diverse aforismen. Met het al in de titel van het essay geïntroduceerde begrip ‘bodemloosheid’ houdt hij een pleidooi voor een *vrij* denken. De algemene vaststaande waarden van ethica en logica verdwijnen in de diepte. Het is onmogelijk

tegen de rede te *argumenteren*, schrijft Sjestov, want alle argumenten zijn rationeel. Het enige *echte* wapen tegen de rede is daarom de niet-rationaliteit, een categorisch ‘nee’ zeggen tegen haar eisen.⁶

In Dostojevski herkent Sjestov iemand die de evidenties van de positieve wetenschappen terzijde schuift, en ‘het gezond verstand’ verwerpt ten gunste van een irrationele rest, die zich buiten de grenzen van de mogelijke ervaring bevindt. Dostojevski levert Sjestov een interpretatie van de geschiedenis van de westerse wijsbegeerte. Hij verwoordt als literator denkbeelden die Sjestov als filosoof wil opnemen. Met Dostojevski in het souterrain gebeurde hetzelfde als met Plato in de grot, meent Sjestov, zonder schroom om verhaalfiguur en auteur als één stem te nemen. Zij kregen ‘nieuwe oogen’ en ‘daar, waar “iedereen” slechts de realiteit zag, zagen zij alleen schimmen en spookbeelden, en in datgene, wat “voor iedereen” niet bestond, [zagen ze] de waarachtige, eenige werkelijkheid.’⁷ Toch is het verschil tussen beiden het gegeven dat Plato het idealisme in gang zette en de mensen aan zich onderwierp, terwijl Dostojevski de lezers van zich afstootte met dit verbitterde personage uit het kelderhol.

Sjestovs vergelijking van Plato en Dostojevski is interessant. Waar Plato zijn beeld gebruikt ter explicatie van zijn *mimesis*opvatting, is Dostojevski's beeld juist het tegendeel daarvan. De souterrain-mens, die in een niet altijd samenhangende monoloog aan het woord is en de lezer in verwarring brengt, spreekt zichzelf opzettelijk tegen, en doet het nu eens voorkomen alsof hijzelf zich in een ondergrondse situatie bevindt, dan weer alsof juist *de anderen* zich daar bevinden. Met andere woorden: er is hier geen sprake van een werkelijke en een afgebeelde wereld, maar van een werkelijkheid die verstrooid is: ongrijpbaar en allesbehalve vanzelfsprekend.

De vergelijking van de klassieke filosoof en de negentiende-eeuwse literator typeert het denken en schrijven van Sjestov. Met speelsheid en souplesse worden filosofie en literatuur, auteur en personage, aan elkaar gelijkgesteld en uitgewerkte concepten en toevallige gedachtenspingsels met elkaar verbonden. Dat schept ruimte voor een nieuwe manier van existentie-denken, en maakt de essays ook in onze tijd nog zeer leeswaardig.⁸ Niet alleen Dostojevski, maar ook Tolstoj, Nietzsche, Kierkegaard of Pascal en Husserl hebben Sjestovs belangstelling, waarbij opvalt dat hij de interpretaties die hij van hun werk geeft sterk ‘stuurt’, dat wil zeggen een duidelijk subjectieve invulling geeft.

In Nederland is het werk van Leo Sjestov tijdens het interbellum opgepakt door een klein aantal denkers en dichters onder wie J. Huizinga en Menno ter Braak. Hun bekendheid met dit werk was waarschijnlijk vooral te danken aan de intellectuele biografie over Sjestov die de historicus Jef Suys in 1931 als dissertatie publiceerde. Na de Tweede Wereldoorlog was er nauwelijks nog sprake van belangstelling voor het werk, ondanks de monografie die R.F. Beerling in 1950 schreef. Het verband tussen Sjestovs werk en dat van de existentiële fenomenologen is door literatuurhistorici in Nederland dan ook niet opgemerkt.

Suys wijst erop dat Sjestov zich geprojecteerd ziet in de teksten van anderen en

zo zijn eigen ideeën kan sanctioneren. Suys vindt dit eigenlijk een negatieve kwaliteit van Sjestovs werk, maar naar mijn mening is het juist het actuele of moderne ervan: geen enkele interpretatie kan berusten op waarheid, omdat de begrippen die in literaire en filosofische taal gebruikt worden *dubbelzinnig* zijn. Suys spreekt over ‘een zekere slordigheid in zijn woordgebruik’, waarmee hij doelt op woorden als ‘het goede’ en ‘het geweten’ die op verschillende plaatsen in een andere betekenis voorkomen. Het lijkt me dat hier niet zozeer sprake is van slordigheid, als wel van een bewuste poging zich van elk ingesleten gebruik van woorden te ontdoen. ‘De mensch wordt gedrukt door het kwellende gevoel van het niet-zijn, een gevoel, dat in onze taal zelfs geen eigen speciale benaming heeft’, schrijft Sjestov in ‘De overwinning der evidenties’. Juist de tegenspraak in het betoog van de souterrain-mens, toont het ‘dubbele zien’ aan: het feit dat twee gezichtspunten tegelijkertijd gelden. Het lukt niet dit dubbelzien in taal vast te leggen, zonder dat daarbij verschillende termen door elkaar heen gebruikt worden.

J. Huizinga vat in zijn bespreking van de dissertatie van Suys de denkbeelden van Sjestov op kernachtige wijze samen: ‘Sjestov's centrale gedachte komt hierop neer, dat elk denksysteem, dat streeft naar het opstellen van algemeen geldende waarheden, naar een alomvattende, logisch sluitende wereldbeschouwing, noodzakelijkerwijs in zichzelf “hinfällig”, onbruikbaar, verwerpelijk moet zijn. Hij verwerpt de logica, hij verwerpt de rede zelf, en die rede omvat voor hem veel meer dan daaronder in den regel verstaan wordt, zij omvat elke in begrippen gevatte geesteswerkzaamheid, dus ook alle theologie, die op omlijnde begrippen en algemeene geldigheid uit is. Het *claire et distincte* van Descartes is hem een gruwel, het is doodbrengend voor alle weten van waarheid, alle werkelijkheid verzet zich er tegen’.¹⁰

Sjestov heeft een hekel aan rationaliteit en ook aan braafheid, middelmatigheid en gehoorzaamheid. In ‘De nacht van Getsemané’, een essay over de filosofie van Pascal, drukt hij dit treffend uit in het beeld van de filosofen die slapen. Zij vertrouwen op de rede en stellen voorbij een zeker punt geen vragen meer. Maar in Pascal herkent Sjestov iemand die vindt dat je niet *mag* slapen, dat je steeds door moet blijven vragen zodat het antwoord uitgesteld blijft. Pascal is de tegenpool van Descartes, want hij is als Nietzsche ziekelijk en tragisch. Sjestov vertelt het verhaal van Pascal die altijd een afgrond zag aan zijn linkerhand en daar een stoel liet neerzetten, om zichzelf gerust te stellen. De afgrond waarin Pascal dreigde te vallen is een mooie illustratie van de bodemloosheid die Sjestov tegenover de rede wil plaatsen. Pascal heeft de afgrond nodig gehad, want zolang de mens grond onder zijn voeten voelt, durft hij de rede en moraal geen gehoorzaamheid te weigeren. Het geen grond onder de voeten hebben is iets verschrikkelijks, lijkt het einde, maar opent ook iets nieuws: ‘Er zijn nieuwe onbegrijpelijke krachten ontstaan, er zijn nieuwe openbaringen gekomen. Als men geen grond onder de voeten heeft, als men niet, zoals vroeger, over de aarde kan lopen, dan wil dat zeggen, dat men niet moet lopen, dat men moet vliegen’.¹¹ *Triomf en echec gaan samen op*.

Léon Hanssen beschrijft dit ervaringsmoment van Sjestov aldus: ‘Het is juist deze

angstaanjagende val die door Leo Sjestov verheerlijkt wordt als een moment van tragische uitverkiezing, als een waanzinsattaque die de wereld in één keer doorzichtig maakt en alle gevestigde waarden omver gooit. Dit is het moment waarop de metafysica tastbaar wordt: nu de wetten van de logica en de normaliteit ineenstorten, nu elke oriëntatie en elke zekerheid teniet zijn gedaan en men overgeleverd is aan het gapende niets'.¹²

Van Dostojevski naar Rodenko

Als men de mogelijkheid toegeeft dat tweemaal twee niet vier is, maakt men een opening voor het wonder, schrijft Rodenko op vierentwintigjarige leeftijd, aan het begin van zijn 'Pro Domo':

In het midden der vorige eeuw werden twee mannen, de romancier Dostojevski en de mathematicus Gauss, door één zelfde wonderlijke gedachte getroffen: als tweemaal twee eens níet vier was (geometrisch gesproken: als twee evenwijdige lijnen eens niet evenwijdig waren)? Beiden schrokken een ogenblik, want als men de mogelijkheid toegeeft dat tweemaal twee niet vier is, geeft men de mogelijkheid van het Wonder toe: een middeleeuws onkruid, dat Kant en Hegel juist op zulk een doeltreffende wijze hadden uitgeroeid.¹³

Al in 1944 geeft Rodenko er blijk van Dostojevski gelezen en als inspiratiebron aangenomen te hebben. In 1956 verschijnt zijn vertaling van Dostojevski's *De jongeling*, in 1960 van *Dagboek van een schrijver*. De novelle van de keldermens nam hij in 1946 als uitgangspunt bij het schrijven van een kort verhaal met als titel 'Een kwestie van symmetrie'. Dertig jaar later werd dit verhaal bij wijze van inleiding afgedrukt in de essaybundel *Op het twijgje der indigestie (1976)*. En nog weer later zou dit verhaal de titel leveren voor Rodenko's postuum verschenen verzamelde verhalen.

In 'Een kwestie van symmetrie' wordt een man opgevoerd, die een ik-verteller bij toeval ontmoet in een café. Deze man, ongeschoren, slordig rossig haar en gekleed in een armoedig manchesterjasje, is een verlopen figuur. Hij drinkt en rookt te veel en geeft in tegenstrijdige uitspraken een zwartgallig beeld van het menselijk bestaan en de rol van de literatuur daarin. De man voelt zich bedrogen door de literatuur. Geen van de grote schrijvers, Shakespeare, Byron of Goethe, is in staat geweest hem af te helpen van het gevoel onder de luizen te zitten, van het 'krankzinnige schuldgevoel' waarmee we vanaf onze geboorte zijn opgezadeld en dat ons uit balans brengt: 'De toestand is niet symmetrisch, aan de ene kant het schuldgevoel, aan de andere kant niets'.¹⁴

De man beschouwt dit schuldgevoel als de bron van onze neiging tot oorlogvoering. We zetten 'een oorlog op touw en slachten een aantal medemensen af, dan zijn we quitte, dan hebben we het schuldgevoel een reden gegeven.'¹⁵ Zo bereiken we

gelijkspel met ‘God of het noodlot’ die de onrechtvaardigheid op zijn geweten heeft. Wanneer zijn gesprekspartner (de ik-verteller) deze theorie over de menselijke drang tot oorlogvoeren beaamt en als interessant bestempelt, valt de man hem geïrriteerd in de rede met de uitroep dat het een theorie is ‘om je achterste mee af te vegen’. Als ook nu zijn gesprekspartner hem bijvalt met de sussende uitspraak dat het misschien niet helemaal waar is, reageert hij opnieuw in de contramine: ‘Natuurlijk is het waar, het is zelfs de enige theorie die een logische verklaring kan geven van de waanzin. Maar ik zeg dat het een rottheorie is, want je schiet er geen donder mee op.’¹⁶

De uiteindelijke uitkomst van dit warrige gesprek in een café is allesbehalve dubbelzinnig. De poging om het schuldgevoel te rechtvaardigen door een misdaad te begaan, is een illusie. Misdaad confronteert je met het *gezicht* van de ander. Het gezicht dat je ziet als je de ander een bajonet in zijn buik steekt, leidt tot iets anders dan het abstracte schuldgevoel waarvoor je een aanleiding zocht. Misdaad verlost je niet van de on-zin van het schuldgevoel.

Zonder nadere explicatie legt Rodenko's luizenman een verband naar Dostojevski als hij aan zijn drinkgenoot vraagt of hij ‘de biecht van Stavrogin’ kent. Stavrogin was een man die ‘eerst een kind verkracht en dan kalm voor de deur zit te wachten tot ze klaar is met zich te verhangen’. Stavrogin treedt op in ‘De demonen’ van Dostojevski en kennelijk identificeert Rodenko's protagonist zich met deze persoon die een ‘gevoel van smerigheid’ oproept. Hoewel hij zelf niet daadwerkelijk iemand verkracht heeft, voelt hij zich even afstotelijk.

Naar vorm en inhoud heeft Rodenko met ‘Een kwestie van symmetrie’ een dostojevskiaanse tekst willen schrijven. Hij kiest voor de vorm van bekentenis die hij zo typerend acht voor de Russische schrijver¹⁷ en stelt de opvattingen aan de orde van een personage dat zich in de marge van de maatschappij ophoudt en niets te maken wil hebben met normen van fatsoen. Maar juist vanuit deze teruggetrokken positie maakt hij zich druk om de hele mensheid en om ethische waarden waar niemand anders zich (nog) druk om maakt. De luizenman en de keldermens zijn beiden in dialoog met zichzelf, ze analyseren hun eigen innerlijk en proberen van daaruit tot anderen door te dringen.

Dostojevski's novelle over de keldermens heeft aanleiding gegeven tot uiteenlopende interpretaties. Kathie Somerwil-Ayrton¹⁸ benadrukt vooral het individualistische streven van de keldermens: ‘Hij weet zich een individu, en in zijn individualisme een unieke schepping, en als zodanig hebben we hier te maken met een roep om vrijheid, om erkenning van het individu, om het recht zichzelf te zijn, eigen keuzes te mogen maken, hoe vreemd en asociaal die soms op de ander mogen overkomen.’ H.A. Gomperts¹⁹ ziet in *Aantekeningen uit het ondergrondse* een ‘pestkop’ en ook een ‘rancuneuze individualist’ aan het woord die het best vindt dat de wereld vergaat, ‘als hij zijn kopje thee maar krijgt’. Het is een aanval op individualisme en ratio, die Dostojevski twee jaar later doeltreffender zal uitwerken in de veel edelmoediger persoon van Raskolnikow uit *Misdaad en straf*.

In zijn herschrijven van de novelle tot ‘Een kwestie van symmetrie’, legt Rodenko

tegen dergelijke interpretaties in, veel meer accent op determinisme en verantwoordelijkheid dan op individualisme. De mens is en *blijft* verbonden met de ander. Zelfs wanneer hij zich terugtrekt wil hij die ander blijven aanspreken, om hem terecht te wijzen en bij hem bevestiging te zoeken. Rodenko heeft met zijn verhaal een duidelijk *existentialistische* interpretatie aan de novelle gegeven en is daarin niet alleen beïnvloed door zijn tijd, maar ook door Sjestov.

Rodenko noemt zijn verhaal een ‘vis-noch-vleesstukje’. In ‘Brief aan een kritische vriend’ schrijft hij dat hij de opzet had met het verhaal een signaal af te geven. Het was bedoeld als ‘bewustmaking van de *explosieve* situatie’, als poging een nieuw wereldbeeld door te laten breken en zich te bevrijden van ‘oude denk- en gevoels-schemata’. Omdat je als schrijver niet bij voortdoring ‘signalen’ kunt blijven geven, ‘boze kreten’ kunt slaken, probeer je je rekenschap te geven van het hoe en waarom, aldus Rodenko, ‘en zo kom je terecht bij andere schrijvers die óók boze kreten slaken, die óók een indigestie hebben van onze westerse, humanistische beschaving’.²⁰ De essayist zoekt medestanders, bondgenoten, of in ieder geval een klimaat waarin zijn eigen stem op de een of andere manier meeklinkt en gehoord wordt.

Rodenko noemt zijn bondgenoten even later bij naam: ‘Dostojevski, Sjestov, Bataille, de existentialisten plus surrealisme en psychoanalyse’.²¹ Dostojevski's *Kelder-Mémoires* rekent hij tot het belangrijkste van diens oeuvre: het is ‘een door en door existentialistische novelle’.²² Er zijn vele passages in de essays en kritieken van Rodenko aan te wijzen waarin hij expliciet verwijst naar Dostojevski. Dat gebeurt veelal in het verband van twee begrippen: existentialisme en absurditeit. Met Dostojevski en andere negentiende-eeuwse Russische schrijvers breekt de periode aan van ‘het einde van de psychologische roman’, meent Rodenko en hij doelt daarmee op het ontbreken van een *katharsis*-moment in de literatuur. Omdat er geen katharsis meer mogelijk is, dringt het absurde zich naar voren. De boeken van Dostojevski handelen over neurotici, psychopaten, krankzinnigen, seksueel gederailleerden, en andere abnormalen.²³ Zij staan in de marge van de maatschappij en aanbidden het kwaad, de zonde, de perversiteit. Zij staan, net als dichters, dichtbij de dood.²⁴

Dostojevski heeft in gang gezet wat Sartre een halve eeuw later kon afmaken: de *Kelder-Mémoires* ‘zou even goed door Sartre of een zijner satellieten geschreven kunnen zijn’.²⁵ In de novelle is de psychologie immers voorgoed ontmaskerd: een ‘dikke, kwijlerige, kleverige massa’ maakt de structuur van de psychologische handeling onkenbaar. Sartres begrip ‘viscosité’ kan verbonden worden met Dostojevski's ‘kwijlende muis’ en daarmee wordt de principiële onzuiverheid van elk handelen en het zelfbedrog van de menselijke vertelkunst in het licht gezet.²⁶ Het einde van de psychologische roman betekent het begin van existentialistisch proza én van experimentele poëzie.

Van Rodenko naar Sjestov

In september 1958 stuurt Rodenko een brief aan Sybren Polet, waarin hij zijn standpunt ten aanzien van experimentele poëzie nader uiteen zet. Polet heeft hem het verwijt gemaakt te formalistisch te zijn, teveel met het woord en te weinig met de ‘totale mens’ bezig te zijn. Rodenko weerlegt dit verwijt aldus: ‘wanneer ik Achterberg boven Bloem stel, Lucebert boven Remco Campert, dan is dat niet op “functionalistische” gronden (...) maar omdat ze te behoudzuchtig of te geresigneerd of te kleinmoedig of te passief zijn, omdat ze trots, revolte, bezetenheid, passie, dewil-tot-het-onmogelijk[e] missen, omdat ze verslingerd zijn aan het leven en niet aan de dood, aan de ruimte en niet aan de tijd, aan het heimwee en niet aan de ekstase; kortom: op *morele* gronden, omdat ik de menselijke *zin* die zich in deze gedichten manifesteert als moraal verwerp.’²⁷ Hier bepaalt Rodenko zijn positie buiten de geijkte normen van poëzielezers. Hier verzet hij zich tegen wat Sjestov als eigenschappen van *slapende* filosofen beschouwt: passiviteit en gebrek aan durf. Hij kiest in Achterberg en Lucebert dichters die hun eigen weg gaan.

Het wezenlijke van de experimentele poëzie is, zoals we al zagen, haar betrokkenheid op een *wordende* wereld en haar afkeer van een *bestaande*, statische wereld. Het is poëzie van de *chaos*, die tegelijkertijd een bepaalde kosmos, een bestaand wereldbeeld, vooronderstelt. Wat men als een geordend wereldbeeld beschouwt, ziet de experimentele dichter juist als een chaos waaraan hij uitdrukking wil geven. Maar: ‘zodra de wereld als chaos beleefd wordt, betekent dit dat zich een nieuwe kosmos, een nieuw ordeningsprincipe (...) doet gelden.’²⁸ Je kunt chaos pas signaleren als je een idee hebt van wat orde is. Elk scheppen impliceert een vernietigen, elke destructie vormt een eenheid met creatie. De poëzie is een groeiend worden dat nooit een stadium van voltooiing bereikt. De chaos onthult geen nieuw wereldbeeld, maar een Niets. Wat overblijft is de ‘subjectieve beweging van de creativiteit zelf’, die in het gedicht tot uitdrukking komt.

Rodenko noemt, in dit perspectief van de *wordende beweging* van gedichten, Charles Baudelaire als voorbeeld. Deze negentiende-eeuwse dichter en tijdgenoot van Dostojevski was niet, als een romanticus, gericht op het Andere, maar op de creativiteit zelf. Antieke en christelijke concepties bereikten in zijn poëzie een synthese. De gedichten hebben een sacraal karakter, idealiseren een ‘zwarte mis’ of heidense ritus.²⁹ Baudelaires poëzie scheert over de afgrond: zij richt zich op haar eigen dood. Het doel van dit dichterschap is de dood en zelfdestructie. Baudelaire is een figuur die beseft, dat de vaste grond onder het redelijk denken wegglijpt en een oneindige ruimte opent. Rodenko citeert in dit verband de bekende slotwoorden uit ‘Le voyage viii’: ‘Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau!*’³⁰, om aan te geven dat het dichterlijke subject zich verliest in een gelijktijdig optreden van tegengestelde dimensies: dood en leven, hel en hemel. Het onbekende zal het nieuwe openbaren. In een niet door Rodenko aangehaald gedicht ‘Le Gouffre’ refereert Baudelaire in verband met dit beeld van de bodemloze put direct naar Pascal:

*Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant.
- Hélas! tout est abîmé, - action, désir; rêve,
Parole! et sur mon poil qui tout droit se relève
Mainte fois de la Peur je sens passer le vent.*³¹

Droom, daad en lust tegenover afgrond en angst beheersen Pascal, maar houden hem (en Baudelaire) ook wakker: ‘J’ai peur du sommeil comme on a peur d’un grand trou’. Huiver voor het onmetelijke gat dat de afgrond is en voor de oneindigheid waarin je kunt vallen, levert de creatieve energie die dichter én denker nodig hebben.

Rodenko beweegt zich in het voetspoor van Sjestov. Hij noemt hem als een van zijn inspiratiebronnen en brengt hem dan in verband met zijn opvattingen over het ehech van de poëzie. Dat wat Sjestov als de bodemloosheid, de ontworteling denkt, dat wat hij *letterlijk* ervaart als de crisis van de rede, herkent Rodenko als zijn leeservaring met betrekking tot moderne poëzie. Opvallend is de dualiteit in het denken van beiden. Tragiek en afgrond bestaan niet zonder extase en hoogtepunt; rationaliteit staat niet los van geloof; autonomie is verbonden met een levensbeschouwelijk standpunt. Niet voor niets noemde Huizinga Sjestov de ‘immoralist die God vond’. Dostojevski en Sjestov vormen de basis van Rodenko's literaire existentialisme en van daaruit voortgekomen opvattingen over poëzie en dood.³²

Sjestov heeft Dostojevski, Gogol, Tsjechov, Nietzsche, Pascal en Socrates nodig gehad om te illustreren, dat zij die vasthouden aan intellect en verstand altijd ook iets anders, het wonder of de openbaring, affirmeren.³³ Rodenko zegt hetzelfde bij monde van dichters die hij tot medestanders maakt: Achterberg, Baudelaire, Artaud of de Poolse dichter Tuwim, en hij zegt het op eenzelfde manier in een betoog vol herhaling, concentrische cirkels en retorische vragen. Zijn denken is niet gebouwd op dialectische redeneringen waarin het ene wordt afgewogen tegen het andere tot er een uiteindelijke synthese ontstaat, maar op een manier van schrijven die terugkeert tot het eerder geponeerde, vraagtekens plaatst en draden opnieuw opneemt om ze met andere te verweven. Huizinga beschrijft die manier van schrijven en denken heel precies: ‘De stijl is beeldend en fantastisch, meeslepend, prikkelend, boeiend, maar het geheel blijft mozaïek. Hij [Sjestov, maar kunnen we hier Rodenko ook niet naast zetten?] paart aan het schroom- en meedoogenloos borende van den Joodschen geest het proluxe en remlooze van den Rus. Zijn geest slaat herhaaldelijk door, als een motor die geen tandrad grijpt. Verwacht van Sjestov geen consequentie, hij veracht haar, de tegenstrijdigheid acht hij heilzaam en noodzakelijk.’³⁴ Ook Hanssen geeft een treffende beschrijving van de opvattingen van Sjestov die past op die van Rodenko: ‘Het was de geest van de westerse Verlichting waartegen Leo Sjestov en in zijn voetspoor Jef Suys in opstand kwamen: tegen een imperialistische Rede die heel de werkelijkheid in een systeem van objectieve wetten en wijsgerig beproefde waarheden aan zich wil onderwerpen. Het is een geest die alleen zichzelf wenst; het bijzondere, het toevallige, het onlosmakelijk individuele veegt zij opzij in de vuilnisbelt die de vooruitgang op zijn weg achter zich laat’.³⁵ Rodenko en Sjestov waren geen rechtlijnige denkers, schreven geen systematische betogen, maar

probeerden tastend, speurend, omcirkelend en verbeeldend oplossingen te vinden. Zij waren meer creatieve dan analytische denkers en daarmee misschien wel bij uitstek essayisten.

Het beeld dat László Földényi³⁶ tenslotte, schetst van de late Sjestov als een ‘eenzame wachtend op wonderen’ is ook toepasbaar op de latere Rodenko, teruggetreden uit het middelpunt van letterkundige circuits, sprookjes herschrijvend voor een groot publiek dat niets weet van zijn moeilijke poëziefilosofie, en ondertussen werkend aan een magnum opus dat nooit voltooid zou worden. Het is geen cynisch, noch een romantisch beeld.

Eindnoten:

- 1 De titel van deze novelle is op verschillende manieren vertaald: *Aantekeningen uit het kelderhol*, *De man uit het souterrain*, *Aantekeningen uit het ondergrondse*. ‘Kelderhol’ vind ik eigenlijk de meest treffende vertaling voor de benauwde situatie waarin de protagonist van het verhaal zich heeft gemanoeuvreed: terzijde van elke maatschappelijke moraal heeft hij ervoor gekozen een verstoteling te worden, in een kelder te gaan wonen. Hij heeft daarmee zijn eigenwaarde verloren.
- 2 Leo Sjestov, *Crisis der zekerheden*, 1934, p. 86.
- 3 We zien hier een vergelijkbare theorie als die van Raskolnikow uit *Misdaad en straf* (1866). Hij gaat ervan uit dat er twee soorten mensen zijn: de gewone, reproducerende en de bijzondere, sprekers van een nieuw woord. De eerste soort houdt zich aan de geldende moraal, de tweede soort durft de wetten te overtreden als hun opvattingen hen daartoe aanzetten.
- 4 F.M. Dostojevski, *Verzamelde werken*, IV 1957, p. 145-146.
- 5 Ibidem, p. 163.
- 6 Vgl. James C.S. Wernham, *Two Russian Thinkers*, 1968.
- 7 Leo Sjestov, *Crisis der zekerheden*, 1934, p. 76-77.
- 8 V.V. Zenkovsky schrijft dat Sjestov vooral overtuigt door zijn ‘extraordinary literary talent’. Hij voegt daaraan toe: ‘Shestov somehow combines elegance and power of expression with a rigour and purity of verbal form. The result is an irresistible impression of authenticity and honesty. It may be that these qualities of Shestov's writing have been the reason why literary circles have valued, and continue to value, him much more highly than philosophic circles. However, the basic inspiration of Shestov's work is *philosophic*’. In: *A History of Russian Philosophy*, 1953, p. 781.
- 9 Leo Sjestov, *Crisis der zekerheden*, 1934, p. 77.
- 10 J. Huizinga, *De immoralist die God vond*, 1950, p. 609.
- 11 Leo Sjestov, *Crisis der zekerheden*, 1934; p. 47.
- 12 Léon Hanssen, *Huizinga en de troost van de geschiedenis*, 1996, p. 311.
- 13 *Verzamelde essays en kritieken*, III, p. 7.
- 14 *Verzamelde essays en kritieken*, I, p. 365.
- 15 Ibidem, p. 365.
- 16 Ibidem, p. 366.
- 17 Ibidem, p. 251.
- 18 Kathie Somerwil-Ayrton, *Dostojevski*, 1992, p. 127.
- 19 H.A. Gomperts, *De schok der herkenning*, 1959, p. 77.
- 20 *Verzamelde essays en kritieken*, I, p. 439.
- 21 Ibidem, p. 443.
- 22 Ibidem, p. 373.
- 23 Ibidem, p. 231.

- 24 Ibidem, p. 537.
- 25 Ibidem, p. 373.
- 26 Ibidem, p. 372-374.
- 27 *Verzamelde essays en kritieken*, II, p. 279.
- 28 Ibidem, p. 284/285.
- 29 *Verzamelde essays en kritieken*, I, p. 539.
- 30 Baudelaire, *Oeuvre Complètes*, p. 134.
- 31 Ibidem, p. 142.
- 32 Het is te betreuren dat Hans van Stralen in zijn bespreking van het literaire existentialisme (1996) geen aandacht besteedt aan het werk van Rodenko.
- 33 Laszlo Földényi, Lew Sjestow, Filosoof van het radicale optimisme, 1996, p. 52.
- 34 J. Huizinga, *De immoralist die God vond*, 1950, p. 610.
- 35 Léon Hanssen, *Huizinga en de troost van de geschiedenis*, 1996; p. 311.
- 36 László Földényi, Lew Sjestow, Filosoof van het radicale optimisme, 1996, p. 58.

3. Het Achterbergboek

De overlevende

*Wanneer mijn vader sterft, laat mij dan staan
Vereenzaamd als een treurboom in 'n plantsoen,
Gesmuikt met 't teerste, avondlijkste groen,
Bijna bebloemsend, sneeuw wit aangedaan.*

*Bijna een bruid, boven de sponde waar
Sinds kort mijn moeder ook een toevlucht vond;
En ruisende hernieuw ik 't oud verbond
Met mijn diepst neergebogen treurgebaar.*

*Zo, treurend, zou ik willen sterven ook.
Maar hoe te sterven, zo ver boven hen?
Erbarm u mijner, treurboom die ik ben,
Gedoemd te bloeien onder de stadsrook,*

*In 't tweeslachtig plantsoen, geen stad, geen land,
Dalend als sneeuw en stijgend als de bruid
Boven mijn vaders dode handen uit
In deze aarzelichte tussenstand.*

S. Vestdijk (uit: *Met twee maten*)

Het magnum opus over de experimentele poëzie werd niet voltooid. En ook de grote Achterberg-studie die Rodenko wilde publiceren zag nooit het licht. In zijn nalatenschap bevonden zich wel de ontwerpen voor twee boeken over de poëzie van Gerrit Achterberg: *Achterbergboek I* en *II*. In het eerste boek wilde Rodenko de opstellen die hij in verschillende tijdschriften en dagbladen over Achterberg had gepubliceerd, samenvoegen. In het tweede boek zou de dichtbundel *Spel van de wilde jacht* centraal staan. Dit boek zou interpretatieve analyses bieden en verwijzingen naar parallellen in de westerse poëzie en verhalende literatuur.¹

Geen van beide ontwerpen werd gerealiseerd. Faalangst, gebrek aan concentratie en geringe stimulans van de buitenwereld zullen het hem misschien verhinderd hebben. Gelukkig kregen alle Achterbergstukken uiteindelijk een plaats in deel II van de *Verzamelde essays en kritieken*. Daar werden zij door tekstbezorger Koen Hilberdink in chronologische volgorde bij elkaar gezet, voorafgegaan

door twee gedichten uit Rodenko's eigen pen, die hij opdroeg aan zijn meest geliefde Nederlandse dichter.

De kwestie

In november 1947 verschijnt in *Podium* 'Don Quichot in het schimmenrijk', het eerste, uitgebreide stuk dat Rodenko schrijft over de poëzie van Achterberg. Een jaar later wordt het met een 'Naschrift' opgenomen in de door Bert Bakker uitgegeven bundel *Commentaar op Achterberg*. Gerrit Achterberg is geschokt door dit artikel en doet pogingen publicatie in de bundel tegen te houden. In een brief aan zijn uitgever van 25 november 1947 stelt hij voor een ander stuk in plaats van dat van Rodenko op te nemen. Hij toont zijn onzekerheid door er aan toe te voegen: 'Hoe vind jijzelf het artikel van Rodenko? Denk vooral niet dat ik zeur, maar Eddy [Hoornik] kan zich met de toon van het bewuste stuk ook niet verenigen.'²

Achterberg had verschillende redenen om zich beledigd te voelen door het stuk dat Rodenko over zijn werk geschreven had. In de eerste plaats noemde Rodenko hem 'normaler' maar tegelijkertijd ook 'gekker' dan de klassieke Don Quichot. Hij bedoelde dat de dichter bewust een tot mislukken gedoemde strijd tegen het niets ondernam. Daarmee schreef hij de zich met moeite aan zijn psychiatrische behandeling ontworstelende dichter min of meer *terug* in de waanzin. In de tweede plaats was Achterberg ontstemd door een passage in de beschouwing, waarin Rodenko een psychologische verklaring gaf voor de opdrachten waarmee een groot deel van Achterbergs bundels ingeleid werden. Rodenko signaleert dat in bijna elke bundel een 'Voor-die-en-die' staat: Voor Ed. Hoornik, voor Gerrit Kamphuis, voor dr. A.L.C. Palies, voor Aafjes, voor Vestdijk, enzovoort. Hij vindt deze met namen genoemde personen 'pottekijkers' bij de hereniging van dichter en geliefde, en verbaast zich erover dat Achterberg behoefte heeft aan een dergelijk publiek om zo 'realiteit' te geven aan wat hij schrijft. Rodenko verwoordt deze gedachte aldus:

Wanneer Achterberg dus een hele reeks gasten op zijn bruiloft nodigt, dan kunnen we aannemen dat het (...) geschiedt: om *realiteit* aan de gebeurtenis te geven, om het 'voltooide lot' wáár te maken. En hij heeft deze gasten, deze getuigen des te dringender nodig, naarmate het feit - het winnen van de geliefde in duel met 'het niet' - onmogelijker schijnt. Het is alleen hun commentaar dat het feit van de vereniging van de dichter met de geliefde werkelijk kan maken; de plaats, die in de eerste fase van Achterbergs dichterschap door de dood werd ingenomen (...) wordt thans, nu de dood naar het andere kamp verhuisd is, ingenomen door Jan Vermeulen, dr A.L.C. Palies en A. Roland Holst.³

De dichter maakt een schouwspel van zijn poëzie door haar aan de concrete waarneming te verbinden. Hij ontwerpt steeds nieuwe symbolen om zijn publiek in de mythe te doen geloven, maar de werkelijke strijd krijgen we als lezer niet te zien. Die strijd, zo vervolgt Rodenko, ‘het mystieke huwelijk van Achterberg en zijn geliefde, vindt dan ook niet in de verzen van Achterberg plaats, maar in de commentaren van Aafjes, Hoornik enzovoort, of liever gezegd: in de Achterberg-mythe, die zich in en uit deze commentaren gevormd heeft, in het “geloof” van de poëzieminnaars, die het mysteriespel van Achterberg bijwonen’.⁴ Het stoort Rodenko dat de poëzie door de opdrachten mededelend wordt, wat eigenlijk niet past bij een zo ‘absolutistisch’ dichter - hij vergelijkt hem met Mallarmé en Baudelaire.

Rodenko werpt met deze interpretatie een smet op Achterbergs dichterschap, want hij plaatst de dichter in een onderdanige positie. Het draait niet meer om de poëzie, maar om de commentaren van buiten die de bevestiging van het geschrevene moeten bieden. Het is niet verwonderlijk dat Achterberg gekwetst was, nu de status van zijn gedichten zo aangetast werd. Rodenko heeft dit nooit begrepen, hoewel hij jaren later het conflict wel vanuit een ander perspectief benadert en het doet voorkomen alsof Achterberg beledigd was in zijn burgerschap in plaats van in zijn dichterschap. In *Maatstaf* schrijft hij na de dood van de dichter:

(...) wij zijn het er nooit helemaal over eens geworden (...) Rest te verklaren waarom juist mijn bemoeienis met de ‘opdrachten’ Achterberg zo buitenmate geprikkeld heeft. Ik geloof, achteraf: omdat ik hem in zijn *heer*-zijn had aangetast, in zijn pogingen vaste voet te krijgen in de maatschappij. Zijn gedichten immers schreef hij als buitenstaander, uitgestotene, poète maudit; maar in zijn opdrachten was hij geen buitenstaander meer: dan was hij de heer-van-buiten, die naar de stad reed om zijn vrienden te fêteren. Zeker, Achterberg was een bescheiden man (...) maar achter zijn bescheidenheid verborg zich een enorme trots (...) en in die trots moet ik hem gekwetst hebben door de opdrachten in verband met zijn *dichterschap* te brengen in plaats van met zijn *burgerrechten*.⁵

Deze verklaring-achteraf is misschien niet helemaal adequaat, omdat het, denk ik, in 1947 niet ging om een belediging van de heer Achterberg, maar om een mis-interpretatie van zijn poëtica. Ik veronderstel dit op basis van de autonomistische opvatting van het dichten die in de in deze tijd geschreven gedichten naar voren komt. Achterberg creëert bijna obsessief de mythe van de geliefde, om in zijn poëzie een *ruimte van het volledig leven* te scheppen. Hij werkt het meest gedreven in de jaren van zijn isolement. Het lijkt er wel op alsof de poëzie voortkomt uit het uitgestelde leven. Degenen die zijn woorden lezen, dragen hun eigen verantwoordelijkheid. Zij zijn niet van belang voor zijn poëzie. Achterberg is een dichter als Hans Faverey die in 1978⁶ zijn schrijven een ‘onthechtingsoefening’ noemt. Deze dichters hebben geen lezers nodig bij het schrijven

van hun werk en willen achteraf geen uitleg geven over wat er staat. Net als Faverey herhaalt Achterberg steeds hetzelfde, kaatst hij dezelfde beelden terug en ontwerpt ze opnieuw. Hij wordt daarbij gedreven door één enkele kracht: doodsangst.⁷ Alleen het gedicht houdt de dood op afstand.

De status van de opdrachten is waarschijnlijk niet meer geweest dan een betuiging van respect ten aanzien van mensen uit de omgeving van de dichter en staat in die zin los van het schrijven zelf. De opgesloten dichter beschikte over geen andere middelen dan het officieel aanbieden van zijn bundels om mensen te bedanken. Wim Hazeu, de biograaf van Achterberg, bevestigt dit. Hij interpreteert de opdrachten als blijk van waardering of vriendschap, en als oproep aan hen die iets voor Achterberg konden doen, in het letterencircuit of in de maatschappij.⁸

Het was Rodenko zelf die de opdrachten te direct met de poëzie verbond en daarmee een grens overschreed die voor Achterberg heilig was: het beschouwen van de commentaren als een (letterlijk) realiteit maken van de poëzie, betekende immers een verbreking van de zelfstandigheid van het vers, en maakte de dichter afhankelijk van de toeschouwers om hem heen. Nu werd ook de dichter Achterberg in een positie geplaatst, waarin de burger Achterberg zich na het plegen van een misdrijf al jaren bevond: *onder toezicht*. Rodenko meende dat Achterberg de autonomistische code van de poëzie verbrak, maar in feite was hij het zelf die dat deed, in zijn beschuldiging dat Achterberg onderdanig was aan zijn publiek.

Het conflict tussen dichter en criticus werd uiteindelijk gesust, zonder dat Rodenko iets wilde veranderen aan de passage. Wel nam hij in de bundeluitgave van het stuk in 1948 een naschrift op waarin hij nadrukkelijk zijn waardering voor Achterbergs werk uitsprak. Hij verklaarde dat hij Achterberg beschouwde als de grootste Nederlandse dichter, als één der zuiverste representanten van het moderne dichtertype. Ook beschreef hij het standpunt van Achterberg ten aanzien van de opdrachtenpassage, waarbij hij koppig vasthield aan zijn vrijheid als criticus om het toch anders te zien:

In een persoonlijk gesprek wees Achterberg mij erop dat de ‘opdrachten’ van zijn bundels, waar ik zo vergaande conclusies uit getrokken had, stuk voor stuk psychologisch zónder een beroep op de publiek-theorie te verklaren zijn. Dat is heel goed mogelijk, maar de psychologie is een gecompliceerde zaak en het *resultaat* - het enige waar ik als criticus mee te maken heb! - is in ieder geval, dat wij in elke bundel een mijnheer op de voorste rij instemmend zien zitten knikken (een mijnheer, die daar zit als *symbool* voor het feit, waar het hier om gaat: de gevoeligheid voor andermans oordeel, de behoefte aan ‘medestanders’).⁹

Behoeft aan medestanders past een absolutistisch dichter niet. Je verwacht haar van een burger, maar niet van een dichter. De criticus was onverbiddelijk.

Er is wellicht ook nog een andere oorzaak te vinden voor de aversie die Ach-

terberg had tegen het stuk van Rodenko, namelijk het feit dat Rodenko een sociale parallel trok tussen de poëzie en de maatschappij. Opnieuw blijkt dat de jonge criticus een veel minder strakke scheiding aanhield tussen gedicht en wereld-daar-buiten, dan de vijftien jaar oudere dichter zelf deed. Rodenko onderscheidt in het oeuvre van Achterberg verschillende perioden die samenhangen met de veranderingen die het begrip ‘dood’ ondergaat. Dit is een subtiele en knappe constatering, maar hij wordt wel wat ver doorgevoerd als Rodenko vaststelt dat het niet moeilijk is ‘in de drie perioden (...) sociale attitudes te zien’. Hij beschrijft dit als volgt:

In de ‘groene periode’ wordt de ideale verstandhouding met de Ander gezocht in het geroezemoes van de massa. Het vlaggezwaaierende nationalisme, het versmelten in een diffuus Wij; ‘samen bloem zijn’ zou men kunnen vertalen door samen-Nederlander-zijn, samen-een-voetbalmatch-bijwonen, samen-staken. In de ‘witte periode’ keert de dichter de maatschappij de rug toe, terwijl hij in de ‘zwarte periode’ in de teruggetrokkenheid van zijn studeerkamer een schone utopie ontwerpt, een samenleving, die niet uit gewone mensen bestaat, maar uit louter ideale reproducties van De Mens.¹⁰

Eerder had Rodenko al beweerd dat de dood symbool zou kunnen staan voor ‘de kapitalist’ en de liefde voor ‘de proletariër’. De gedachte hierachter was dat ‘dichter’ en ‘burger’ geen incompatibele grootheden zijn, maar twee aspecten van één en dezelfde grootheid: de levende, handelende mens. Het ‘menselijk tekort’ dat zich in poëzie manifesteert in de machteloosheid van de minnaar tegenover de dood, uit zich ook in de machteloosheid van de proletariër tegenover de kapitalist. Rodenko wilde met deze opmerking geen ‘sociaal-realistische’ interpretatie van Achterbergs werk leveren, maar erop wijzen dat poëzie en politieke werkelijkheid geen domeinen zijn die pal *tegenover* elkaar staan. Poëzie gaat altijd ook over zaken uit de dagelijkse realiteit, maar vertaalt die zaken in eigen beelden.¹¹

De relatie gedicht - groter geheel van maatschappelijke verbanden, wordt hier misschien wel wat te makkelijk gelegd en overtuigt nu, aan het einde van de twintigste eeuw eigenlijk niet meer. Dit leggen van grote verbanden toont Rodenko's durf, zijn opvatting om poëzie als maatschappelijk fenomeen te zien, maar toont ook iets anders en dat is het gevaar dat sommige van zijn stukken lopen, om op psychologisch terrein ‘uit de bocht te vliegen’. De criticus wil met de poëzie menselijk gedrag verklaren, omdat hij gelooft in de alomvattendheid van het gedicht, omdat hij hoopt dat zij alle menselijke verschijnselen ter sprake brengt. Een dergelijk ideaal houdt in het tijdperk waarin wij ons bevinden niet meer stand. Poëzie is kleiner, meer fictief, meer individueel en minder universeel, zo menen wij nu, dan Rodenko - en met hem anderen in de jaren vijftig - veronderstelde.

In 1947 als de kwestie rond het Don Quichot-artikel speelt, is Paul Rodenko achter in de twintig. Hij verblijft voor studie in Parijs, omdat hem de toegang tot Nederlandse universiteiten is ontzegd vanwege zijn ondertekening in oktober 1943 van de zogenaamde ‘loyaliteitsverklaring’.¹² Rodenko maakt in Parijs kennis met het Franse existentialisme - bezoekt een lezing van Jean-Paul Sartre - en bouwt een gedegen kennis op van de Franse poëzie. Via een verzoek om een artikel komt hij toevallig in aanraking met Achterbergs werk. Rodenko vertelt hierover in 1964 in een interview met Piet Calis: ‘Ik moet zeggen, dat ik tot 1947 nooit Nederlandse poëzie gelezen heb. Na de oorlog woonde ik in Parijs, waar op een gegeven ogenblik een brief van Sierksma kwam met de vraag of ik mee wilde doen aan een essaybundel over Achterberg. Nu, ik had nog nooit van Achterberg gehoord, zodat ik zijn bundels opvroeg en hem ben gaan lezen. En met mijn interesse voor Achterberg ben ik geleidelijk ook belang gaan stellen in andere Nederlandse dichters.’¹³

Gerrit Achterberg is in 1947 veel ouder dan zijn criticus en heeft na de dramatische moord op zijn hospita een jarenlang verblijf in een psychiatrische inrichting achter de rug. Langzaam aan verkrijgt hij in deze jaren na de oorlog meer vrijheden en keert hij terug naar een regulier maatschappelijk bestaan. Hij heeft zijn meest bekende bundels dan al gepubliceerd: *Eiland der Ziel*, *Dead End*, *Osmose*, *Thebe*, *Eurydice*, *Limiet*, *Energie*, *Existentie*. Rodenko heeft al deze bundels dus binnen korte tijd gelezen en zo in één keer een breed zicht gekregen op Achterbergs dichterschap.

In 1955 verschijnt bij Bert Bakker de bloemlezing van Achterbergs werk, door Rodenko samengesteld uit het gehele oeuvre. Ter inleiding worden twee eerder verschenen essays van Rodenko samengevoegd. Deze inleiding op *Voorbij de laatste stad* kan ook heden ten dage nog worden beschouwd als een van de meest fundamentele bijdragen aan de Achterbergkritiek. Bovendien geeft zij een mooi beeld van de historiciteit van Rodenko's poëzieopvatting. Centraal in deze stukken staat de vraag hoe de ontwikkeling van de poëzie de laatste tweehonderd jaar is verlopen, hoe verschillen in de modernistische poëzietheorie en -praktijk gemeten en begrepen kunnen worden.

In de romantiek bestond er een synthese tussen droom en realiteit, ideaal en werkelijkheid, of geest en materie, schrijft Rodenko in zijn inleiding. Deze synthese werd verbroken toen er meer nadruk viel op het eerste lid van deze oppositionele paren, waarmee de droom geradicaliseerd werd tot onbereikbaar ideaal. In een psychologiserende tegenreactie trachtte men vervolgens de synthese te herstellen, maar men miste de fundamentele basis voor een dergelijke hereniging. Synthesen waren vanaf nu individueler, meer anekdotisch. Tegelijkertijd werd duidelijk dat de synthese niet anders tot stand kon komen dan via taal.

Achterberg past als dichter in de laatste modernistische fase van deze poëtische ontwikkeling, omdat hij zich bewust is van de *werkelijkheid-scheppende* kracht van het woord. Het woord staat bij hem centraal. Het transcendeert zijn

communicatieve functie. Het werk van Achterberg betekent een nieuwe ontwikkeling in de Nederlandse poëziegeschiedenis, die zich bij de experimentelen zal voortzetten en die gekarakteriseerd kan worden als de periode van 'Het woord'.¹⁴

Het bijzondere van Achterbergs dichterschap is bovendien dat het naast de woordgerichtheid een sterke religieuze dimensie heeft. Rodenko toont aan dat dit religieuze aspect verschillende implicaties heeft. Enerzijds constateert hij een verwantschap tussen vroeg Egyptische godsdienstige mythen en Achterbergs poëzie, aan de andere kant stelt hij vast dat de poëzie doortrokken is van denkbeelden uit het christendom. Wat het eerste betreft: op verschillende plaatsen is er een verband te leggen tussen Achterbergs poëtische beeld 'de dichter is een koe' en de archaische voorstelling van de heilige stier Apis die de belichaming op aarde was van het goddelijke woord. Apis was de heraut van de onzichtbare god, de vrucht van het huwelijk van deze god met een aardse koe. Rodenko acht de overeenkomst tussen de Egyptische voorstellingen en Achterbergs beeld te frappant om van 'toeval' te spreken. Wat wij tegenwoordig wel een bijzondere vorm van *intertekstualiteit* zouden noemen, verklaart hij als het doordringen van aspecten van oude vruchtbaarheidsmythen in onze moderne geestelijke erfenis. Er zou zelfs sprake zijn van 'een rechtstreekse, zij het discontinue, verbindingslijn van Egypte (...) naar de moderne romantiek en het symbolisme'.¹⁵

Het idee van de religiositeit van Achterbergs poëzie werkt Rodenko nader uit in een in 1966 gepubliceerd essay 'De duizend-en-één-nachten van Gerrit Achterberg'. Hier beweert hij dat de poëzie van Achterberg getekend wordt door het conflict tussen een calvinistisch-christelijke levensbeschouwing en mythisch-magische concepties. Opnieuw plaatst Rodenko de dichter in een historische traditie als hij constateert dat de oude mythe van de moedergodin is verwerkt door Provençaalse troubadours, die op hun beurt beïnvloed werden door de Arabische minnezang. De vereerde madonna werd tot een onaanraakbare geliefde; de volstreekte seksuele onthouding veroorzaakte een pijn die poëtisch vruchtbaar was.

In zijn studie over experimentele poëzie, waarmee Rodenko in de jaren zeventig zal beginnen, zet hij deze denkbeelden nog duidelijker uiteen. Hij beschrijft dan hoe in de primitieve godsdiensten een met sterke erotische connotaties verbonden moederverering een belangrijke plaats innam, en hoe vervolgens het patriarchale christendom van deze moederfiguur een steriel object, een onbevleete maagd gemaakt heeft. In de romantiek en haar cultus van Moeder Natuur duiken de door het christendom verdrongen voorstellingen van eenheid van dood en vruchtbaarheid echter weer op.

Rodenko constateert in 'De duizend-en-één-nachten van Gerrit Achterberg' dat Achterbergs dichterlijke wedergeboorte twee kanten heeft: het is de hand van Christus die haar teweeg brengt en het is ook een poging tot een terugkeren in de schoot van de moeder. Vanuit deze constatering legt hij een verband met het feit dat er zo vele varianten voorkomen in Achterbergs oeuvre. Deze varianten hangen naar zijn mening samen met de spanning tussen de vrouwelijke

vruchtbaarheidsmythen en het calvinistische christendom. Vaak zeggen de varianten precies het omgekeerde van wat er in eerste instantie stond: bijvoorbeeld: ‘mijn eigen hand’ - ‘een vreemde hand’, of: ‘ik was de wijste...Hij keek geamuseerd’ - ‘hij was de wijste...Ik keek geamuseerd’.¹⁶

De dichter wordt heen en weer geslingerd tussen twee polen en keert het ene soms radicaal om tot het andere. Rodenko meent vervolgens ook dat de Christusfiguur zelf in deze poëzie ambigu is, omdat hij aan de ene kant duidelijk vrouwelijk is en gelijkgesteld wordt met de geliefde, aan de andere kant een calvinistische figuur is die zich op afstand van de dichter bevindt. Het religieuze conflict staat in een voortdurende spanningsverhouding met de woordgerichte tendens van de poëzie, of met het ‘energetisch-materialisme’ als de poging uit woorden energie vrij te maken die de geliefde levenskracht kan geven.

Bij het totstandkomen van Rodenko's poëzieopvatting speelt de poëtische praktijk van experimentele dichters als Lucebert, Andreus, Vinkenoog, Polet en anderen een belangrijke rol. Toch is het onjuist om hem als woordvoerder van de Vijftigers te beschouwen, zoals hij zelf in 1957 op geïrriteerde toon aan Vinkenoog meedeelt: ‘ik behoor niet tot de Vijftigers en heb me nooit geroepen gevoeld hun profeet te zijn’.¹⁷ In de gedichten van de Vijftigers herkent hij iets dat hem in de grote Franse (Rimbaud, Lautréamont, Baudelaire, Artaud) en Engelse (Eliot, Pound, Whitman) dichtkunst ook boeit. En hij vindt er de stelling bevestigd die men als fundament van zijn poëzieopvatting kan beschouwen: *(taal)constructie is destructie*. Het gedicht wil ‘het onmogelijke tot stand brengen’.¹⁸

Dit streven kan evenwel nooit vervuld worden en daarom is de poëzie een echec, schreef hij, zoals we al vaststelden, in *Met twee maten*. Eén enkel moment beseft de dichter dat hij de ultieme mogelijkheden van de taal in zijn vingers heeft, maar hij weet zich onmiddellijk ook gevangen in zijn eigen beperkingen. Rodenko citeert in dit verband regels uit Achterbergs ‘Thebe’: ‘Een taal waarvoor geen teken is / in dit heelal, / verstond ik voor de laatste maal.’ De dichter probeert de taal die er *niet* is, toch te spreken. Experimentele dichters beseffen dat zij geconfronteerd worden met een verlies: zij begrijpen dat de kern van de poëzie daar begint, waar de poëzie haar uiterste grens heeft bereikt. In praktijk leidt dit ertoe dat de experimentele dichter zich op geen enkel woord wil vastleggen: de waarde van het vers ligt niet in het bekende dat het oproept, maar in het onbekende dat het ontdekt.

Achterberg wordt door Rodenko nadrukkelijk in verband gebracht met de echec-poëzie. Het lijkt er zelfs op dat Rodenko zijn opvattingen over het echec vooral kon formuleren op basis van beelden uit Achterbergs werk. Alles wat hij in de theoretische inleiding uit *Met twee maten* zegt over de poëzie van het echec en van het *vlies* leest hij in gedichten van Achterberg. De ademloosheid van de dichterlijke spreker in ‘Thebe’, het prevelen vanuit de onnoembaarheid in ‘Diaspora’, of het gedicht dat één enkel moment de andere wereld opent in ‘Ver-

zoendag'. De 'kern van vijftig jaar Nederlandse poëzie' zoals de ondertitel van *Met twee maten* luidt, wordt voor een belangrijk deel gevormd door de concrete dichterlijke werkelijkheid van Achterberg. Niet de experimentele poëzie van de Vijftigers, maar de woordgerichte poëzie van Achterberg vormt de Nederlandse basis van Rodenko's poëziefilosofie.

Als we nagaan welke gedichten van Achterberg door Rodenko in *Met twee maten* zijn opgenomen, valt op dat in de eerste afdeling, de goede poëzie, een tamelijk laat gedicht als 'Werkster' uit *Hoonte* (1949) voorkomt, terwijl in de tweede afdeling, die waarin het echec het meest hevig is, twee gedichten staan uit *Afvaart* (1931), Achterbergs eerste bundel. Hiermee wordt weer bevestigd dat de chronologie van een werk geen lineaire ontwikkeling veronderstelt, of zoals Rodenko zelf zegt: dat de evolutie van een dichter een organisch proces is. Een in 1955 geschreven gedicht kan, zoals we al zagen, 'ouder' zijn dan een vijf jaar eerder geschreven gedicht.¹⁹ Waar het Rodenko om gaat, is te laten zien dat een oeuvre niet definitief ingedeeld kan worden op basis van een rationeel principe, maar dat het op verschillende manieren gelezen en benoemd kan worden. De *praktijk* van de bloemlezing toont de verschillende kanten (traditioneel en modern) van Achterbergs dichterschap. In de theoretische verhandeling wordt het dichterschap als modern gekenschetst.

De 'grootste levende Nederlandse dichter'

In *Met twee maten* wordt het werk van Achterberg, voorzover het de echec-gedichten betreft, met dat van de experimentelen in engere zin gekarakteriseerd als 'andere' poëzie die tegenover de 'goede' staat. Van Achterberg naar Lucebert is een kleine stap, zo maakt Rodenko ook in andere essays duidelijk. Hij karakteriseert beide dichters bijvoorbeeld als 'retorisch'. In dit verband past de al geciteerde opmerking dat met Achterberg de periode 'van het Woord' begint die zich bij de experimentelen voortzet.²⁰

In het essay 'Wandelen en spoorzoeken in de poëzie' uit *Tussen de regels*, wordt Achterberg evenwel duidelijk losgekoppeld van de experimentele dichters. Hier wordt hij gerekend tot de niet-parlante dichters, die de poëtische kern *in* het gedicht plaatsen. Ook hier wordt merkwaardig genoeg, het gedicht 'Thebe' als voorbeeld genomen. Niet-parlante dichters schrijven 'kristallisatie-poëzie', waarin ieder element op het middelpunt betrokken is. De dichter is 'verticaal' georiënteerd, gericht op een kern, die fenomenaal als "het verleden" wordt beleefd.²¹ De vrije parlante dichter daarentegen, - Rodenko geeft hier Remco Campert als voorbeeld -, is *horizontaal*: hij is 'een wandelaar' die een spoor naar de toekomst zoekt.

Rodenko hanteert met betrekking tot de classificering van Achterberg dus verschillende maatstaven. 'Thebe' is een echec-gedicht, maar behoort ook tot de categorie van kristallisatie-gedichten. Deze stilistische flexibiliteit (of wispeltu-

righeid?) past binnen zijn wijze van redeneren. Geen enkele modernistische dichter of oeuvre is vast te leggen op één identiteit; via verschillende benaderingen of leeswijzen komen uiteenlopende betekenisaspecten van de poëzie naar boven.

In de praktijk van de bloemlezing *Met twee maten* komt maar één experimentele (in engere zin) dichter voor, Lucebert, en toch heeft deze hele bundel, zoals is op te maken uit de inleiding, slechts de bedoeling de positie van de experimentele poëzie van de Vijftigers ‘als poëtische erfenis van de laatste halve eeuw’ te markeren. Het is geen markeren in de zin van fixeren op een bepaalde plaats, maar een poging tot benadering van essenties van deze poëzie *via* de omweg van de geschiedenis, *langs* een dichter als Achterberg. ‘De toekomst ligt in het verleden’ schrijft Rodenko, waarmee hij bedoelt dat het experiment per definitie verbonden is met de traditie. Poëzie moet de traditie kennen wil zij haar kunnen vernietigen en transformeren, maar ook: zij komt voort uit de traditie, zij moet zich ontplooiën in een her-ontdekking van het verleden. Is het de echo van T.S. Eliot die we hier horen?²²

Achterberg is voor Rodenko de schakel tussen verleden en toekomst, tussen traditie en modernisme, expressiviteit en autonomie. Zijn oeuvre vormt de leidraad in Rodenko's poëzieopvatting. De existentialistische Rodenko herkent zich in de (uiteenlopende) ‘religieuze’ gedichten van Achterberg, in de gedichten waarin gegraven of onthuld en verhuld wordt. De formalistische Rodenko, de empirische criticus, voelt zich verwant met het taalspel - de diversiteit van formuleringen-, dat Achterberg telkens opnieuw uitprobeert. De intellectueel Rodenko tenslotte, houdt aanvankelijk afstand van de dichter die zich kan overgeven aan het magische en niet-logische. Deze Rodenko tracht in een theoretische betoog alle nuances van de poëzie te definiëren, tot hij zich op een bepaald moment ineens overgeeft aan een stilistisch spel met paradoxen, aan een bewuste manipulatie van logische redeneringen. Het is het moment waarop de dichter de rationele criticus de magische afgrond in trekt.

‘Echte poëzie heeft met waanzin en dood te maken, je moet het gevoel hebben dat de dichter ieder ogenblik gek zou kunnen worden of zelfmoord plegen’, antwoordt Rodenko in een interview als hem gevraagd wordt wat ‘echte’ poëzie is. In vele essays heeft hij uiteengezet dat deze visie voor dichters als Baudelaire, Apollinaire en Artaud de drijfveer is geweest achter hun werk. Veel aandacht heeft hij geschonken aan de vreemde samenhang tussen dood en dichten, aan het gegeven dat door het dichten de dood op afstand wordt gehouden, en dat de dichter alleen leeft als hij schrijft over de dood. Deze preoccupatie met dood, waanzin en dichten is bij geen enkele dichter uit ons taalgebied zo sterk aanwezig als bij Achterberg. Hij is de Nederlandse dichter die het best past in de traditie van de poètes maudits. Het is vooral daarom dat Rodenko hem als ‘de grootste’ beschouwt en als referentiepunt neemt bij de beoordeling van anderen.

In 1949, twee jaar na zijn kennismaking met Achterbergs poëzie, publiceert

Rodenko in *Podium* een tweeledig gedicht onder de titel ‘Achterberg’. Ik citeer het in z'n geheel.

I.

‘Wat niet goed is, is niet geschreven.’

*Glas, Steen van glas.
Glazen zuurstof.
Roep van glas
(om glas)*

(om glas).

*Karaffen van gebaren planten zich
geslachtloos voort.
Giraffen van geboorten trillen
op transparante hoeven.
Stemmen sluiten zich tot cirkels.
Zwart en wit verwisselen van plaats.*

*Geen berg is berg
zonder Achterberg.
Geen heelal heelal
buiten dit heelal.
Niets is
dat niet glas is.
Glas is
dat wat goed is.*

Zo staat geschreven.

II.

Lijnrecht dichtend in de dag.

*Over de stoelen de sterren de spiegels
over de wetten de messen de zwangerschap
over het bukken en het zeggen
over de schimmel de traagheid het laatste blad
over de schaduw van een vrouw die haar kous ophaalt*

*over stilten die wit zijn van de termieten
 over de handelsschool en de stadsbibliotheek
 over het Rechte het Gele het Zware
 het Kleverige en het Ongevere
 Het Schielijke het Nooitmere het Alombekende
 over de fracties van seconden
 over de fracties-van-fracties-van-seconden
 over de fracties-van-fracties-van-fracties-van
 zwermen in hechte kolonnen
 sprinkhanen van passie uit.*

*Nevels van namen rookgebaren
 drijven door wanden van spinneweb.
 Tot op de botten kaalgevreten
 spelen kindren in de regen.
 Auto's zijn tot as vergaan gerafeld
 het licht geluid van treinen
 ijlt in vicieuze cirkels rond.
 Politie mannen wapperen
 als wasgoed op de pleinen.*

*Lijnrecht dichtend in de dag.
 Woorden lepelend uit walvisogen.
 Woorden van goud.
 Woorden van riet.
 Woorden van water.
 Woorden als monniken.
 Woorden als jakhalzen.
 Woorden als schaamlippen.*

*Woorden
 trillende als pijlen in een schietschijf.
 Woorden als konijnen
 in het koplicht
 van de dood.*

*(De tijd verbloedt
 op 't witte laken
 van het vers.)*

Voordat Rodenko het gedicht publiceerde, vroeg hij Achterberg schriftelijk om toestemming voor het gebruik van het motto. Hij schreef van dit motto te zijn uitgegaan 'omdat daarin alles is uitgedrukt, wat niet rationeel - dus niet in proza -

is uit te drukken'.²³ Het motto geeft uiting aan de worsteling die het schrijfproces is en ontnemt de dichter tegelijkertijd ook een bepaalde mate van verantwoordelijkheid: als het niet goed is, neem dan maar aan dat het niet bestaat, nooit neergeschreven werd. Rodenko vond dit waarschijnlijk een typische Achterbergparadox. Hij informeerde in zijn brief ook hoe het stond met het gedicht 'dat je over mij gemaakt hebt'. Kennelijk werkte Achterberg daaraan, maar het werd nooit (voltooid en) gepubliceerd. Het is natuurlijk, in het licht van de in het voorgaande behandelde kwestie, wel curieus dat Rodenko zich zo graag in Achterbergs poëzie ingevoerd zag, niet als opdrachtgever of toehoorder, maar als subject *in* een gedicht.

Over het 'Achterberg-gedicht' van Rodenko schreef de bezongene zelf: 'Het is een magnifiek gedicht: een rivier. Daar doe je zeker niet lang over? Ik ben er erg blij mee'.²⁴ Achterberg had kennelijk het idee dat het vers als een inktstroom uit Rodenko's pen was gevloeid. Misschien werd die indruk gewekt door de reeks van onderwerpen die in het tweede deel van het gedicht aangereikt wordt en die Rodenko zo uit Achterbergs bundels lijkt te hebben overgeschreven. Het opsommende en daardoor ritmische karakter van dit tweede deel zal Achterberg wellicht niet aangesproken hebben; het was in ieder geval een procédé dat hij zelf nooit toepaste. Het eerste deel van het gedicht is daarom misschien meer achterbergiaans te noemen, ware het niet dat de surrealistische omschrijving 'Karaffen van gebaren planten zich / geslachtloos voort' voor de dichter uit Leusden waarschijnlijk te weinig visualiseerbaar is geweest. Misschien moeten we daarom wel concluderen dat Achterberg uiteindelijk toch beter door de criticus dan door de dichter Rodenko begrepen werd.

Eindnoten:

- 1 Koen Hilberdink, Verantwoording bij deel 2. In: *Verzamelde essays en kritieken, II*, p. 435-438.
- 2 Gerrit Achterberg, *Briefwisseling met zijn uitgevers*, 1989, p. 254.
- 3 *Verzamelde essays en kritieken, II*, p. 29.
- 4 Ibidem, p. 30.
- 5 Ibidem, p. 97-98.
- 6 Interview Tom van Deel en Redbad Fokkema, *Echte poëzie is spelen met vuur*, 1975.
- 7 De persoonlijke drang achter mijn schrijven is doodsangst, zo vertelt Faverey in een interview uit 1980 met Jan Brokken getiteld 'Het zelfvertrouwen van Hans Faverey'.
- 8 Wim Hazeu, *Gerrit Achterberg, Een biografie*, 1988, p.487-488.
- 9 *Verzamelde essays en kritieken, II*, p. 33.
- 10 Ibidem, p. 23.
- 11 Ibidem, p. 16.
- 12 Volgens biograaf Koen Hilberdink ondertekende Paul Rodenko deze verklaring om zo de aandacht af te leiden van het immigrantengezin waar hij uit voortkwam. Ook dacht Rodenko op deze manier meer ruimte te krijgen voor eigen verzetswerk. Zie: Hilberdink, *Op zoek naar medestanders: Paul Rodenko 1920-1976*, in themanummer *Bzzlletin* 1992.
- 13 Piet Calis, *Gesprekken met dichters*, 1964, p. 67.
- 14 *Verzamelde essays en kritieken, II*, p. 39-40.
- 15 Ibidem, p. 65.
- 16 Ibidem, p. 135.
- 17 Ibidem, p. 266.
- 18 Ibidem, p. 230.

- 19 Ibidem, p. 66.
- 20 Ibidem, p. 39-40.
- 21 *Verzamelde essays en kritieken*, I, p. 138.
- 22 T.S. Eliot schrijft in 'Tradition and the individual talent': '(...) the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order.' (1932, repr. 1980, p. 14)
- 23 *Verzamelde essays en kritieken*, II; p. 439.
- 24 Wim Hazeu, *Gerrit Achterberg, Een biografie*, 1988, p. 490.

4. Tussen Forum en Merlyn

Dag van schoonheid

*De bot, die berst; de bij, die zoemt;
 de wind, die zotheid gaat vertellen:
 wat men kortweg de lente noemt
 en de aarde komt op stelten stellen;
 dat klotst nu alles door mijn kop,
 en 'k stak er wel een pluimken op,
 als ik maar niet zo deftig was,
 zo stijf in mijn geklede jas.
 Als ik den band maar los kon knopen,
 nam ik u allen dubbelthope:
 gij meiskens uit de stad, den stal,
 gij wijs als 't boek, gij dom als oordje,
 gij uit 't kasteel en gij uit 't poortje,
 en gij, o boom, en gras, en wal,
 gij witte, wandelende pater,
 gij paard, gij zon, gij wolk, gij water,
 en 'k danste midden in uw tas,
 als ik maar niet zo deftig was,
 zo stijf in mijn geklede jas.*

Richard Minne (uit: *Met twee maten*)

Toen in juli 1993 aan J.J. Oversteegen, een van de drie oud-redacteuren van het tijdschrift *Merlyn*, werd gevraagd hoe de relatie is geweest tussen *Merlyn* en Rodenko, antwoordde Oversteegen dat hij Rodenko weliswaar als ‘geestverwant’ in aanpak en literatuuropvatting had herkend, maar dat nader contact werd gedwarsboomd: ‘doordat hij dingen altijd veel ingewikkelder zei dan noodzakelijk was. Daardoor kwamen zijn eigenlijke wereldbeeld en zijn literaturopvatting niet aan de orde. De *Merlyn*-redactie heeft nooit contact met hem gehad, omdat hij zich in die tijd isoleerde. Ik vermoed dat hij soms verbitterd gedacht moet hebben: dat schreef ik tien jaar geleden al. Voor ons een gemiste kans, jammer’.¹

Oversteegen zegt geen helder zicht gehad te hebben op Rodenko's literaturopvatting. Toch was die in tientallen essays uiteengezet, geëxpliciteerd en ontwikkeld. Dat de oorzaak van het onbegrip het moeizame taalgebruik van Ro-

denko was, is weinig overtuigend, zeker uit de mond van iemand die een monumentale studie schreef over literaturopvattingen in het interbellum en daarin juist aandacht had voor stilistische procédés en de argumenten waarmee deze verdedigd werden.²

Er is een aantal verklaringen te bedenken voor de kloof tussen Rodenko en *Merlyn*. De eerste is dat de merlinisten geen voorgangers duldden, omdat het literairpolitiek gezien veel spannender was (en in het algemeen is) om iets nieuws te propageren dan om continuïteit te markeren. Een eenling kun je bovendien makkelijker doodzwijgen dan een groep. Rodenko's naam werd niet genoemd, maar in beginsel werden alle critici en literatuurbeschouwers van dat moment door de merlinisten afgewezen. De tweede verklaring is dat Rodenko kennelijk niet zo handig was als het ging om het opereren in netwerken. Sinds het einde van de jaren vijftig heeft hij zijn essayistische pen neergelegd. Het is lastig om achteraf oorzaak en gevolg te onderscheiden: viel Rodenko stil, omdat hij zich onbegrepen waande, of omdat hij alles gezegd meende te hebben over de experimentele poëzie? Zagen de merlinisten hem niet staan, omdat hij geen kritische stukken meer publiceerde? En vanwaar kwam hun verwijt dat hij de dingen altijd zo ingewikkeld neerschreef? Zo eenvoudig waren hun eigen stijl en idioom toch ook niet. Een derde verklaring tenslotte, betreft de inhoudelijke afstand tussen het ergocentrisme van *Merlyn* en de autonome, maar ook humanistische benadering van Rodenko. In beide posities tekent zich, zij het op andere wijze, een verzet tegen *Forum* af.

Forum voorbij

De jaren vijftig vertegenwoordigen een rijke periode in de Nederlandse literatuur: Hermans, Mulisch, Reve, Kouwenaar, Lucebert, en bijvoorbeeld Claus en Boon behoren tot eenzelfde generatie van debutanten. De jonge auteurs vonden elkaar in talloze concurrerende en samenwerkende literaire tijdschriften: *De nieuwe Stem*, *Critisch Bulletin*, *Columbus*, *Proloog*, *Reflex*, *Het Woord*, *Ad Interim*, *Roeping*, *Libertinage*, *Podium*, *Criterium*, *Ontmoeting*. De naoorlogse literaire cultuur was doortrokken van een sfeer van personalisme en existentialisme. Over het algemeen wordt verondersteld dat het proza dat in de jaren vijftig verschijnt in sterk contrast staat met de poëzie. Het vroege werk van Reve, Blaman, Vestdijk of Hermans zou pessimistisch en nihilistisch zijn, de gedichten van Vijftig waren levenslustiger en positiever.³ Maar in de literatuurtheorie en -praktijk van Rodenko is dit contrast niet zo scherp. Het lichamelijke en avontuurlijke denken is niet voorbehouden aan dichters, blijkt uit kritieken die Rodenko schrijft over proza-auteurs. Bovendien bestond het experimentele denken ook al vóór de oorlog. Althans dat kunnen we opmaken uit een essay van Rodenko uit 1958 over de verhouding Ter Braak en de experimentele poëzie.

Tien jaar eerder had Rodenko nog een heel andere, veel negatievere, mening

over Ter Braak op schrift gesteld. Met zijn essay ‘Verzoening met de soldaat’ opende hij indertijd in *Podium* een discussie over de betekenis van Ter Braak voor naoorlogse schrijvers. Fokke Sierksma, H.A. Gomperts en J.B. Charles haakten in op wat Rodenko te berde bracht en daarmee⁴ ontstond een, vanuit literatuurhistorisch oogpunt, boeiende polemiek, waarin kwesties van engagement en autonomie centraal stonden.

Het essay ‘Verzoening met de soldaat’ is nogal ondoorzichtig. Het lijkt erop dat Rodenko de stof die hij behandelt nog niet volledig heeft uitgedacht. Hij wil de positie van de jonge schrijvers die tijdens of vlak na de Tweede Wereldoorlog begonnen met publiceren, analyseren en onderzoeken of het etiket ‘conservatief’ dat zij opgelegd hebben gekregen terecht is. Deze probleemstelling lost hij op via de omweg van de opvattingen van Ter Braak en daarmee raakt hij verwickeld in een materie die hij eigenlijk (nog) niet goed beheerst.

Rodenko stelt vast dat de jongeren zich in een crisis bevinden, die te maken heeft met de uitputting van de individualistisch-humanistische moraal. Om dit te verduidelijken beschrijft hij het in *Carnaval der burgers* (1929) gepresenteerde standpunt van Ter Braak ten aanzien van het onderscheid dichter/burger, dat gekoppeld kan worden aan de domeinen cultuur en politiek of Waardigheid en Macht. Dit onderscheid is na de oorlog onhoudbaar geworden, maar vertoonde ook bij Ter Braak al scheuren, aldus Rodenko. Ook toen was het eigenlijk wel duidelijk dat de balans tussen burger en dichter alleen tot stand kan komen bij ‘een kleine *elite*, die door schipperen de beide grootheden (cultuur en politiek) tot een momentele eenheid zou weten te brengen’.⁵

Het probleem van Ter Braak lag in het feit dat ‘*de mens primair Burger is*’, dat wil zeggen dat hij machtspolitiek voert in zijn strijd om het bestaan. Hij kan zijn ‘dichterlijke waardigheid’ in tijden van tegenspoed niet anders dan door een ‘burgerlijke machtspolitiek’ handhaven. Als de druk der historische omstandigheden groter wordt, kan ook een sterke persoonlijkheid geen verbinding meer tot stand brengen tussen zijn burger- en dichterschap. Dan bestaat er geen ‘*honnête homme*’ meer.

Ter Braak zocht daarom, aldus Rodenko, een uitweg in een andere dichotomie: die van totalitaire staat versus democratie, maar raakte daarin verstrikt, want democratieën bestaan slechts bij de gratie van macht, door gebruik te maken van de middelen van de totalitaire staat. De historische omstandigheden hebben laten zien dat de democratieën alleen hebben kunnen winnen door Macht: door het gooien van bommen op Duitse steden en van een atoombom op Hiroshima. De democratieën hebben daarmee ‘de menselijke waardigheid, die zij zegden te verdedigen, verloren’.⁶ De overwinning was in feite een morele nederlaag.

‘Schipperen’ volgens het terbrakiaanse recept is na de Tweede Wereldoorlog onmogelijk geworden. Rodenko vindt het tijd voor een ‘geheel nieuwe morele instelling’. Het tragische van Ter Braaks opvatting is dat hij dichter en burger als absolute begrippen tegenover elkaar heeft geplaatst. Dit is een uitvloeisel van

onze culturele traditie: ‘Het zijn zijn christelijke premissen plus een behoorlijke portie romantiek, die Ter Braak hier parten hebben gespeeld: de christelijke premisse van de fundamentele kloof tussen de hemelse en de aardse zaken, die in de romantiek in gelaïciseerde vorm terugkeert als de kloof tussen Dichter en Burger’.⁷ In de tweede helft van de negentiende eeuw ontstond een nieuwe oppositie: burger versus dichter. De dichter als zuivere cultuurdrager distantieerde zich van de burger en ‘daarmee tevens van de in zijn ogen gecompromitteerde moraal’.⁸ Rodenko wijst erop dat de crisis van de jonge-schrijvers-generatie samenhangt met het feit dat de dichter de moraal aan de burger heeft overgelaten. Hij ziet de oplossing voor deze crisis in de opheffing van beide dichotomieën, in de ‘organische eenheid van Soldaat en Burger (van Burger en Dichter)’ van waaruit men een nieuwe moraal zal kunnen scheppen.

De verlammeende oppositie van Ter Braak tracht Rodenko dus te doorbreken door, op basis van historische argumenten - die ik hier achterwege zal laten -, de soldaat als derde lid in te brengen. We kwamen deze redeneerwijze al eerder tegen: dichotomieën worden opengebrouwen met gebruik van een retorisch middel: als je niet kunt kiezen tussen a of b, kun je c invoeren om a en b dicht bij elkaar te brengen of juist tegen elkaar uit te spelen. Uiteindelijk betekent het dat dichter en burger beide een beetje soldaat moeten zijn.⁹ Het conservatisme van de jonge schrijvers aan het einde van de jaren veertig hangt samen met de ontkenning van deze soldateske verantwoordelijkheid. Tussen de handelende en de creatieve mens plaatst Rodenko dus iemand die strijdt: de soldaat die verantwoordelijkheden op zich durft te nemen, die het gevecht durft te leveren en zich niet verschuilt achter verlammeende ethische of esthetische principes.

In een reactie op Rodenko's betoog, getiteld ‘Nieuwe stenen of een kwastje verf’, verwijt Fokke Sierksma Rodenko dat hij Ter Braak ten onrechte als tegenstander afschildert, waar hij het eigenlijk met hem eens zou moeten zijn; Ter Braak ‘is geen tegenstander, maar een leermeester van Rodenko’. Volgens Sierksma lukt het Rodenko niet zich van zijn voorganger los te maken.

Rodenko licht zijn positie vervolgens opnieuw toe.¹⁰ Hij neemt daarbij afstand van Ter Braak, die hij weliswaar als ‘misschien de intelligentste van de moderne cultuurfilosofen’ beschouwt, maar evengoed had hij Johan Huizinga of Denis de Rougemont als *sparring partner* kunnen kiezen. Het ging hem erom ‘de kwade trouw aan te wijzen, waarop onze tegenwoordige christelijk-humanistische moraal en levensbeschouwing berust: namelijk de - al dan niet gecamoufleerde - mythe van de Schone en Edele Mens’.¹¹ Het belangrijkste meningsverschil tussen hemzelf en Sierksma ligt zijns inziens in de karakterisering van Ter Braak als ‘kiezer voor de dichter’ (waarmee hij zich voor Rodenko in feite als *burger* voordoet: hij maakt uiteindelijk toch een keuze), terwijl Sierksma hem karakteriseert als ‘niet-kiezer’, als iemand die in het midden blijft staan omdat hij de keuze naar twee kanten wil openlaten. Sierksma meent dat Rodenko de paradoxaliteit van Ter Braak over het hoofd heeft gezien. Rodenko weerlegt dit

verwijt in zijn bewering dat Ter Braak ‘door voor de dichter [het spel van de paradoxen] te kiezen (...) zichzelf als burger [koos]’. Hij voegt daaraan toe: ‘En wanneer ik zeg dat hij zichzelf *in ernst* als burger koos, dan betekent dat niet anders dan dat hij zich als ethisch denker koos - en het is juist deze “dichterlijke” ethiek (de moraal overgeheveld naar de dichter), die hij als burger, dit is als strijdbaar essayist, voorstaat, waartegen mijn bedenkingen waren gericht!’.¹² Rodenko benadrukt dat hij zich met zijn notie ‘organische eenheid van burger/soldaat’ lijnrecht tegenover de paradoxaliteit van Ter Braak heeft willen plaatsen. Hij wijst de dichter- en de burgerpositie af om een nieuwe moraal tot stand te brengen, waarmee men zich meer rekenschap geeft van machtsmechanismen.

En niet alleen op dit punt van het kiezen, maar ook met betrekking tot het existentialistische denken, nemen zij beiden verschillende posities in, aldus Rodenko. Ter Braak lijkt weliswaar een existentialist, getuige passages uit *Hampton Court*, maar is het niet als hij het sartrianse gevoel van walging, van het op zichzelf geworpen zijn, projecteert op de massa. Hij tracht zijn vrijheid te redden door de ‘erfzonde’ in de massa te stoppen, waarvan hij zich als ‘elite’ distantieert.¹³ Ter Braak verheft de vrijheid tot eeuwige waarde, maar de echte existentialist zou moeten toegeven dat de mens niet vrij is; alleen de mens-in-situatie is vrij ‘hetgeen wil zeggen: vrij om zijn vrijheid te verraden’. Rodenko ontkent dat Ter Braak een existentialist is, en neemt daarmee afstand van diens opvattingen. Sierksma zal echter blijven volhouden dat Ter Braak als existentialist beschouwd moet worden en beschuldigt Rodenko van gebrek aan kennis van Ter Braaks werk.

De standpunten van Rodenko worden duidelijker uit zijn repliek op een open brief van J.B. Charles. Rodenko pleit voor een doorbreking van de statische begrippen ‘waardigheid’ en ‘fatsoen’ en wijst erop dat de hedendaagse mens niet zijn persoonlijke waarheid kan cultiveren, maar zich zal moeten interesseren voor de mens elders (in bijvoorbeeld China of de USA.). De mensheid is niet een platonische idee, maar een levend organisme dat voortdurend verandert. Hij lijkt hiermee door te redeneren op de sartrianse gedachte dat datgene wat in een bepaalde context goed is, in een andere context niet goed hoeft te zijn. Democratieën zijn de minst slechte staatsvormen, maar zijn desalniettemin ook slecht, omdat zij zich baseren op meerderheidsbesluiten die niet altijd een adequaat oog hebben voor contextuele nuances.

Charles stelt in zijn antwoord een aantal politieke kwesties aan de orde, die vragen om een persoonlijke morele reactie: een ethisch verantwoorde daad is naar zijn mening nooit goed te praten als de middelen daartoe niet moreel aanvaardbaar zijn. Charles brengt in praktijk wat Rodenko tot dan toe heeft nagelaten: een daadwerkelijke concrete voorstelling geven van situaties waarin de algemene moraal nutteloos blijkt en waarin het subject zijn eigen moraal moet uitvinden.

De hele discussie over Ter Braak is in feite van de kant van de nog jonge

Rodenko een poging een definitie van dichterschap en morele handeling te geven. Een poging die op niets uitloopt, zoals eigenlijk meteen al blijkt uit het wat bizarre einde van het essay ‘Verzoening met de soldaat’. Het centrale discussiepunt - de vraag of de moraal wel of niet tot het domein van de dichter behoort -, wordt hier weggeveegd met de constatering, dat er geen absolute dichters en burgers zouden moeten bestaan. Zij zouden een *twee-eenheid* moeten vormen en de moraal zou dan vanzelf wel ergens een plaats krijgen:

Slechts door de organische eenheid van Soldaat en Burger (van Burger en Dichter als men wil) te erkennen, zal men een moraal kunnen scheppen, die - gezien het antropologisch primaat van de Macht - zeer zeker niet ideaal zal zijn en die ongetwijfeld geen ‘eeuwige vrede’ zal brengen, maar die althans de Macht binnen zekere grenzen van Waardigheid en redelijk fatsoen zal kunnen houden’.¹⁴

Rodenko heeft het probleem van de ethiek, dat zich in de existentialistische filosofie van Sartre ook als dubbelzinnig probleem voordeed, niet kunnen oplossen. Hij ontkent een algemene moraal, God als normgever, maar toont door introductie van het begrip ‘organische eenheid’ in de discussie en het met een kapitaal schrijven van het begrip Waardigheid, toch afhankelijkheid aan een norm die algemeen geldig is.

Zowel Sierksma als Gomperts (in zijn *Libertinage*-stukken) verwijten Rodenko een gebrek aan kennis van het werk van Ter Braak. Feit is dat hij zich in ‘Verzoening met de soldaat’ concentreert op Ter Braaks *Carnaval der burgers* en niet ingaat op het in verband met de kwestie van ethische keuzes ook belangrijke *Politicus zonder partij* (1934). Juist in die essaybundel heeft Ter Braak de dichter/burger gelijkenis losgelaten ten gunste van een meer diepgaande reflectie op ethische kwesties. Het is aan het slot van dat boek dat hij de uitspraak doet: ‘Politicus zonder partij... en niettemin: politicus. Ik klamp mij niet meer vast aan de oude fictie van de onpartijdige, platonische toeschouwer, want daarvoor lees ik het avondblad met te veel belangstelling.’¹⁵ Hier blijkt Ter Braak meer burger dan dichter en lijkt er een aanknopingspunt te liggen voor Rodenko's nadruk op ‘het kiezen’. Rodenko zou uit deze tekst van Ter Braak meer argumenten hebben kunnen putten voor zijn eigen standpuntbepaling. De Ter Braak van het carnaval was een andere dan Ter Braak als partijloze politicus.

In 1947 komt Paul Rodenko terug van een studieverblijf in Parijs. Hij is op dat moment ‘een “nieuwkomer” binnen de literatuur en (...) enigszins een buitenstaander’, aldus Nel van Dijk¹⁶ en hij probeert als jong en beginnend auteur met een provocerend essay anti-Ter Braak de aandacht op zich te vestigen. Ik vind deze beeldvorming niet overtuigend, omdat Rodenko geen nieuwkomer was. Tijdens de oorlog werkte hij al mee aan (ondergrondse) tijdschriften als *Maecenas* en *Parade der profeten*, in 1946 werd hij redacteur van *Columbus* en in 1947

van *Podium*¹⁷ en gedurende zijn verblijf in Parijs bleef hij contact houden met Nederlandse letterkundigen. Bovendien was ‘Verzoening met de soldaat’ niet het eerste provocerende stuk dat Rodenko schreef, ook in *Columbus* verschenen al een essay (‘Het einde van de psychologische roman’) en verhaal (‘Een kwestie van symmetrie’) van zijn hand, die ‘onruststokend’ waren. Rodenko had zich daarmee al geprofileerd als iemand die met kracht iets te zeggen had. Als iemand die af en toe wilde ‘schoppen’ om zijn lezers wakker te houden.

De aanval op Ter Braak kwam niet voort uit de ‘noodzaak om een plaats binnen de literatuur te bevechten en zich af te zetten tegen de voorganger’¹⁸, maar uit het feit dat Ter Braak *schoolmeester* was geworden voor Rodenko's generatiegenoten. Het Nederlandse circuit bleek gedomineerd en in slaap gesust door één stem, die van Ter Braak, en dat was een stem die Rodenko vanuit zijn opvoeding en ervaring niet aanstond. In ‘Brief aan de kritische vriend’ schrijft hij hierover achteraf:

Ik had er Ter Braak niet bij moeten halen. Zelf kwam ik uit een heel ander denkklimaat (kort samengevat: Dostojevski, Sjestov, Bataille, de existentialisten plus surrealisme en psychoanalyse); voor Ter Braak had ik respect en bewondering, maar eigenlijk meer als schrijver, pennevoerder, dan als theoreticus; ik was niet zo met hem *vergroeid* als mijn generatiegenoten, die per se op Ter Braak wilden voortbouwen, eenvoudig omdat ik geen behoefte had aan een ‘afscheid’ van domineesland: ik was er nooit geweest. Daarentegen beleefde ik juist die hele terbraakiaanse sfeer van de Nederlandse essayistiek als een vreemd soort domineesland.¹⁹

De naam Ter Braak vertegenwoordigt een school waartoe Rodenko niet wil behoren. Het regionalisme van de Nederlandse letteren en van hun in Eibergen geboren woordvoerder, kan hij niet aanvoelen. In 1947 heeft Rodenko, mede dankzij zijn internationale scholing, al een plaats verworven binnen de Nederlandse letteren en daarom kan hij het zich permitteren de geest van de meester aan te vallen om daarmee de oorspronkelijkheid van zijn generatiegenoten in twijfel te trekken. Juist nu hij is aangetreden als redacteur van *Podium* is het zaak duidelijk positie te kiezen en vernieuwing te propageren. Tegelijkertijd kunnen we Rodenko's anti-Ter Braak-campagne ook beschouwen als een poging tot assimilatie. Hij werd meer ‘Nederlands’ door de discussie over deze bij uitstek Nederlandse literator aan te zwengelen. Hij wees het personalisme van Ter Braak af, maar voelde wel iets voor het probleem van de burger, het probleem van het engagement *an sich*.

Dat de aanval op Ter Braak achteraf niet goed gelukt blijkt, komt door het verkeerde argument van ‘organische eenheid’ dat Rodenko in de strijd gooit en door het gebrek aan een volledig zicht op Ter Braaks werk. Uit *Politicus zonder partij* is op te maken dat het denkklimaat van Ter Braak niet zo heel erg verschilde van dat van Rodenko: Dostojevski, Nietzsche, Pascal en Diderot worden door

Ter Braak genoemd omdat zij de ‘allures van het “abnormale” weer in het licht van het “normale” konden bezien’.²⁰ Daar staat tegenover dat Ter Braak niet die kennis van internationale literaire ontwikkelingen bezat, die Rodenko al op heel jonge leeftijd had. Expressionisme en surrealisme, dada en futurisme, - allemaal verschillende uitingvormen van het avant-gardisme -, zijn voor de vorming van Ter Braaks kritieken van veel minder belang geweest dan voor die van Rodenko.²¹

Tien jaar later zet Rodenko Ter Braak niet meer als tegenstander, maar als medestander neer. In 1958 wordt in een speciaal nummer van *Maatstaf*, gewijd aan de experimentele poëzie, een briefwisseling gepubliceerd tussen Rodenko en Gerrit Borgers. Twee redacteurs van *Podium* kijken terug op het tijdschrift en haar rol in de ontwikkeling van de experimentele poëzie. Rodenko vindt achteraf dat *Podium* een voortzetting was van de avontuurlijke kant van *Forum*, terwijl *Libertinage* de conservatieve kant van *Forum* representeerde. Hij schrijft dat hij zich in 1947 verzette tegen het ‘koopmansconservatisme’ van Ter Braak, maar dat hij het nomadische, gepassioneerde denken van Ter Braak nooit had afgewezen. Toch had hij indertijd niet zo duidelijk ingezien dat er een verband bestond tussen de morele probleemstelling en de nieuwe poëzie, pas nu heeft hij ontdekt dat er een ‘historisch zichtbare en aantoonbare lijn’ loopt van het nomadische denken van Ter Braak naar de experimentele poëzie. Interessant is dat hij zijn eigen in *criterium* verschenen messianistische vers ‘De Dichter’, waarop indertijd in *Podium*²² een persiflage werd gegeven, als illustratie van deze stelling presenteert. Met name de slotstrofe legt hij uit in literair-historische zin:

*Ik heb u geschonden om u te helen.
Ik sloeg u wonden om mijn brood met u
te delen.*

Het ‘heel maken’ sluit aan, zo verklaart de dichter nu achteraf, op de in de essays uitgesproken gedachte van ‘organische eenheid’. Het ging en gaat erom de menselijke tweespalt tussen denken en doen, moraal en politiek, waardigheid en macht, geest en instinct, schoonheid en moraal, tot een ‘bevredigende oplossing’ te brengen, nu er geen *geloof* meer bestaat als bindende factor.²³ In deze brief uit 1958 legt Rodenko dus uit hoe zijn eerder geschreven gedicht begrepen kan worden. Tegelijk signaleert hij dat het, achteraf beschouwd, zwak was om een morele positie te transponeren naar een dichterlijke visie.

Het antwoord van Borgers relateert Rodenko's stellingname en wijst erop dat voor de jonge dichters zelf *Forum* indertijd een heel andere betekenis had. De experimentelen waren niet contra-*Forum*, maar wilden *Forum* ‘opzij schuiven’, links laten liggen, omdat zij nu eenmaal een totaal andere houding, niet een filosofische maar een dichterlijke, wilden presenteren. Het is dit beeld dat ook wordt geschetst door Maarten Doorman²⁴, die in de jaargangen 4, 5 en 6 van

Podium een Sierksma-lijn ziet in het verlengde van *Forum* tegenover een Rodenko-lijn die experimenten voorstaat. Rodenko lijkt in tien jaar dus een andere visie op de historische ontwikkelingen te hebben gevormd dan bentgenoten toentertijd en literatuurhistorici van later datum hebben gehad. De verklaring die hiervoor aan te voeren is, is dat zijn positie in de literatuur veranderd is. Als Rodenko in 1958 een verband legt tussen *Forum* en *Podium*, bevestigt hij daarmee zijn rol als essayist en heeft hij afstand genomen van zijn stellingnamen als dichter. Hij is beschouwer geworden. Tien jaar eerder, ten tijde van zijn aanval op Ter Braak, was hij nog niet in die positie en profileerde hij zich niet alleen als criticus, maar vooral ook als primair auteur: romancier én experimenteel dichter in wording.

Er is ook nog een ander argument te geven voor de gelijkgestemdheid van Ter Braak en de experimentelen - hoewel Rodenko dat nergens noemt -: de lichamelijke gerichtheid. Vooral de latere Ter Braak, die Nietzsche goed had gelezen, houdt zich bezig met het lichaam, met de metafoor van de spijsvertering. Het is niet zo'n grote stap van deze door het fysieke geboeide Ter Braak naar de zintuiglijkheid en lichamelijkheid in de poëzie van bijvoorbeeld Lucebert of Kouwenaar.

Podium

Tijdens de Tweede Wereldoorlog publiceert Rodenko onder de schuilnaam Juan Paró in het tijdschrift *Maecenas* het dostojevkiaanse verhaal 'De fout', het door Kafka geïnspireerde verhaal 'Avontuur in Zwitserland' en de gedichten 'Don Juan' en 'Moord'.²⁵ In 1944 verschijnt in dit tijdschrift onder zijn eigen naam het al genoemde essay 'Pro domo' dat tot doel heeft de kritiek die op de door Paró geschreven stukken gekomen was, te pareren.²⁶ Het is de eerste poëtische plaatsbepaling die Rodenko vastlegt.

'Pro domo' begint met Gauss en Dostojevski en de gedachte die ik in hoofdstuk twee uitgebreid besprak, dat er een wonder voorstelbaar en erfahrbaar is, waardoor twee plus twee niet tot de som vier zou leiden. Rodenko bewijst zijn schatplichtigheid aan Dostojevski en Sjestov, maar toont ook nog iets anders: zijn verbondenheid met de romantiek. Als wij in de literatuur op zoek zijn naar het wonder, moeten we ons wenden tot de romantici: 'zij leven in een vertraagde film: verticaal (klevend aan het ogenblik) in plaats van horizontaal (marcherend naar de Perfectie) en zijn dus *consensu omnium* gek.'²⁷

De gewone mens leeft snel, zestig minuten per uur, de romantische dichter leeft langzaam, laat zich afleiden door *ennui*, de verveling, het niets of de dood. Ik reken mijzelf tot de lijn der romantici, constateert Rodenko, 'en wel tot die romantische richting, die men tegenwoordig surrealisme noemt en die zich met de "tweede werkelijkheid" bezighoudt.'²⁸ Hier legt hij een gedachte vast die door zijn hele werk heen een constante zal blijven: *het ogenblik* is interessanter dan het lineaire verloop, het verticale moment boeiender dan de rechte, horizontale

weg. Het is een sterk door Nietzsche beïnvloed beeld (maar Nietzsche wordt hier niet genoemd), dat doet denken aan de dwerg die met Zarathustra de poort bereikt waarop geschreven staat ‘Augenblick’. Onder de poort komen twee wegen samen, de ene weg leidt terug naar een eeuwigheid, de andere gaat vooruit naar een andere eeuwigheid.²⁹

Na de oorlog wordt een aantal ondergrondse tijdschriften, *Maecenas*, *Parade der Profeten* en *Zaans Groen*, samengevoegd tot het nieuwe tijdschrift *Columbus* dat vanaf 1945 verschijnt. Rodenko wordt redacteur van oktober 1946 tot november 1947, wanneer *Columbus* overgaat in *Podium*. Hij neemt vervolgens tot 1950 het redacteurschap van *Podium* op zich.

Podium was in de zomer van 1944 opgericht als illegaal tijdschrift door een aantal jonge schrijvers in Leeuwarden. De eerste drie nummers werden gevuld met poëzie; pas in het vierde nummer publiceerde men een programma. Verantwoordelijk daarvoor was Fokke Sierksma die onder het pseudoniem Frank Wilders aandacht vroeg voor poëzie die in het leven staat en niet onttaardt in een ‘fijnwegerij van geïntroverteerde gevoelens’.³⁰ Men verzette zich tegen estheticisme, en stelde tegelijkertijd vast, dat *wat* een dichter te zeggen heeft belangrijker is dan de manier waarop hij het zegt.³¹ Het smaakt allemaal nog erg naar *Forum*.

In de derde jaargang veranderde de redactie van *Podium* met de toetreding van Anne Wadman en Gerrit Borgers, en later Rodenko en J.B. Charles. Binnen de redactie ontstond vervolgens snel verschil van mening over de koers die gevaren moest worden: Sierksma stond tegenover Rodenko, ofwel een meer personalistische poëzie-opvatting tegenover een formalistische. Rodenko ‘won’ in deze en haalde daarmee in de jaren 1949-1950 de Vijftigers binnen. Daarna rees een nieuw conflict omdat Rodenko zich, met de in 1950 op de plaats van Sierksma gekomen Willem Frederik Hermans, sterk maakte voor meer aandacht voor psychologie en fenomenologie, omdat de zuiver literaire oriëntatie van het blad een te smalle basis werd. Rodenko pleitte voor artikelen over ‘culturele’ onderwerpen gekoppeld aan meer specifieke beschouwingen over psychoanalytische kwesties. Hij wilde de psycholoog Hornstra aanstellen als mogelijke redacteur naast Hermans als literator, en zou daartussen zelf als intermediair optreden. Maar de andere redactieleden voelden niets voor dit plan, met als gevolg dat Rodenko uit de redactie stapte.³² Vanaf september 1951 zou Borgers als voorlopig enige redacteur het accent op de modernistische poëzie voortzetten en verzwaren.

In de jaren dat Rodenko redacteur was van *Podium*, van 1947-1950, was het blad dat maandelijks verscheen, een dynamisch, gevarieerd orgaan dat aandacht besteedde aan poëzie, essayistiek, proza (verhalen en voorpublicaties uit *De andere school* van Vestdijk) en debat (in de rubriek ‘De proppenschieter’ werd flink gepolemiseerd). Er waren themanummers over *De avonden* van Simon van het Reve, Simon Vestdijk, Israël en over Wim Hussem. April 1948 was een 1 april-nummer over humor, waarin diverse grappig bedoelde bijdragen stonden -

bijvoorbeeld die van Vroman over ‘Onze poëzie in Amerika en een stuk over ‘de natte broeken der fuchsia’s’ ondertekend met het pseudoniem Fred. Hendrik Willempje (was J.J. Klant). Rodenko droeg twee stukken bij aan dit nummer: het verhaal over ‘De grote slang, de vogel en de eieren’ dat hij ondertekende met Jean Paul Sartruito Ngaggi en het verhaal ‘Gulliver's verre en wonderbaarlijke reis’ ondertekend met Jonathan Swift.³³

Rodenko heeft in deze jaren met omvangrijke artikelen, kritieken en korte besprekingen van boeken, vertalingen van poëzie én met eigen gedichten duidelijk zijn stempel op het tijdschrift gedrukt. Hij zette de rubriek ‘Wereldpodium’ op en initieerde twee belangrijke debatten in het tijdschrift: over Ter Braak en *Forum* (het hiervoor besproken debat tussen Rodenko, Sierksma en Charles) en over toeval en natuurlijkheid in beeldende kunst (een discussie met Hermans). Deze laatste discussie werd gevoerd in 1950.³⁴ Achter de schermen bleek de positie van Rodenko toen al niet meer zo stevig. Hij werd door zijn mederedacteuren als ‘anders’ en als ‘geen echte “Podium-man”’ gezien.³⁵ Tegenspeler was vooral Sierksma die niet alleen publiekelijk inging op Rodenko's opvattingen maar steeds ook voorstellen die Rodenko ter redactie aanvoerde, afwees.

Aanleiding voor het debat tussen Hermans en Rodenko was een lang overzichtsartikel ‘Notities bij het werk van Wim Hussem’ dat Rodenko schreef bij de vijftigste verjaardag van de schilder. In dit stuk spreekt hij zijn waardering uit voor de non-figuratieve kunst van Hussem en expliciteert hij diens kunstopvatting als een streven zich te identificeren met geheime vorm- en bewegingswetten van de natuur: ‘in een tekening van Hussem is de tekenaar net zo zeer “vernatuurlijkt” als de natuur “verhussend” is.’³⁶ In elk kunstwerk zit een bepaalde mate van toeval, van iets dat *buiten de wil* van de kunstenaar om ontstaat. In het werk van Hussem en ook in dat van Calder wordt het toeval ‘geleid’. Het ‘ik’ en ‘toeval’ worden identiek.

Hermans toont in zijn reactie op Rodenko, minder waardering voor het werk van Hussem en weerlegt Rodenko's standpunt over het noodzakelijke toeval in kunst. Hij gaat ervan uit dat noch Calder of Duchamp, noch Hussem het toeval z'n gang lieten gaan. Elke kunstenaar maakt een keuze, een planning. Hermans waardeert de ‘schijnmachines’ van Calder, maar Hussems figuren wijst hij af:

(...) wat Hussem doet, figuren maken die naar iets verwijzen, maar waar men van alles in kan leggen, de natuur heeft nooit anders gedaan; de fysische natuur vormt wolken die op landkaarten, de organische schimmelplekken die op abstracte tekeningen lijken. De natuur (en onder natuur versta ik hier alles wat wij niet ‘plannend in de hand hebben’) kan uiteraard niet anders. Hussem e.a. kunnen het waarschijnlijk wel, alleen is dat aan niets meer te merken.³⁷

Er is zo geen verschil meer tussen een ‘natuurlijke figuur’ en een figuur van Hussem.

Gert de Jager³⁸ heeft de discussie tussen Rodenko en Hermans geanalyseerd en stelt vast dat ‘vakmanschap’ en ‘integriteit’ de belangrijkste elementen van de argumentaties van beiden zijn. Rodenko prijst het vakmanschap en benadrukt de intenties van Hussem, Hermans vindt dat het Hussem juist aan technische vaardigheden ontbreekt en meent dat ook diens intenties weinig belangwekkend zijn.³⁹ Overigens krijgt het argument van de intentionaliteit in dit debat voor Rodenko's doen uitzonderlijk veel nadruk. Zoals we vaststelden heeft hij in zijn poëziestukken nauwelijks oor voor de uitleg van een dichter bij zijn werk. In dit debat daarentegen poneert hij met betrekking tot werk van Calder: ‘*volgens zijn eigen zeggen zijn zijn eolische mobielen op de vrije natuur en de daar heersende luchtstromingen berekend*’.⁴⁰ Dat wat de kunstenaar zelf over zijn werk meedeelt, is dus van doorslaggevend belang in de discussie. Misschien ligt het aan het object, aan het verschil tussen beeldende kunst of poëzie, maar misschien is het, als deze discussie plaatsvindt, ook nog te vroeg voor een uitgekristalliseerd standpunt ten aanzien van de autonomie van het kunstwerk. Dat standpunt zou Rodenko pas enkele jaren later tot zwaartepunt van zijn poëtica maken.

‘*Podium* was binnen de literaire wereld wat de VPRO twintig jaar later voor televisiekijkend Nederland zou zijn’, meent Doorman⁴¹. Ik vind dat een goede vergelijking. Nu, bijna vijftig jaar later, stralen nog steeds een bepaalde spanning, variatie en enthousiasme van het tijdschrift af. Met de uitgebreide discussie over Ter Braak, het opstel over democratie en religie of over de non-figuratieve kunst van Hussem, en ook bijvoorbeeld het stand-van-zaken-artikel over poëzie en kritiek in Groot-Britannië, ging Rodenko verder dan het uiten van literairkritische *statements*. Hij wilde bepaalde gevestigde opinies losweken, de literatuur in een breder maatschappelijk kader plaatsen en de Nederlandse letteren losmaken uit de nationale context. De onderwerpen waar hij zich mee bezig hield, nodigden uit tot conversatie, tot *meedenken*, ook dankzij het feit dat hij nauwgezette argumentaties opbouwde, waardoor je als lezer precies wist op welk punt een eventueel afwijkende mening begon.

Vóór zijn toetreding tot de redactie van *Columbus* in 1946 had Rodenko als kritisch credo opgetekend: ‘We moeten vooral *levend* en *polemisch* zijn.’⁴² Ook ten tijde van zijn redacteurschap van *Podium* heeft hij dit credo aangehouden, getuige bijvoorbeeld zijn opmerkingen aan de lezer naar aanleiding van de discussies over Ter Braak: ‘Het zal de lezer, na enige nummers van het nieuwe Podium, wel reeds duidelijk geworden zijn dat “hinkend-onderweg” en “hinkend-slaags” zijn voor ons praktisch gesproken samenvallen, anders gezegd: dat het slaags zijn voor ons een onontbeerlijke voorwaarde tot het onderweg zijn vormt.’⁴³ Ook hier zien we weer een sjestoviaanse angst voor bezadigdheid en passief gedrag.

Het redacteurschap van Rodenko heeft ruim drie jaar geduurd. Na zijn vertrek uit *Podium* vond Rodenko in *Critisch Bulletin* een publicatiemogelijkheid; vanaf 1953 kon hij zijn langere essayistische stukken kwijt in *Maatstaf*, opgericht in 1953 door Bert Bakker. Ook schreef hij vanaf 1952 regelmatig kritieken voor het

Haagsch Dagblad en de *Nieuwe Rotterdamsche Courant*. In 1957 werd hij door de gemeente Amsterdam bekroond met de essayprijs voor zijn bundel *Tussen de regels* (waarin essays en kritieken uit zijn beginjaren waren verzameld). De tweede bundel essays en kritieken, *De sprong van Münchhausen*, verscheen in 1959. *Podium* bleef, onder verschillende redacteurs, meermalen balancerend langs de afgrond, maar steeds met de pretentie vernieuwend te zijn, bestaan tot de drieëntwintigste jaargang in 1969.

Merlyn vooruit

De jaren zestig doen zich gelden door een toenemende democratisering, het ontstaan van een ‘counter-culture’ en een steeds sterker wordende invloed van journalistieke media. In de eerste helft van dit decennium speelt het tijdschrift *Merlyn* een belangrijke rol in de afbakening en introductie van een literatuuropvatting die de volgende twee decennia van kracht zal blijven. *Merlyn* had, net als *Forum*, een kortstondig bestaan: vier jaargangen 1962-1966 tegenover 1931-1935, en drie redacteurs die het beleid bepaalden: Oversteegen, Fens en d'Oliveira tegenover Ter Braak, Du Perron en Roelants⁴⁴. Beide tijdschriften presenteerden een begrippenpaar dat een sterke normatieve kracht had: *analyse en oordeel* tegenover *vorm of vent*. En beide tijdschriften maakten de literaire kritiek toegankelijker voor een groter publiek - door zowel aan recentelijk verschenen proza als aan poëzie aandacht te besteden -, maar waarborgden ook een bepaald intellectueel of academisch denken.

Rodenko heeft nooit in *Merlyn* geschreven, terwijl hij aan het begin van de jaren zestig niet zo heel veel ouder was dan de redacteurs van dit tijdschrift. Hij werd niet gevraagd en heeft zich evenmin aangeboden. Hij werd ook niet vaak genoemd, noch als medestander naar voren geschoven of als tegenstander ‘neergehaald’ in de rubriek ‘De Valkuil’, waarin bijvoorbeeld wel schrijvers en critici als L.T. Lehmann, Henk Romijn Meijer, J.B. Charles en Piet Calis het te verduren kregen. Het lijkt er op alsof zijn werk nauwelijks gelezen of vergeten werd.

De weinige keren dat hij ter sprake wordt gebracht is het meestal vaak in negatieve zin. In een analyse van het gedicht ‘Depersonalisatie’ van Achterberg⁴⁵ noemt d'Oliveira Rodenko eenmaal in verband met de opdrachtenkwesitie. Hij is het niet met Rodenko eens, maar laat die mening slechts impliciet doorklinken. Verder verwijst hij nergens in dit stuk naar Rodenko, terwijl die op dat moment al zijn grote Achterberg-stukken al heeft geschreven en gepubliceerd. In de laatste jaargang verschijnt opnieuw een artikel van J. van der Sande⁴⁶ over Achterberg en daarin wordt kort verwezen naar Rodenko's bloemlezing op het werk van de dichter. Verder wordt daar niets over vermeld.

In een artikel over Eliot en Nijhoff verwijst W. Dijkhuis naar de ‘houtsnijdende zaken’ die Rodenko heeft gezegd over de depersonalisatie van moderne

poëzie, maar vindt hij het niet de moeite waard te omschrijven wat die opmerkingen inhielden. Van meer belang is de referentie van Jan Noordzij in nummer 6 van de eerste jaargang aan de discussie die J.J.A. Mooij en Rodenko voerden over de ‘persoonlijkheid’ van dichter en gedicht. Noordzij reageert in zijn stuk ‘The words on the page’ op een eerdere analyse van d'Oliveira van een gedicht van Lucebert. Ook Noordzij schrijft in niet erg positieve zin over Rodenko:

Toen enige jaren geleden Rodenko, zich ook, overigens met veel meer omhaal van woorden en met veel meer pretenties, als pleitbezorger opwierp voor de autonomie van het gedicht, heeft een opposant [= J.J.A. Mooij] als zijn mening naar voren gebracht, dat een dergelijk uitgangspunt onvoldoende aandacht besteedt aan het feit, dat bv. een gedicht van Bloem vrij gemakkelijk te herkennen valt als zijnde een gedicht van ... Bloem. (...) En juist dit feit van de herkenbaarheid, let wel de herkenbaarheid die men verkrijgt door het lezen van de tekst, doet twijfel rijzen aan die autonome aanbieding.⁴⁷

Vervolgens reageert d'Oliveira⁴⁸ - de vier jaargangen *Merlyn* wekken bij lezing nu vooral de soms vermoeiende indruk van een *actie* en *reactie* schrijven - weer op Noordzij en gaat hij in op het aangehaalde Rodenko-stuk uit *Tussen de regels*. D'Oliveira is het eens met de stelling van Rodenko, dat de lezer-criticus niets te maken heeft met de dichter en zijn bedoelingen, maar *niet* met de argumentaties die Rodenko hiervoor aanvoerde. Zijn voornaamste bezwaar geldt de invulling van de begrippen ‘intentie’ en ‘conceptie’. Er wordt gesuggereerd door Rodenko en anderen (d'Oliveira schrijft nu over ‘men’), dat de dichter ‘met een compleet gedicht in zijn hoofd voor het papier plaatsneemt en dat er geen sprake is van ‘doorhalingen, veranderingen in potlood en balpunt, omzettingen, invoegingen, en daarna van hetzelfde laken een pak in het eerste typogram - talloze intenties en halfresultaten schuiven hier over elkaar heen’.⁴⁹ Volgens d'Oliveira heeft geen enkele dichter een keurige mentale blauwdruk in het hoofd.

Ik begrijp niet goed waarom d'Oliveira in deze passage de suggestie wekt dat ook Rodenko zo'n soort idee van onmiddellijke inspiratie zou voorstaan. In het artikel dat aanleiding was voor de reactie van Noordzij en d'Oliveira schrijft Rodenko immers: ‘De dichter kan zeer wel achter zijn schrijftafel plaatsnemen met het idee dat hij thans bepaalde gedachten of emoties gaat trachten “uit te drukken”, hij bemerkt al spoedig - wanneer hij althans een dichter is en geen rederijker - dat het gedicht een eigen “wil” heeft, een wil die 's dichters vooropgezette intenties perverteert in de richting van een eigen specifieke verslogica.’⁵⁰ Voor Rodenko is de intentie van de dichter en ook het begrip intentie als zodanig, eigenlijk niet van belang. Hij insisteert erop dat de criticus zich niet bezighoudt met de vraag ‘wat heeft de dichter willen uitdrukken?’, maar wel met de vraag ‘wat drukt het gedicht uit?’.

Volgens d'Oliveira is het niet juist ‘om aan het begrip intentie in dit verband de connotatie te verbinden van op een materiële inhoud gerichte wil en het bijna

gelijk te stellen aan het begrip conceptie'. D'Oliveira verwijst hiermee impliciet naar een uitspraak van Rodenko, maar geeft geen directe vindplaats op. Een dergelijke verbinding tussen intentie, conceptie en 'op materiële inhoud gerichte wil' is in het voorliggende stuk van Rodenko echter nergens te vinden. D'Oliveira maakt kennelijk gebruik van een beeld dat hij heeft van het werk van Rodenko, maar slaat de teksten niet op om er *precies* uit te citeren. Even verderop in zijn betoog doet hij dat overigens wel als hij gebruik maakt van een noot waarin hij verwijst naar *Tussen de regels*, D'Oliveira tekent ook bezwaar aan tegen de aanpak van Rodenko: 'R's stukken hebben vaak te lijden onder het stelselmatig omkieperen van boekenkasten waardoor zijn eigen positie aan het oog onttrokken wordt'. De eruditie van Rodenko wordt hem niet in dank afgenomen. Net als Oversteegen, die ik aan het begin van dit hoofdstuk aanhaalde, stoort het d'Oliveira dat Rodenko's literatuuropvatting *niet* als ondubbelzinnige theorie wordt gepresenteerd.

Ik denk dat op dit punt de verklaring ligt voor het feit dat Rodenko's teksten door de merlinisten zo stelselmatig verzwegen - of misschien moet ik schrijven 'verwaarloosd' - zijn. Rodenko bood geen systematische literatuuropvatting, maar een literaturopvatting die steeds op een andere manier werd geformuleerd, vanuit de gedachte dat het poëtisch materiaal te complex is om haar met telkens dezelfde termen te benoemen en op dezelfde wijze te benaderen. De *close reading* die de merlinisten voorstonden, en die vooral door d'Oliveira als poëzieanalyse in praktijk werd gebracht, was voor Rodenko te direct, maar ook te beperkt. Zelf zegt hij daarover, een jaar voor zijn dood in een interview met Tom van Deel en Redbad Fokkema:

De poëziekritiek van *Merlyn* vind ik als basis wel juist, maar te eenzijdig en te programmatisch doorgedreven. Het gaat niet uitsluitend om de tekst, maar ook om de figuur die er achter staat. Waarmee ik niet bedoel de 'vent', niet de biografie of de psychologische geaardheid van de dichter, maar datgene wat hij misschien zonder het zelf te weten tot uitdrukking wil brengen. Niet de mens, maar de dichter in zijn rol van dichter. De daimon of de creatieve genius achter het werk. Het lijken grote woorden uit de tijd van de romantiek, maar zegt Andreus eigenlijk iets anders wanneer hij het in een van zijn gedichten heeft over de schrijvende hand die meer weet dan een mens kan weten? Ik zou zeggen: geen tekstanalyse, maar structuuranalyse, of functie-analyse, al blijven *close reading* en tekstanalyse een noodzakelijk uitgangspunt - het werkmateriaal als het ware. Maar dan komt het pas. Een gedicht, heb ik eens geschreven, is een machine van woorden, je moet dus in de eerste plaats uitvinden hoe die machine in elkaar zit; maar waar het uiteindelijk om gaat is hoe hij werkt en vooral: wat het doel, de functie van de machine is. En met functie bedoel ik dan dat creatieve surplus dat verder reikt dan de persoonlijke bedoelingen van de man of vrouw die het gedicht geschreven heeft.⁵¹

Merlyn was een heel ander tijdschrift dan *Podium* ten tijde van het redacteurschap van Rodenko. *Podium* bood een scala van niet alleen letterkundige onderwerpen, mede dankzij de themanummers, en was comparatistisch gericht. *Merlyn* concentreerde zich op de Nederlandse literatuur met uitzondering van bijdragen over F.R. Leavis en over de analogie M. Nijhoff - T.S. Eliot, en bestond voor een groot deel uit interpretatieve discussie: d'Oliveira versus Noordzij, Dijkhuis versus Schrijvers, d'Oliveira versus Kamerbeek jr., Bloem versus Van de Watering, Wesselo en Oversteegen versus Wilmink, Zwaan versus Oversteegen enzovoort. *Merlyn* was duidelijk programmatisch, *Podium* volgde een minder heldere poëtische koers. Beide tijdschriften boden veel ruimte aan polemieken, hadden daar zelfs een aparte rubriek voor: 'De Proppenschieter' en 'De Valkuil', en publiceerden veel eigentijdse poëzie.

Oversteegen, d'Oliveira en Fens hebben in *Merlyn* verzwegen wat Rodenko in het voorgaande decennium had gedaan. Zij hebben zijn werk veronachtzaamd. Dat is des te schrijnender als we het 'Slotwoord' in het laatste nummer lezen:

Enkele namen zijn regelmatig teruggekomen in onze essays, die van Vestdijk bijvoorbeeld, en Lucebert, Hermans en Vroman. Dat klopt precies met de concrete aanleidingen die de drie redacteurs tot de overtuiging brachten dat een nieuw tijdschrift gewenst was, vier jaar geleden. Op de 'experimentelen' en op onze belangrijkste romanciers bestonden nauwelijks essayistische reacties die adequaat genoemd konden worden. Wij zochten de oorzaak daarvan in de aanpak en hebben geprobeerd om andere, meer op de bijzondere eigenschappen van ieder van die auteurs gerichte benaderingen te vinden.⁵²

De genoemde auteurs komen we juist ook bij Rodenko tegen, zoals hij natuurlijk ook degene is geweest, die de weg voor de 'experimentelen' geplaveid heeft. Hier blijkt dat men de voorganger als tegenstander heeft beschouwd en hem heeft willen 'doodzwijgen' om zo het 'nieuwe' tijdschrift met meer effect aan de man te brengen. Het nieuwe moet benadrukt worden, want daarmee krijgt men aandacht. Achteraf kunnen we vaststellen dat *Merlyn* daarmee ook zijn eigen uitzonderingspositie heeft gecreëerd. Men beschouwt het merlinistisch lezen tegenwoordig toch vooral als een *truc* die niet meer toepasbaar is. Wellicht was dat anders geweest als de drie redacteurs meer aansluiting hadden gezocht bij een voorganger als Rodenko om daarmee een bepaalde continuïteit en verandering binnen de 'autonome' lectuur te benadrukken. Wellicht was het 'nieuwe' langduriger van kracht geweest als men het ook in de voorganger had weten te ontdekken.

'Paul Rodenko kwam als een vreemdeling de Nederlandse literatuur binnen', schrijft Kees Fens in 1992 bij de verschijning van het tweede deel van *Verzamelde essays en kritieken*, en: 'alleen een vreemdeling maakt geen omweg: hij kent daardoor geen oponthoud, en tijd verliest hij niet'. Dertig jaar na *Merlyn* heeft Fens veel waardering voor Rodenko's inspirerende inleidingen tot de moderne

poëzie, voor *Nieuwe griffels* dat ‘een van de belangrijkste poëziepublicaties van na de oorlog’ genoemd kan worden en voor *Met twee maten* dat nooit de aandacht heeft gekregen die het verdiende. Hij signaleert wel dat bepaalde essays inmiddels gedateerd zijn. Zijn bespreking eindigt met een mooie mystificatie:

Ik denk dat alles alleen in zijn hoofd een eenheid was. Het was een uniek hoofd, met meer samenhangende en op elkaar aangesloten afdelingen dan het hoofd van welke Nederlandse essayist van na de oorlog ook. Op één na. Met meer gedrevenheid en waaghalzerij erin ook. De gedrevenheid van de propagandist, de waaghalzerij van de kunstenaar, maar ook de vorming door een andere cultuur. Samen hebben ze hem tot de gelukkigste en meest invloedrijke buitenstaander in de Nederlandse literatuur gemaakt. In de twintig jaar van zijn grote activiteit heeft hij geen tijd verloren laten gaan, deze autochtone vreemdeling.⁵³

Misschien was het wel dit imago van vreemdeling dat de oerhollandse ‘novembristen van *Merlyn*’ indertijd heeft afgeschrikt. Rodenko kwam van buiten en voerde een sjestoviaanse opvatting over het Niets met zich mee: de idee dat zich in de logica en in elke systematiek een crisis aftekent. Deze ervaring van de crisis bewerkstelligt een bepaalde loutering, en ook vrijheid en onaangepastheid. Dit was in de jaren veertig al de grondslag van Rodenko's opvattingen en heeft ook de latere essays over poëzie gedomineerd. Rodenko is nooit een zuivere autonomist geweest, maar heeft altijd ruimte gegeven aan een bepaald ‘metafysisch’ moment dat in het gedicht tot uitdrukking komt. Het personalisme van *Forum* was voor hem te veel verbonden met de burger, de persoon van de dichter en te weinig met het gedicht. *Merlyn* was hem te technisch, te veel op de methode en te weinig op het moment van verwondering of vervreemding gericht. Uiteindelijk bleef hij - alleen - tussen beide tijdschriften in staan.

Eindnoten:

- 1 Jaap Goedegebuure en Odile Heynders, *Literatuurwetenschap in Nederland*, 1996, p. 42.
- 2 J.J. Oversteegen, *Vorm of vent*, 1969.
- 3 Frans Ruiter en Wilbert Smulders, *Literatuur en moderniteit*, 1996, p. 284.
- 4 Rodenko's ‘Verzoening met de soldaat’ verscheen in *Podium* 4, 1947/1948, p. 3-14. Fokke Sierksma reageerde in *Podium*, 4, 1947/1948, p. 170-179. J.B. Charles schreef een ‘Open brief’ in *Podium*, 4, 1947/1948, p. 247-248. Rodenko antwoordde in *Podium*, 4, 1947/1948, p. 229-309 en in *Podium*, 4, 1947/1948, p. 501-503. H.A. Gomperts publiceerde over de kwestie in *Libertinage*, 1, 1948, p. 68-70. Sierksma reageerde vervolgens opnieuw in *Podium*, 4, 1947/1948, p. 555-560. Ook Charles schreef weer in *Podium* 4, 1947/1948, p. 560-566. Rodenko schreef een stuk contra *Libertinage* in *Podium*, 4, 1947/1948, p. 567-568. Gomperts sloot de discussie af met een stuk in *Libertinage*, 1, 1948, p. 62-63.
- 5 *Verzamelde essays en kritieken*, I, p. 427.
- 6 Ibidem, p. 429.
- 7 Ibidem, p. 430.
- 8 Ibidem, p. 435.

- 9 De conclusie die we uit dit essay kunnen trekken is meer omvattend dan de uitspraak dat Rodenko een pleidooi houdt voor 'een meer geëngageerd kunstenaarschap', zoals Van Dijk (1994, p. 124) stelt. Het gaat erom dat dichter noch burger zich kan onttrekken aan macht, net zo min als de soldaat zich kan isoleren van kwesties van waardigheid.
- 10 *Verzamelde essays en kritieken*, III, p. 67 ev.
- 11 Ibidem, p. 69.
- 12 Ibidem, p. 71-72.
- 13 Ibidem, p. 75.
- 14 *Verzamelde essays en kritieken*, I, p. 436.
- 15 Menno ter Braak, *Politicus zonder partij*, 1986, p. 175.
- 16 Nel van Dijk, Paul Rodenko tussen Forum en Vijftig, 1995.
- 17 Piet Calis, *Het ondergronds verwachten*, 1989 en Siem Bakker, *Literaire tijdschriften*, 1985.
- 18 Zie: Nel van Dijk, 1995. Ik heb wel wat bezwaren tegen de manier waarop Van Dijk zich concentreert op het aantonen van inconsistenties in literatuuropvattingen, alsof inconsistenties als zodanig niet juist een 'constante' van zo'n literatuuropvatting kunnen zijn. Rodenko zelf geeft helder aan (*Verzamelde essays en kritieken*, I, p. 437) dat de kern van zijn methode is: het speuren, aftasten, wichelroede lopen, omcirkelen, kortom het niet logisch redeneren van een begin naar een eindpunt. Want juist met betrekking tot de vragen *wat is poëzie* en *wat is het nut van het dichterschap*, zijn directe redeneringen niet zinvol, omdat zij aan de kern van vraag en antwoord voorbij gaan.
- 19 *Verzamelde essays en kritieken*, I, p. 443-444.
- 20 Menno ter Braak, *Politicus zonder partij*, 1986, p. 155.
- 21 De bewering van Michel van Nieuwstadt (1997) dat het expressionisme veel fundamenteeler was voor het *Carnaval der burgers* dan men veelal aanneemt, onderschrijf ik wel, maar deze opvatting biedt te weinig zwaarte om de beeldvorming te doorbreken dat Ter Braak (en andere Forumianen) nauwelijks geïnteresseerd was in de avant-garde kunst.
- 22 *Podium* 3, 1946, p. 63-64.
- 23 *Verzamelde essays en kritieken*, II, p. 299.
- 24 Maarten Doorman, *Vernieuwing in de poëzie*, 1991.
- 25 Deze gedichten, waarmee Rodenko debuteerde, werden *niet* opgenomen in de verzamelde gedichten *Orensnijder tulpensnijder*. Zij worden geciteerd door Calis 1989; 211 en 213. 'Don Juan' is een nogal ernstig gedicht waarin meer de existentialistische denker, dan de experimentele dichter Rodenko naar voren komt: 'Wij vallen liever in de strijd / dan dat wij ons gewicht opgeven - de ruimte, die ons lichaam vult, zal nooit dit zware lichaam leven.'
- 26 Piet Calis, *Het ondergronds verwachten*, 1989, p. 206 e.v.
- 27 *Verzamelde essays en kritieken*, III, p. 9.
- 28 Ibidem, p. 10.
- 29 Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, deel III (Vom Gesicht und Rätsel).
- 30 Maarten Doorman 1991, p. 173.
- 31 Voor informatie over *Podium*: Siem Bakker 1985, p. 244-260, R.L.K. Fokkema 1979, p. 26-37 en Maarten Doorman 1991.
- 32 R.L.K. Fokkema, *Het komplot der Vijftigers*, 1979, p. 30.
- 33 Pseudoniemen worden verklaard door J.M.J. Sicking in *Podium bibliografische beschrijving*, 1986.
- 34 Rodenko begon de discussie met 'Notities bij het werk van Wim Hussem' in *Podium* 6, 1950 (*Verzamelde essays en kritieken*, III, p. 91-109), Wim Hermans [sic!] reageerde met een 'Open brief aan Paul Rodenko' in nummer 10/11/12 van 1950, waarop Rodenko weer reageerde met 'Antwoord aan Wim Hermans' in hetzelfde nummer (*Verzamelde essays en kritieken*, III, p. 110-113).
- 35 Piet Calis, *Speeltuin van de Titaantjes*, 1993, p. 382.
- 36 *Verzamelde essays en kritieken*, III, p. 97.
- 37 *Podium* IV, 1950, 10/11/12, p. 633.
- 38 Gert de Jager, *De legitieme normdoorbreking*, 1987.
- 39 Ibidem.
- 40 *Verzamelde essays en kritieken*, III, p. 110.
- 41 Maarten Doorman, *Vernieuwing in de poëzie*, 1991, p. 173.
- 42 Piet Calis, *Speeltuin van de Titaantjes*, 1993; p. 85.
- 43 *Podium* IV, 1950, p. 248.

- 44 Zij vormden met zijn drieën de eerste redactie van *Forum*, al was de inbreng van Roelants wel kleiner dan die van Ter Braak en Du Perron. Later kwamen er anderen bij en ontstonden er ook wisselingen.
- 45 'Bericht uit het hiervoormals' in nummer 3 van de eerste jaargang.
- 46 J.V.d. Sande, De structuur van Achterbergs bundel *Autodroom*, in: *Merlyn* 4, 1, p. 29-64.
- 47 *Merlyn*, 1/6, p. 57.
- 48 'Commentaar van H.U. Jesserun d'Oliveira' in *Merlyn* 1/6, p. 65-81.
- 49 *Ibidem*, p. 69.
- 50 *Verzamelde essays en kritieken*, I, p. 57.
- 51 T. van Deel en R.L.K. Fokkema, *Echte poëzie is spelen met vuur*, 1975.
- 52 *Merlyn*, 4/6, p. 502.
- 53 Kees Fens, *Buitenstaander, pleitbezorger, polemist*, 1992.

5. De gedichten

Maria

*Toen ik ingeslapen was
in zonneglas, in zonneglas,
waarvan de kamer was -
een ongeboren diamant
van glinstervliezen, ingekeken
door ongestoorde moederogen -
heb ik haar lichaam weergezien:
een licht met het vermogen
te kunnen worden kind of ster
en nu ik me heb bewogen
moet er een droom geboren zijn
waarvoor een koning ligt gebogen.*

Gerrit Achterberg (uit: *Voorbij de laatste stad*)

Rodenko's opvattingen over poëzie, neergeschreven in kritieken en essays, kunnen onderscheiden worden van de poëzieopvatting die naar voren komt in door hem geschreven gedichten uit de tweede helft van de jaren veertig en de eerste helft van de jaren vijftig. De eerste gedichten zijn duidelijk beïnvloed door existentialisme en surrealisme; aan het einde van de jaren veertig gaat Rodenko gedichten schrijven die meer autonomistisch zijn en nog weer later worden de gedichten experimenteel.

Willem Frederik Hermans, mederedacteur van *Podium* en in die jaren ook bondgenoot van Rodenko, schreef in 1963 in *Mandarijnen op zwavelzuur*.

Paul Rodenko was in 1946 onbetwistbaar de meest experimentele van alle dichters die toen in hoofdzaak sonnetten baktten. Hij was bovendien van alle personen die ik in die tijd ontmoette, degene met de meest interessante belezenheid. Ik bewonderde Paul. Zijn eerste gedichten bewonder ik nog altijd (...) Toen raakte zijn poëzie sterk onder invloed van F. García Lorca. (Er zijn natuurlijk ook nog andere invloeden bij hem aan te wijzen, maar het funeste van de Lorca-invloed was, dat zij hem geheel begon te overheersen en dat Lorca al zo lang in de mode was geweest). (...) Hij is bovendien steeds minder poëzie gaan schrijven.¹

De authenticiteit van Rodenko's dichterschap werd, volgens Hermans, op een bepaald moment ingewisseld voor de navolging van een andere dichterlijke stem. Rodenko gebruikte García Lorca om zijn werk voort te zetten en zijn poëzie verloor daarmee haar eigen kracht. Maar misschien ligt het genuanceerder dan Hermans veronderstelt. Essayistiek, proza en poëzie van Rodenko raken elkaar, denk ik, op het punt waar zij sporen tonen van bekendheid met het werk van andere auteurs. Rodenko betreft als proza-auteur Kafka en Dostojevski in zijn teksten, als dichter García Lorca, Pound, Baudelaire en andere dichterlijke stemmen. Hij herschrijft de sprookjes van duizend-en-één-nacht en toont ook in zijn essays voortdurend zijn belezenheid. Veelstemmigheid, intertekstualiteit en pluraliteit vormen de basis van zijn schrijven.

Analyse en interpretatie

In april 1951 verschijnt Rodenko's eerste dichtbundel met de sobere titel, *Gedichten*, in *De Windroosserie* van Ad den Besten.² De bundel bestaat uit twee afdelingen: *Kameroëzie* (gedichten geschreven tussen 1944 en 1947) en *Arabisch* (gedichten geschreven tussen 1947 en 1950). De eerste afdeling geeft uitdrukking aan een existentialistische levensbeschouwing, de tweede afdeling bevat gedichten van meer experimentele aard. Acht jaar later schrijft Rodenko in opdracht van de minister van O.K. en W. de bundel *Stilte, woedende trompet* (1959). In 1975 worden beide bundels samengevoegd tot *Orensnijder tulpensnijder, Verzamelde gedichten* en aangevuld met de afdelingen: *Hij, Brandpunten, Verspreide gedichten* en *Kleine Haagse Suite* (geschreven in opdracht van de Jan Campert stichting). In totaal gaat het om ruim zestig gedichten, waarvan het grootste deel werd geschreven in de tweede helft van de jaren veertig. Het dichterlijk oeuvre van Rodenko is dus zeer bescheiden, zeker in vergelijking met het omvangrijke essayistische werk dat hij naliet.

Om zicht te krijgen op de ontwikkeling van de poëzie van Rodenko is het handig om de opbouw van *Orensnijder tulpensnijder* aan te houden. Daartoe zal ik de verschillende afdelingen waaruit de bundel bestaat na elkaar bespreken, te beginnen met *Kameroëzie*. Deze reeks omvat zestien gedichten die, zoals gezegd, een duidelijk stempel dragen van een existentialistische levensbeschouwing. Rodenko is een van de weinige Nederlandse dichters geweest die het existentialisme kort na de tweede wereldoorlog op een dergelijke *thematische* manier in poëzie verwerkt heeft. Ten onrechte heeft Hans van Stralen³ gesuggereerd dat alleen M. Vasalis en Ellen Warmond existentialistische gedichten schreven.

De titel *Kameroëzie* roept, in analogie met woorden als kamermuziek en kamerspel, de suggestie op dat het hier poëzie betreft, gespeeld op een klein aantal instrumenten in een kleine kring van toehoorders.⁴ Dit is geen poëzie die met veel orkestrale middelen tot stand komt, geen poëzie voor een groot publiek.

Het zijn gedichten die de ruimte tot uitdrukking brengen en ook het gevoel van afgesloten te zijn. De optredende muzikanten worden door de dichtelijke stem bij wijze van inleiding *Medespelenden* genoemd: het zijn een Jij, Ik, de Spiegel, de Stoelen, de Tafel, het Venster, de Klok, de Deur, de Traagheid en het Zwijgen.

Twee personen, zes voorwerpen en twee fenomenen, treden hier dus gezamenlijk op. De twee personages zijn in een poëtische context niet vreemd: in een groot deel van de moderne lyriek komen 'ik' en 'jij' voor. De voorwerpen daarentegen vallen op als bij uitstek huiselijke zaken die in poëtisch verband verwondering wekken. Traditionele poëzie ging altijd over rozen en sterren, maar niet zo snel over tafel of klok. Van de fenomenen vraagt de eerste (de Traagheid) aandacht, terwijl de tweede (het Zwijgen) regelmatig optreedt in moderne dichtkunst. Rodenko legt met deze introductie van *Medespelenden* de contouren van zijn poëzie vast. Hij wil gedichten schrijven met als ingrediënten: ik en jij, alledaagsheid (die in de poëtische context een vervreemdingseffect kan oproepen), het stollen van tijd als filosofisch probleem en stilte.

Over de aanleiding tot het schrijven van deze *Kamerpoëzie* vertelt Rodenko in een interview met Piet Calis begin jaren zestig:

Ik dacht: als ik nu eens precies ging opschrijven, hoe een bepaalde situatie op me werkt, zonder me van poëtische regels iets aan te trekken (...) Stel: je hebt een kamer met twee mensen. Nu wil je die situatie voor eeuwig fixeren. Hoe zou dat zijn, als je plotseling het gevoel had, dat die situatie inderdaad eeuwig zou voortduren? Vandaar dat die eerste gedichten van mij allemaal dat langzame, dat levertraan-achtige hebben.⁵

Deze verklaring achteraf, wordt in het eerste gedicht uit *Kamerpoëzie* bevestigd. Het openingsgedicht draagt de titel 'Dichterschap' en stelt thematisch opvattingen over het schrijven van poëzie aan de orde. Nadat Rodenko al impliciet een aantal uitgangspunten van zijn poëzieopvatting heeft prijsgegeven met de *Medespelenden*, beschrijft hij hier expliciet hoe hij zijn positie als dichter ziet. De dichter neemt:

*(...) als een kil lancet,
met tegenzin de pen ter hand:
het blad kijkt hem venijnig met
gelei-gestreelde ogen aan.
Nog aarzelt hij. Het licht
wordt wezenloos als traan;
de stilte staat pal op zijn borst gericht.
Dan krast hij stom de woorden neer
(één woord per uur)*

*waarin de dingen als een zweer
moeizaam etterend opengaan.*

Hier wordt een beeld van het dichter-zijn geschetst dat haaks staat op het romantische beeld van de dichter die plotseling, door goddelijke inspiratie overvallen, het hele gedicht voor zich ziet. Hier moet de dichter zijn pen hanteren als het vlijmscherpe mesje van een chirurg. Dit mesje is als Plato's *pharmakon* tegelijk geneesmiddel en vergif: het maakt kapot om te genezen. Destructie is constructie, schreef Rodenko in zijn essays. De dichter schrijft met tegenzin en beschouwt het papier als zijn vijand. Uiterst langzaam, terwijl het licht en de stilte hem zwaar vallen, krast hij een woord op het vlak. En na dat woord een volgend, heel langzaam, *één per uur*. Uiteindelijk is er dan geen mooi gedicht ontstaan, maar zijn er zinnen tot stand gekomen die vies zijn als een openbarstende zweer. Het gedicht is niet vanzelf te voorschijn gekomen, maar met pijn en moeite *gemaakt*.

Het meest opvallend in dit gedicht vind ik het beeld van de letterlijk *zware* indruk die licht en stilte maken. De stilte drukt als een gewicht op de borst van de dichter, ontnemt hem als het ware de vrije adem. Het licht is onwerkelijk en doet aan als tranige (olieachtige) substantie. De tweede strofe presenteert een meer surrealistisch beeld van het licht: 'de lamp laat zijn gezwollen hoofd / zwaar op de tafel rusten'. De zwaarte, aarzeling en vertraging ontnemen het licht haar lichtheid, zoals ook geluid tot stolling lijkt te zijn gekomen: 'elke klank zich tot een drein / verlangzaamd heeft'.

In de eerste strofe van het tweede gedicht uit deze reeks, getiteld 'Zondagmiddag', wordt dit beeld van zwaar licht herhaald: 'Het licht is op een baar / de kamer ingedragen / heel stijf en onnoemelijk zwaar'. Het is een grauwe zondagmiddag: 'ik' en 'jij' bevinden zich in een kamer. Zij zijn veroordeeld tot verblijf in die besloten ruimte. Buiten regent het: 'en veel engelen hebben geweend / hun tranen vormen beken langs het raam'. Er is geen ontsnapping naar elders mogelijk.

In het al aangehaalde interview met Piet Calis wordt de indruk gewekt dat de behoefte aan poëtische fixatie van dingen voortkwam uit Paul Rodenko's persoonlijke omstandigheden. Hij zat in 1944 ondergedoken en bracht zijn dagen door met lezen. De tijd stond min of meer stil: 'Van Sartre had ik op dat moment nog niet gehoord, maar ik was heel erg geboeid door Kafka'. Achteraf is het voor de literatuurhistoricus ook zonder deze biografische context niet lastig om aan te tonen dat Rodenko's vroege poëzie de sporen toont van een literair existentialisme, dat door Kafka en Dostojevski is ingekleurd.

De zwaarte van handelingen en dingen is bijvoorbeeld een typisch kenmerk van het literaire existentialisme en wordt in de slotstrofe van het tweede gedicht uit *Kamerpoëzie* treffend weergegeven in de niet bepaald aantrekkelijke voorstelling van twee geliefden:

wij zijn twee logge waterbeesten
 stom op elkander ingedreven
 in deze grauwe oceaan
 ik heb mij zachtjesaan
 en met een eindeloze draaiing van mijn romp
 een vormeloze zwarte klomp
 traag aan je vastgezogen.

De personages die in deze liefdesscène opgevoerd worden, krijgen geen plaats in een hartstochtelijke, zwoele omgeving, worden niet afgebeeld als opgewonden minnaars, maar staan getekend in een regenachtig decor ('deze grauwe oceaan'). Door het vertragen of stollen van de handeling krijgt het omhelzen iets ridicuuls: de 'ik' zuigt zich als modder aan de ander vast. Alle romantiek is eruit verdwenen.

Het existentialisme is gefundeerd op de gedachte dat het leven uiteindelijk absurd is en dat elke zingeving eraan met zelfbedrog gepaard gaat. Ton Anbeek⁶ onderscheidt twee vormen van literair existentialisme in de Nederlandse literatuur van na de Tweede Wereldoorlog: het existentialisme van eenzaamheid en wanhoop en dat van de morele keuze. In de eerste staan benauwende verstikking en erotische walging centraal; in de tweede gaat het om de idee dat het wezen van de mens angst is, en ten opzichte van die angst zal men steeds opnieuw een positie moeten bepalen. Anbeek constateert dat jonge auteurs als Reve, Hermans en Blaman in de jaren veertig al een wereldbeeld hadden ontwikkeld dat niet heel ver aflag van het existentialistische gedachtegoed, ondanks het feit dat er in Nederland nog geen daadwerkelijke invloed vanuit Frankrijk was doorgedrongen.⁷ Natuurlijk wordt - dankzij Rodenko - inmiddels ook Ter Braaks *Hampton Court* als existentialistisch werk beschouwd, waarmee dus ook al vóór de oorlog existentialistische symptomen kunnen worden vastgesteld. Opmerkelijk is dat het existentialisme nauwelijks als poëtisch gegeven wordt erkend, terwijl deze vroege gedichten van Rodenko dat predikaat duidelijk wel verdienen vanwege de motieven (en een daaraan gekoppeld idioom) van vertraging, verzwaring, stolling, en erotiek verbonden met angst, vervuiling en vernietiging.

In het essay *Het einde van de psychologische roman* dat hij in 1946 in *Columbus* publiceerde, schreef Rodenko over Sartres begrip 'viscosité' dat hij interpreteerde als de principiële onzuiverheid die met elke menselijke handeling verbonden is. Die onzuiverheid en afstotelijkheid treffen we aan in dit dichterlijke beeld van de vormeloze zwarte klomp waarmee de ene persoon zich tijdens de paringsdaad aan de ander vastzuigt, en vinden we ook elders in *Kamerpoëzie*:

'je vissenmond kruipt langzaam naar mij toe' (12)

'Ik denk een naam / en zie een machtig zwamgezicht' (14)

‘Ik ruik de brandlucht van je schaduw
 en voel een onderhuidse pijn
 Je benen zijn twee zwartgeblakerde pilaren’ (21).

In *Pro domo* schreef Rodenko twee jaar eerder, dat het existentialisme vooral uitdrukking geeft aan verveling en vertraging. Existeren is staan tegenover het Niets, tegenover ‘de volstreckte stilstand’. Ook dat idee vinden we in deze gedichten terug. Handelingen worden vertraagd en tijd komt tot stilstand: ‘De dag is groot en traag’ (20), ‘De zon hangt laag en zwaar’ (14). Deze vertraging en stolling zijn ook te vinden bij dichters die na Rodenko kwamen: bijvoorbeeld bij Kouwenaar of Faverey, maar zijn bij Rodenko, altijd verbonden met bezoedeling: met vuil dat het menselijke lichaam onvermijdelijk afscheidt.

Met de stolling van tijd en de vertraging van beweging hangt het begrip *stilte* samen, dat in deze gedichten zeer frequent voorkomt. Ik zet een aantal treffende passages achter elkaar:

‘de stilte staat pal op zijn borst gericht’ (9),
 ‘de laatste spin heeft stil mijn tong bestegen’ (12),
 ‘Plots is het stil’ (13),
 ‘Stil staart de smalle reigerblik / van 't licht’ (15),
 ‘De zon drijft stil in haar aquarium’ (21).

Er zijn nog vele andere fragmenten te noemen in dit verband. De stilte, die tussen de *Medespelenden* vermeld stond als ‘het Zwijgen’, vervult eigenlijk een hoofdrol in deze afdeling. Er gaat iets dreigends uit van deze stilte, alsof er voor menselijke actie geen geluidsruijme is. Het is verleidelijk maar ook wel wat gemakkelijk om de preoccupatie met stilte, vertraging en de beslotenheid van de kamer, in verband te brengen met Rodenko's eigen situatie op het moment dat hij aan deze gedichten werkte: ondergedoken kon hij niet veel anders doen dan met schrijven de tijd en stilte weerstand bieden.

De dreiging van de stilte lezen we ook in het gedicht ‘Bommen’ dat een impressie geeft van een stad in oorlog. Ik citeer het hele gedicht:

*De stad is stil.
 De straten
 hebben zich verbreed.
 Kangeroes kijken door de venstergaten.
 Een vrouw passeert.
 De echo raapt gehaast
 haar stappen op.*

*De stad is stil.
 Een kat rolt stijf van het kozijn.*

*Het licht is als een blok verplaatst.
Geruisloos vallen drie vier bommen op het plein
en drie vier huizen hijsen traag
hun rode vlag.*

Rodenko gebruikt in dit vers de *techniek van het tegengestelde* om het beeld van inslaande bommen effect te geven. Niet het lawaai, maar stilte, niet chaos en verwoesting, maar de ordelijkheid van straten die zich verbreed hebben of van licht dat als een blok verplaatst is, verheviggen de spanning. In de slotstrofe wordt de sensatie van vervreemding die bij de lezer is opgeroepen, tot een climax gevoerd: de vlag is symbool voor de brand die langzaam uitbreekt, en is tevens een cynische verwijzing naar de overwinnaar. Huizen hebben de menselijke handeling overgenomen: zij hijsen, bij gebrek aan overlevenden, de rode vlag. Het gedicht is een vrijwel emotioneel registratie van de verwoesting die door het vallen van de bommen wordt veroorzaakt.

In dit gedicht komt een aantal voor Rodenko's vroege poëzieopvatting typerende aspecten voor. Op de eerste plaats is er de *existentialistische thematiek*: de dreigende stilte en het gebrek aan gevoelsbeschrijving: de wereld is té absurd om er adequaat op te kunnen reageren. Ten tweede is er de nogal *prozaïsche manier van schrijven* die verbonden is met een *effect van vervreemding*: er komt nauwelijks discontinuïteit in grammaticaal opzicht voor. Deze manier van schrijven doet op het eerste gezicht eenvoudig aan, maar pas als je je als lezer realiseert dat hier geen geïjkte beelden worden beschreven maar hun omkeringen, ontdek je hoe verraderlijk die eenvoud is. Het derde typerende aspect van Rodenko's dichterschap, dat in de tweede afdeling van de bundel veel sterker zal worden, betreft de *surrealistische voorstellingen*: bijvoorbeeld de kangeroes die door de venstergaten kijken of de personificatie van de echo die stappen oprapt van een voorbijgangster. Dat wat zich in de werkelijkheid voordoet krijgt fantastische trekken: dingen zijn niet wat zij schijnen, maar krijgen vanuit het onderbewuste een heel andere betekenis.

De sterke tekeningen die Rodenko in veel gedichten maakt van de stilte doen sterk denken aan de existentialistische roman *L'étranger* van Albert Camus. Die roman werd later geschreven dan deze vroege gedichten van Rodenko⁸, maar behoort duidelijk tot hetzelfde existentialistisch klimaat of idioom. Hier geldt wat Gerrit Kouwenaar in zijn interview met Piet Calis onder woorden bracht: je voelt dat een ander met hetzelfde bezig is: 'Wat Sartre betreft: je komt niet zozeer achter iets door van iemand kennis te nemen, het is eerder zo dat iets waarvan je kennis neemt op een gegeven ogenblik aan eigen dingen appelleert, en daardoor krijgen die dan voor jezelf duidelijker vorm'.⁹ Kouwenaar en Sartre, Rodenko en Camus: zij maken deel uit van een existentialistisch klimaat dat onmiddellijk na de tweede wereldoorlog in West-Europa bepalend is. Er is sprake van verwantschap tussen deze schrijvers, niet van directe invloed.

Het is aardig om twee gedichten uit *Kamerpoëzie* voor te stellen als zo genoemde interteksten van de roman van Camus. In het eerste gedicht, 'Vreemdeling', treedt een troosteloze ik-figuur op die zich heel precies identificeert:

*Ik ben een vreemdeling.
Ik sta apart.
Elk ding
zwelt tot een klam gezicht.
Ik tors het licht.
Het is stijf als een drenkeling.
Ik ben alleen.
Mijn moegerekte hart
staat steil gericht:
een meterhoge klarinet.
Maar geen geluid haalt grond in het
star zwijgen om mij heen.*

Het alleen en eenzaam zijn heeft niets te maken met bewuste onaangepastheid, verdriet of revolte, maar toch is het onvermijdelijk dat de individualiteit ervaren wordt als een gevangenis, als het in zichzelf - in de eigen stilte - opgesloten zijn. Meursault, de protagonist uit Camus' *L'étranger*, belandt na de moord op een Arabier daadwerkelijk in de gevangenis en ontdekt daar dat 'alle levens op hetzelfde neerkomen' en dat geen enkele mens de ander kan bereiken. In de roman wordt de vraag gesteld naar het begrip identiteit, want de zelfkennis van de hoofdfiguur blijkt niet te stroken met de perceptie die andere mensen van hem hebben. Maar niemand blijkt de ander te kennen zoals hij zichzelf kent. *Ik ben alleen*.

Het tweede 'camusiaanse' gedicht, getiteld 'Strand', schetst flarden van beelden van een oververhit strand, waarop het licht neerslaat. Alle kleuren worden rood en de contouren van mensen en dingen vervagen door de trillingen. Er gaat een dreiging uit van de verschroeiende hitte:

*De zon. Het strand.
De rode torso van de dag,
half in het hete zand begraven.
Een vogel schreeuwt gekweld.
Tegen een bronzen hek van baders
schurkt zich de zee als een loom rund.
In kassen van de horizon
staan vreemde purperrode varens.

Ik lig geketend in het zand*

In de roman van Camus is in verschillende passages te lezen over dit geweld van de zon in het warme Noord-Afrikaanse kustlandschap. Misschien zijn de zon en het felle licht wel de daders van de moord die werd begaan. Zon en dood hebben in ieder geval nauwe banden met elkaar: 'De zon drijft stil in haar aquarium, / een dode vis met witgezwollen buik'. Er is geen ontkomen aan zon en licht mogelijk. Vandaar het geketend liggen in het zand.

Het existentialisme is duidelijk aanwezig in deze gedichten uit *Kamerpoëzie* en on-getwijfeld vindt dat ook zijn oorzaak in de *sporen van Nietzsche* die we in deze gedichten aantreffen. Zo lezen we over de gedachte van 'de eeuwige terugkeer van het gelijke' in het surrealistische gedicht 'Gesprek in de middag':

*Zwevend
aan de parachute van mijn sigaret.*

*Je lippen liggen zwetend in hun vlezen bed
te woelen. Je afstand heeft zich tot een transparante
pelikaan vervormd.
Een kring van woorden staat als norse afgodsbeelden
om ons heen.*

*Zwevend aan de parachute
van mijn sigaret
zak ik steeds trager deinend in de weeë diepte van ons samenzijn tot waar de
laatste kikker van gevoel verstijfd is tot de harde rotsgrond van de Ewige
Wiederkunft des Gleichen.*

De grondidee van 'de eeuwige wederkeer' waar naar Rodenko hier verwijst, heeft te maken met de al eerder gesignaleerde begrippen licht en zwaar. Nietzsche schrijft in *Die Fröhliche Wissenschaft* 341 een aantekening over dit idee:

DAS GRÖSSTE SCHWERGEWICHT.- Wie, wenn dir eines Tages oder Nachts ein Dämon in deine einsamste Einsamkeit nachschliche und dir sagte: 'Diese Leben, wie du es jetzt lebst und gelebt hast, wirst du noch einmal und noch unzählige Male leben müssen; und es wird nichts Neues daran sein, sondern jeder Schmerz und jede Lust und jeder Gedanke und Seufzer und alles unsäglich Kleine und Grosse deines Lebens muss dir wiederkommen, und alles in derselben Reihe und Folge - und ebenso diese Spinne und dieses Mondlicht zwischen den Bäumen, und ebenso dieser Augenblick und ich selber.¹⁰

Het zwaarste gewicht dat op ons kan rusten, is de gedachte dat alles wat we doen, ons leven tot in de kleinste details, ontelbare malen zou moeten worden over gedaan. Zou daarmee onze verantwoordelijkheid niet ondraaglijk zwaar

worden?, vraagt Nietzsche zich af. In Rodenko's gedicht wordt een gesprek in de middag voorgesteld, waarin gediscussieerd wordt over deze grondgedachte. We komen hiermee het motief van de wedergeboorte op het spoor, dat in Rodenko's essays, ook veelvuldig ter sprake komt. De terugkeer van het gelijke betekent een herhaalde geboorte.

Het volgende gedicht, niet voor niets getiteld 'Verkeerde eeuwigheid', zet de verwijzing naar Nietzsche voort. In dit gedicht wordt een dreigend beeld geschetst van de wedergeboorte:

*Mijn handen, in je grond gedrongen,
geven mij pond voor pond aan de verstarring prijs en
als in een bioskoop zie ik mijn lijf
-een eeuwenoude stam, verweerd, verwrongen-
uit 't grenzeloze landschap van je buik verrijzen.*

Nietzsches gedachte roept in dit gedicht de marsmanische angst op dat de dood het einde niet is; als we steeds opnieuw terug zullen keren, zullen we ook steeds weer geboren moeten worden: steeds opnieuw zal *mijn lijf uit 't grenzeloze landschap van je buik verrijzen*. De gedachte dat het hier en nu niet alleen vertraagd wordt, maar in die vertraging ook nog eens herhaald zal worden, zodat eeuwigheid een benauwende ervaring zal zijn, wordt hier als schrikbeeld voorgesteld.

We kunnen in deze gedichten nog veel meer intertekstuele sporen ontdekken. Rodenko verwijst in de eerste afdeling van *Kamerpoëzie* niet alleen naar Nietzsche, maar ook naar de evenmin met naam genoemde en door Hermans 'verfoeide' Spaanse dichter Federico García Lorca, door diens dichtregels letterlijk te citeren:

Straten

*Abreme la puerta, blanca,
ábreme la puerta, niña!*

Straten van kruut.

Straten van as. Straten.

Met dergelijke expliciete verwijzingen laat Rodenko zien dat hij zich wil verbinden met de teksten van andere dichters en denkers. Hij geeft op deze wijze aan dat zijn eigen poëzie niet geïsoleerd staat maar verweven is met het werk van anderen, opgenomen is in één grote tekstuele traditie.

In de tweede reeks van *Orensnijder tulpensnijder*, getiteld *Arabisch*, wordt deze tendens van referenties naar andere teksten sterker en gaat het niet alleen om intertekstuele verwijzingen naar bijvoorbeeld Achterberg, maar ook om

veelstemmigheid: om het door elkaar laten horen van de stemmen van verschillende sprekers en schrijvers. Het meest illustratief in dit verband is het programmatische gedicht ‘Het beeld’ dat beschrijft hoe een houtsnijder (symbool voor de dichter) een beeld snijdt van *morgenrozenhout*: ‘Het was zo schuw zo ongeschoold / dat ik het zelf niet kende’. Dit raadselachtige beeld is licht, want het waait weg op de wind, maar wordt teruggebracht. Het lijkt erop dat ieder die het aanschouwt het beeld een andere naam geeft. Ik citeer dit misschien wel mooiste gedicht uit Rodenko's oeuvre, in z'n geheel:

*Uit het hout van de morgen
uit morgenrozenhout
sneed ik een beeld
heel licht en smaller dan een lijsterstem
een beeld van morgenrozenhout.*

*Het was zo schuw zo ongeschoold
dat ik het zelf niet kende
met elke windvlaag was het weg
maar 'n kind
een bloesentak
een onbekende
bracht het mij zeer voorzichtig weer terug.*

*Er waren er die het herkenden
en luide namen gaven:
Confecta Sexgiraffe Tafel met Citroenen
Clown Tederheidsbeginsel Bloedgewricht
Naakt met Napoleon Een Huis My Country
My Kâ My Lah My Lullalongsome Baby
O schweler Ahnenstern Wir haben's
nicht gewusst
nimmet gruwuhle
nit gramah.
Een heel smal haast doorzichtig beeld
van morgenrozenhout.*

*Langs zenuwrasterwerk
door tuinen
hoogbeplant met diplomatenkoppen
droeg ik het broze beeld
van morgenrozenhout
en ieder wist nauwkeurig wat het was
slechts ik die 't eigenhandig had gesneden*

ik orensnijder schoudertulpensnijder ik

orensnijder tulpensnijder
 wie gaat er mee de vijverkoe bevrijden
 de vijver is gesloten
 de sleutel is gebroken
 er is geen ene
tweeë
drieë

- *Dites, Madame, va-t-il pleuvoir ce soir?*
- *Mais non Monsieur, vous ne savez donc pas?*
- *Quoi?*
- *Qu'on a inventé le plus-jamais-pleuvoir?*

Verschillende talen en namen worden in de derde strofe gebruikt om het beeld van morgenrozenhout te benoemen: Engels, Duits, Nederlands, de taal van de dichter, de taal van de schilder, de taal van de beul, de taal van het slachtoffer, de taal van de gelovige, de taal die niet meer als taal klinkt. Het beeld is kennelijk alles en niets. Het onttrekt zich aan naamgeving en ontmaskert de pretentie van eenduidige namen met de verwijzing naar de jodenster en de leugen van het ‘gewone’ Duitse publiek: ‘wir haben's nicht gewusst’. Wij wisten het niet en als iemand het wel wist vond hij geen taal om het aan de orde te stellen.

De woorden ‘nimmet gruwuhle / nit gramah’ zijn zelf opgelegde onzin-woorden die nauwelijks een bereik hebben: het ‘nooit meer gruwelen, nooit gramschap’ wordt verhuld verkondigd, maar door niemand verstaan.¹¹ Het beeld roept niet alleen deze kakofonie op, maar ook een kinderliedje en tot slot zelfs een bizarre dialoog. In het kinderliedje herkennen we de titel van de verzamelbundel: de vreemde combinatie van twee snijders: van oren en van tulpen. Bij ‘tulpensnijder’ kunnen we ons het beeld voorstellen van iemand die in de tuinbouw werkt en bossen tulpen samenstelt. In analogie hiermee zou een ‘orensnijder’ iemand kunnen zijn die oren (een eetbare plant die groeit op zilte kleigronden) snijdt en verzamelt. *Orensnijder* roept natuurlijk ook de naam van Vincent van Gogh in herinnering: hij sneed in een depressieve bui zijn oor af en gaf het aan een dame van lichte zeden uit zijn omgeving. De combinatie *orensnijder tulpensnijder* wekt de suggestie van een bakkerijmpje: mooi klinkende onzin-woordjes worden aan elkaar geregen. ‘de sleutel is gebroken’ is een citaat uit het kinderliedje ‘Witte zwanen zwarte zwanen’.

Rodenko heeft in een interview uit 1975 zelf ook uitleg gegeven aan de betekenis van de oren- en tulpensnijder. Hij zei het woord ‘schoudertulpensnijder’ gebruikt te hebben om uit te drukken dat de houtsnijder de volmaakte vorm -glad en puur en zuiver als een tulp -, van een schouder van een vrouw uit wil snijden. Om het pure te bereiken moet hij snijden, een *agressieve* daad verrich-

ten. De ‘orensnijder’ heeft iets vergelijkbaars paradoxaals in zich, aldus Rodenko: ‘Was met orensnijder eerst bedoeld de dichter die, als een houtsnijder, bezig is zeer zorgvuldig een oor uit te snijden, het oor van de vrouw met de tulpenschouders, maar tegelijk ook het oor van de lezer die de dichter bereiken wil, een oor waarvan hij dus een zuiver ontvangapparaat wil maken - nu, cursief, is het de dichter die de lezer de oren afsnijdt.’¹² Oren worden *aangereikt* (gesneden in de zin van vormgeven), maar ook *verwijderd* (gesneden in de zin van afsnijden).

Aan het slot van het gedicht ‘Het beeld’, onmiddellijk na de klanken van het kinderrimpje, zijn twee Franssprekende stemmen te horen die een bizarre dialoog uitspreken over de uitvinding van het afschaffen van het regenen. De dichter toont hier opnieuw zijn schatplichtigheid aan het surrealisme. Hij is geïntregerd door de droom en door geheimzinnige en onzinnige kanten van de werkelijkheid. In het interview zegt Rodenko niets over deze vreemde dialoog, maar stelt hij wel vast dat van het beeld tenslotte niets terecht komt: ‘in ieder geval niet dat wat de dichter er zich van had voorgesteld (...) Hij lijdt echec.’

In ‘Het beeld’ zijn vele stemmen door elkaar heen te horen. De dichter is gebonden aan zijn papier waarop de ene regel op de andere *moet* volgen, maar hij wil de suggestie wekken dat de verschillende stemmen gelijktijdig, door elkaar heen in een explosie van geluid, te horen zijn. Deze polyfonie doet denken aan de ‘Cantos’ van Ezra Pound, een dichter die Rodenko zeer bewonderde zoals blijkt uit een essay dat hij enkele jaren na het maken van dit gedicht schreef. Pound staat, volgens Rodenko, aan de bron van de Angelsaksische avant-garde van de literatuur, met in zijn voetspoor T.S. Eliot, e.e. cummings, J. Joyce en anderen. Hoewel Rodenko in zijn essays over poëzie herhaaldelijk beweert dat hij meer te danken heeft aan de surrealistisch/romantisch Franse poëzie-traditie dan aan de avant-gardistisch/intellectualistische Engelse, lijkt zijn eigen poëzie in haar veelstemmigheid eerder bij de Engelse dan bij de Franse aan te sluiten.

Aan het polyfone gedicht is niet één betekenis te verbinden, integendeel, het gaat de dichter juist om de meervoudige betekenissen die in de verschillende stemmen doorklinken. Het kwetsbare beeld dat de houtsnijder maakt en dat van iedereen een andere naam krijgt, lijkt op de tekst van het gedicht zelf, die onder de ogen van verschillende lezers steeds een andere inhoud krijgt.

Ook de reeks *Arabisch* opent met een programmatisch gedicht, getiteld ‘De dichter’, waarin Rodenko zijn positie als dichter benadrukt en aanscherpt. De dichter wordt hier geïntroduceerd als ‘hij’: ‘Wijd strekte hij zijn armen uit / enorme wijzers’. Deze passage roept de tekening van Leonardo da Vinci van de *uomo universale* in herinnering: de bijna aan God gelijke man die met zijn armen en benen gespreid in een cirkel staat. De dichter in dit gedicht heeft bepaalde universele krachten en spreekt: ‘ik ben uw klok / ik ben uw tijd’. Hij ziet het als zijn opdracht om de lezers/toehoorders te tonen op welk moment zij leven. Maar hij is meer: ‘Ik ben / de roerdomp van uw spiegel / de schaduw van uw nieren / de zwerfsteen van uw woorden / de kikvors van uw dijen’. De spreker ontwerpt

ook allerlei absurde beelden om daarmee aan te geven dat hij alles is waartoe de taal hem in staat stelt. En juist in dat alles *kunnen* zijn èn in het tegenstrijdig zijn, is hij te herkennen als dichter: ‘Zo heb ik u herkend. / Zo hebt gij mij herkend’.

In het tweede deel van dit poëtische openingsgedicht neemt de dichter Messiaanse trekken aan:

*Zo heb ik u gemerkt.
Zo heb ik u gesterkt.*

*Ik heb u geschonden om u te helen.
Ik sloeg u wonden om mijn brood met u
te delen.
Om u te dichten
sloeg ik u lek.
Ik
uw dichter.*

Hier worden, net als in het al besproken gedicht ‘Bommen’, beelden omgekeerd. De ‘ik’ lijkt een Jezus-figuur, maar in dit geval ontvangt hij niet de wonden maar slaat hij wonden, wordt hij niet geschonden maar schendt hij zelf, om dan vervolgens als de ‘geijkte’ Christusfiguur het brood te delen en te genezen. Letterlijk zegt de dichter dat hij deze tegenstrijdigheden moet verenigen: ‘Om u te dichten / sloeg ik u lek’. Dichten is hier tweeledig: tot gedicht maken, maar ook *dicht* maken. In deze laatste betekenis refereert Rodenko aan Achterbergs gasfitter (het alter-ego van de dichter) die ook een gat moest dichten: ‘Eindelijk is het kleine lek gedicht’. Het lek is het gat in de tekst waaruit betekenis kon ontsnappen.

Het gedicht ‘De dichter’ werd in 1946 gepubliceerd in het tijdschrift *Criterion* en riep nogal wat aversie op. Gerrit Borgers schreef er een parodie¹³ op, die in 1947 in *Podium* verscheen, voorafgegaan door een inleiding waarin gesteld werd dat men met deze parodie een bijdrage wilde leveren aan de discussie over beïnvloeding, epigonisme en plagiaat. Wat Borgers echter vooral deed, was op een nogal flauwe wijze de ernst van Rodenko's programmatische gedicht onderuit halen. Dat Paul Rodenko wel tegen een stootje kon, bewees hij door in datzelfde jaar toch tot de redactie van *Podium* toe te treden.

Op het programmatische openingsgedicht volgt het aan het slot van hoofdstuk drie geciteerde tweeledige gedicht over Achterberg. Ook dit gedicht kan als poëticaal gekarakteriseerd worden, want door het noemen van de naam van Achterberg, en door het gebruik van achterbergiaanse taal en metaforen wijst Rodenko aan waar zijn voorbeeld, zijn referentiepunt ligt.

Opvallend in de reeks *Arabisch* is het gedicht ‘Constellatie’, dat vooruit loopt op drie gedichten uit Rodenko's tweede dichtbundel, *Stilte woedende trompet*: ‘Voortijdige constellatie’, ‘Voorjaarsconstellatie’ en ‘Zomerconstellatie’. De ge-

dichten ‘Constellatie’ en ‘Zomerconstellatie’ zijn qua vorm met elkaar verwant. Ze zijn opgebouwd uit regelmatige strofen (respectievelijk 6 en 9 in aantal) van vier regels. Ook ‘Voortijdige constellatie’ en ‘Voorjaarsconstellatie’ komen in vorm overeen: drie grotere gehelen die als afzonderlijke verzen te lezen zijn. Het zijn min of meer verhalende gedichten, niet alleen vanwege de mythologische en bijbelse motieven die erin te herkennen zijn, maar ook omdat er een vertelstem is die geïnterrumped wordt door andere stemmen en door een stem die een soort refrein of koorzang (herhaling van zinnen) uitspreekt. Met inspringen, witregels, aanhalingstekens of cursieve zetting, worden deze verschillende stemmen typografisch vormgegeven.

In ‘Constellatie’ zijn opnieuw sporen van het existentialisme te vinden, bijvoorbeeld in de zwartgallige beschrijving van het liefdesspel:

*Aan 't kalkwitte kruis van hun leger
liggen parende minnaars genageld
een raderwerk tussen hun dijen
hun tanden ineengeslagen.*

De geliefden liggen vastgespijkerd en hebben kennelijk niet veel bewegingsvrijheid. Tussen hun benen bevindt zich geen geslachtsorgaan maar ‘een raderwerk’. Daar wordt verder niet veel mee gedaan - er is althans geen sprake van een handeling die de verschillende taferelen binnen de context van het gedicht met elkaar verbindt.

‘Zomerconstellatie’ heeft als ondertitel ‘(legende)’, waarmee gesuggereerd wordt dat een verhaal naverteld wordt dat gebaseerd is op feitelijke gebeurtenissen. In dit gedicht wordt dan ook een soort krijgsscene getekend die het beleg van Troje voor de geest roept. We lezen over een ‘schedelstad’ aan zee, over zinkende brandende schepen, een koning (‘sultan’) en zonen, en over soldaten: ‘vazallen’ met ‘Blauwe metalen maskers / Met ogen als kogelgaten’. Met de regel ‘Een geur van zout en van Troje’ legt Rodenko een expliciete relatie naar het epos van Homerus en plaatst hij zich in het voetspoor van de Griekse dichter.

Het begrip constellatie duidt op de onderlinge stand van hemellichamen, op sterrenbeelden. Het staat ook voor het gehele samenstelsel van factoren dat invloed op iets of iemand uitoefent. Het is een begrip dat in de modernistische poëzie een rol speelt als metafoor voor die poëzie zelf: door sterren met elkaar te verbinden via denkbeeldige lijnen kun je figuren in de lucht tekenen; door woorden met elkaar te verbinden en zo denkbeeldige constructies te ontwerpen kun je betekenis creëren. Door de ene tekst met de andere te verbinden ontstaan ‘tekstbeelden’ die bepaalde betekenissen oproepen, en vervolgens weer ingewisseld kunnen worden door andere tekstbeelden.

Stilte, woedende trompet werd geschreven in opdracht van de minister van O.K. en W. De bundel is opgebouwd uit vijf cycli: ‘Het strelende’, ‘Het stromende’,

‘Tweekoppige zomer’, ‘Schouwspel voor niemand’ en ‘Besneeuwd landschap’. De cycli bestaan uit gemiddeld vier gedichten. Hieraan gaat opnieuw een programmatisch gedicht vooraf, getiteld ‘Robot poëzie’, dat een duidelijk door de experimentele dichters van Vijftig geïnspireerde oproep is aan de dichtkunst zelf. Ik citeer het in z'n geheel:

*Poëzie, wrede machine
Stem zonder stem, boom
Zonder schaduw: gigantische
Tor, schorpioen poëzie
Gepantserde robot van taal-*

*Leer ons met schavende woorden
Het woekerend vlees van de botten schillen
Leer ons met nijpende woorden
De vingers van 't blatend gevoel afknellen
Leer ons met strakke suizende woorden
De stemmige zielsbarrière doorbreken:
Leer ons te leven in 't doodlijk luchtledig
De reine gezichtsloze pijn, het vers*

Dit gedicht roept passages uit Luceberts eerste dichtbundels in herinnering: de taal heeft ‘niet meer menselijks’, of ‘het vlees is woord geworden’, ‘de dichters van fluweel [gaan] schuw en humanisties dood’ of het gaat erom ‘de ruimte van het volledig leven / tot uitdrukking te brengen’. De lyrische dichtkunst vol menselijke gevoelens en emoties heeft plaats moeten maken voor poëzie als machine, als robot - denk aan de gedichten van Sybren Polet -, en als nieuwe uitvinding.

Onmiddellijk op dit mechanische inleidende gedicht volgt echter een gedicht dat allesbehalve ‘robotachtig’ is: het is een gedicht dat beelden van sneeuw en stilte voorlegt en sterk doet denken aan de poëzie van Leopold:

*Sneeuw -
En het glazen hert van de ruimte*

*Stilte -
Naald stilte. Pijlsnelle wiekslag
Wit, wiekslag
Niet, haast
Zichtbaar oor
Tussen de ogen-*

Inkt

De twee gedichten die na elkaar volgen, vormen een tegenstelling die we vaker aantreffen in Rodenko's poëzie: de machine gaat aan het natuurverschijnsel vooraf; de dichter als oproerkraaiër staat naast de dichter als voorzichtige, aarzelende spreker. Het agressieve wordt naast het lieve geplaatst, stelde Adriaan Morriën vast in een bespreking. Woedende trompet en stilte zijn beide geluiden die Rodenko in zijn gedichten wil laten horen.

De vijf afdelingen waaruit *Stilte, woedende trompet* is opgebouwd, stellen opeenvolgende seizoenen aan de orde: na het eerste sneeuw-gedicht volgt een gedicht met als titel 'Januari' dat een winterstemming suggereert, maar tegelijkertijd met vrolijke, wat bizarre beelden het eerste lentegevoel (en ontluiken van een liefde) tekent: 'Groene stemmen gele stemmen en de lente / Van een jonge sneeuw (...) Onder de sneeuwazerij van woorden / Vinden wij in het contact onzer handen / Bloedwarme zonnen en kolibri's uit.' Op dit gedicht volgen een tweetal duidelijke voorjaarsgedichten: het al genoemde 'Voorjaarsconstellatie' en 'Jij-mei': een sterk ritmisch, opgewekt klankgedicht, dat ik in z'n geheel citeer:

*Ik mors je over al mijn paden liefste
Jij-rood de rozen en jij-blinkende het blauw
jij-kano's in de blik van elke vrouw
Jij-beelden in parijsen van het water
Jij-lentebroden in de manden van de straten
Jij-kinderen die met een hoofdvul mussen
Achter de zonnebal aandraven
Jij-mei jij-wij
Jij-herteknieën van de zuidenwind*

Ik juich je sterrelings

Steeds worden er samenstellingen met 'jij' ontworpen die benadrukken dat de 'jij' overal is. Het is een bijna gorteriaans gevoel van verliefdheid dat hier getekend wordt: het moment waarop de hele wereld (de perceptie van die wereld) wordt beheerst door de ander, culminerend in de vreugdekreet: 'Ik juich je sterrelings'. De jij-klank is vrolijk en ontwapenend. Er kan niet vaak genoeg 'jij' gezegd worden nu ik zo van je hou. Het klankgedicht is een experiment dat ook door de dichters van Vijftig veelvuldig werd uitgevoerd.

De derde afdeling van *Stilte, woedende trompet* heet 'Tweekoppige zomer' en stelt in een sober gedicht als 'Zomaar wat zomerregels' expliciet de zomer aan de orde. Met de openingsregel 'Vogelschellen in de liften van de lucht en' weet Rodenko suggestief het beeld op te roepen van zomerzwaluwen die schreeuwend hoog de lucht in vliegen, zich plotseling laten vallen en dan langs dezelfde route terug naar omhoog gaan. Hier is hij de beeldende, tekenende dichter. In de volgende regels wordt hij experimenteler als hij schrijft:

*Ik zie je glimlach spits kanariegeel gebekt
Ik kan je vingerturks en 't vuurlands van je haar verstaan
En bijt je ogen open als bedauwde vruchten*

Experimenteel houdt hier in dat beelden aaneengeregen worden zonder dat precies duidelijk is welke werkelijkheid we daarmee voorgeschoteld krijgen. Autonome metaforen en concrete beelden wisselen elkaar af en overlappen elkaar. Er ligt veel nadruk op lichamelijke en zintuiglijke (glimlach, vinger, haar en ogen). Toch is Rodenko in deze bundel niet een echt experimentele dichter, of preciezer geformuleerd: hij is het in zijn meest overtuigende gedichten nooit helemaal: daar klinkt namelijk vaak, verweven met het experimentele taalgebruik, een mededelende, vaak ernstige ondertoon door. Een treffend voorbeeld ter illustratie is het gedicht ‘Misschien...’. Ik citeer ook dit gedicht in zijn geheel:

*Licht als een woord onder woorden
Heb ik het lam van onze ontmoeting geweid:
Je gang van sneeuw je stem van blauw je ogen
Kleine lekken in de tijd*

*Op paddestoelen van geluk gezeten
Hebben wij lucht als brood gegeten
Hebben wij zon als wijn gedronken
Hebben wij kruimels van stilte vergaard
Tot een witglanzende bruilofstaart*

*Wij kwamen uit gangen van misverstand
Uit kamers vol vingers vol kogelgaten
Wij hebben de deuren gesloten
Wij hebben de ogen geopend*

*De wereld was onze adem
Onze adem een vlammeende vogel
Onze vogel een eenzame ster
De ster een kleine planeet
Een gouden schommel voor twee*

*Misschien is er een dijk gebroken, misschien
een kat verdrongen, een mens gestikt
Misschien heeft men geschoten, vermoord, gewroken, misschien
is Atlantis opnieuw verzonken...*

*-dit is, dit blijft, dit is gebleven
Daarom heb ik dit vers geschreven
Licht als een woord onder woorden*

Dit gedicht begint met twee toespelingen op de Bijbel, het lam Gods en het woord onder woorden, maar opent van regel drie tot negen het zicht op een veel luchtiger wereld. Het bijbelse ‘brood en wijn’ is hier ‘lucht en zon’ en leidt tot het dronken visioen van een ‘witglanzende bruiloftstaart’. ‘Ik’ en ‘jij’ vermaken zich op kinderlijke wijze zittend ‘op paddestoelen van geluk’.

In de derde strofe slaat de toon ineens weer om: er is niets om vrolijk over te zijn, de bruiloftstaart garandeert geen levenlangdurend geluk; er was misverstand, er werden kogels geschoten, er werd ondergedoken, er werd gekeken naar wat er zich werkelijk afspeelt. Maar de herinnering aan geluk houdt sombere realistische voorstellingen op afstand. Zo lezen we in strofe vier weer over de kleine kinderlijke wereld van het liefdesgeluk, de ‘gouden schommel voor twee’. Daarna dringt in strofe vijf opnieuw de dagelijkse ellende naar voren: rampen, het sterven van mens en dier, moord, wraak en ondergang. Geluk en realiteit, afzondering met z'n tweeën en de harde wereld waarin geleefd wordt, botsen op elkaar. Alleen in poëzie zijn deze twee werkelijkheden verenigbaar, want de poëzie hield en houdt stand: *dit is, dit blijft, dit is gebleven*.

Dit gedicht ‘Misschien...’ is tot op zekere hoogte typerend voor Rodenko's latere dichterschap. Typografisch valt de vrij regelmatige opbouw op: strofes van vier en vijf regels wisselen elkaar af. Elke regel begint met een hoofdletter - dat geldt voor alle gedichten uit *Stilte, woedende trompet* -, maar er staan nauwelijks punten ter afsluiting van een regel of zin. Grammaticale dubbelzinnigheden, neologismen of absolute metaforen komen in vergelijking tot bijvoorbeeld de poëzie van Lucebert weinig voor. De beeldende kracht van het gedicht (de voorstelling van het zitten op de paddestoelen of de schommel) is sterk. En ook sterk is de mededelende toon aan het slot, de bijna geëngageerde uitspraak tegen beter weten in: *dit is, dit blijft, dit is gebleven*. Poëzie bedoeld om de vergankelijkheid tegen te gaan. Rodenko is eigenlijk minder autonomist in zijn poëzie-praktijk dan je op basis van zijn essays zou verwachten.

Na de zomer volgt de herfst en dit seizoen vinden we in de vierde afdeling van *Stilte, woedende trompet* getiteld ‘Schouwspel voor niemand’. Deze cyclus bestaat uit twee verzen: ‘Afscheid’ en ‘Herfst’. Het eerste is een eenvoudig, liedjes-achtig gedicht in vijf strofen, waarin de ritmische regels ‘Straten van tempera / Wolken van tin’ en ‘Op de buik van de dag / Kruipt een eenzame spin’ herhaald worden. De sfeer is beklemmend. Nemen we bijvoorbeeld het beeld ‘Mijn handen verchroomd’: de ‘ik’ is kennelijk niet in staat degene die vertrekt aan te raken, voor de laatste maal te omhelzen. De beklemming wordt ook duidelijk uit de centrale uitspraak in het midden van het gedicht: ‘Niets heeft er een einde / En niets een begin’. Het vertrek van de ander wordt ervaren als een tot stilstand komen van de tijd.

Het tweede gedicht over de herfst is volledig anders van toon. Een groots tafereel wordt beschreven; er is een optocht van ‘Vlaggen, sporen, snuivende paarden’, zonder dat duidelijk is ter ere van wie de optocht gehouden wordt: ‘voor welke / Keizer of God, vrouw of held?’. Er wordt een barokke omschrijving gegeven van de lucht boven de optocht en van deftige burgers die aan de kant staan: ‘zij luisteren niet, zij dragen / Hun eigen stem in hun vestzak mee: / Een gouden horloge, een zachttikkend erfstuk’. Na deze beschrijvingen worden twee acties getoond: een bootje dat de rivier opvaart en een voorbijganger die onopgemerkt voorbijgaat: ‘Het bootje stoomt koppig verder / Het standbeeld staat stil als een standbeeld / De blinde gaat spoorloos voorbij’. Deze handelingen hebben geen enkel effect; de status quo blijft gehandhaafd als vastgelegd op een foto of schilderij. Rodenko geeft in het eerder genoemde interview met Calis aan, dat hij is beïnvloed door de ‘directe beeld-taal’ van schilders als Klee en Max Ernst. Het gedicht ‘Herfst’ lijkt daar een treffend voorbeeld van.

De laatste afdeling van *Stilte, woedende trompet* tenslotte, leidt terug naar de winter en via dé wintermetafoor bij uitstek, sneeuw, naar een poëtische stelling-name. Het lange driedelige gedicht ‘Besneeuwd landschap’ is eigenlijk een poetisch credo dat opnieuw de paradoxen van Rodenko's poëzieopvatting laat zien. In het begin van het gedicht wordt een filosofische uitspraak gedaan: ‘Men moet dit langzaam leren: / Er zijn geen goden en de waarheid / Is niet van sandelhout gemaakt’ die refereert aan de crisis van de waarheid die met het denken van Nietzsche in gang werd gezet. Deze nogal expliciete filosofische stellingname wordt al snel verweven met experimentele taalbeelden:

*Men moet dit langzaam leren:
Men moet dit leren met handen als de ceremonieuze spiegels in een rococopaleis
Men moet dit leren het voorhoofd een stenen bassin waarin pronkzieke duiven
hun weerga van pronkzucht betichten
Men moet dit leren als de litanie van zand en zand
Men moet dit leren met het maagdelijk ritueel van klimrozen
De gestyleerde adem van een basilisk*

De opsomming van zaken die geleerd moeten worden, gaat tenslotte over in een opdracht aan de lezer:

*Men moet dit leren als een naam
(maar wie leert er nog namen
wie heeft er nog tijd voor namen
(...)
Men moet dit leren langzaam als een naam:
Het is*

Op dit punt wordt het gedicht plotseling afgebroken. Kennelijk is de naam onuitspreekbaar. Er volgt een witruimte, waarin de onmogelijkheid van de poëtische naamgeving na blijft klinken. En daarna volgt het tweede deel van het gedicht waarin de dichter het woord weer oppakt, hoewel wat hij zegt nauwelijks nog samenhangend is:

Het is

*Niet de gevilde god niet
De Gevilde huilend
In de ijzere schroef van de ijzige stilte
In de withete buik van de gietijzere stier
Een rose beest van waanzin
Zo modern*

Het is

drie uur, geloof ik
de sterren schijnen op klaarlichte dag
de sterren zijn scherpe witte messen
ik heb je nog nooit zo menselijk gezien -
liefste, betoverde bulldog
(ik moet je fotograferen)

Dit zijn geen poëtische uitspraken, waar de lyrische stem aan het slot van het vorige gedicht op aanstuurde, dit zijn anti-beweringen, onzin-gekwebbel, maar ook: spelen met de taal. Ze leiden naar de ‘conclusie’ aan het slot van dit gedicht: ‘Een ruggegraat: / Engelachtig, engelachtig opgeschroefd / Een woedende trompet / Stilte / Ja’. Het geluid van de woedende trompet en de stilte staan haaks op elkaar, maar worden toch met elkaar in verband gebracht. Dat is de paradox die Rodenko wil laten zien. Het lawaai van het experimentele taalspel, van de absurde beelden die met taal gecreëerd kunnen worden, van het altijd maar doorgaand murmelen, staat naast de verstillings, stilte, zwijgen, het niet meer *kunnen* en willen uitdrukken van dat waar het eigenlijk omgaat: ‘Het is / Dat is’.

In het derde gedicht van deze afdeling wordt de paradox nóg een keer uitgedrukt in de voorstellingen van de poëzie als steen en als ‘gloeiende bol’, een soort zon: ‘Schroeiend en onverstaanbaar’. De term ‘gloeiende bol’ heeft Rodenko ontleend aan de zigeunerdichter Juljan Tuwim, zo schrijft hij in een ‘Noot’ die aan dit gedicht is toegevoegd. En ook een bepaald citaat uit het gedicht is van deze Poolse dichter afkomstig. Om de toespeling duidelijk te maken geeft Rodenko een vertaling van Tuwims vers. We kunnen deze ‘Noot’ op drie manieren beoordelen. In de eerste plaats kunnen we hem opvatten als ironische daad: Rodenko laat zien dat alle tekstgenres, elke vorm van taalgebruik, dus ook discursieve noten, *in* het gedicht een plaats kunnen krijgen. De tweede verklaring

is, dat hij met de noot aangeeft dat hij een intellectuele dichter in de traditie van Pound en Eliot is, die graag expliciet gebruik maakt van de teksten van andere dichters. De dichter als schrijvende lezer. Tenslotte kunnen we deze noot ook als nuchtere aanwijzing opvatten: Rodenko wijst zijn lezers enigszins schoolmeesterachtig de weg door zijn eigen poëzie, waarbij hij ervan uitgaat dat zij wel niet zullen weten welke ontleningen hij heeft verwerkt. Ook in zijn essays laat hij zich wel van deze didactische kant zien: het is frappant dat deze eigenschap zich ook in zijn poëtisch werk opdringt.

Als we de ontwikkeling van Rodenko's dichterschap samen proberen te vatten, uitgaande van de opbouw van *Orensnijder tulpensnijder*, kunnen we vaststellen dat de eerste gedichten zich onderscheiden door een in de Nederlandse poëzie nauwelijks voorkomende existentialistische thematiek. In *Arabisch* verdwijnt deze thematiek naar de achtergrond ten gunste van een experimenteel woord- en metafoorgebruik: hier treden meer lichamelijke beelden op en ook veel bizarre voorstellingen die niet direct samenhangen met de realiteit of met de vertraging en vervuiling van het existentialistische gedachtegoed. In *Stilte, woedende trompet* zien we dat Rodenko een dichter is geworden die past in de context van de experimentele dichters van Vijftig, maar die ook een heel eigen stem heeft. Meer dan de Vijftigers haakt hij aan bij de Franse en Angelsaksische modernistische poëtische traditie van zowel surrealisme als intellectualisme. Dit blijkt uit de optekening van fantastische beelden en uit het bewuste weven van een patroon van meerstemmigheid, citaten en intertekstualiteit. Rodenko experimenteert met het woord, maar doet dit, in vergelijking tot bijvoorbeeld een dichter als Lucebert, minder als taalvernieuwer dan als taalgebruiker, dat wil zeggen dat in zijn werk geen neologismen worden ontworpen en aanmerkelijk minder absolute metaforen voorkomen. Ook valt op dat veel van deze gedichten contemplatief zijn: er ligt een filosofische gedachte ten grondslag aan de esthetische en intellectuele communicatie die de dichter tot stand wil brengen.

‘Echte poëzie heeft met waanzin en dood te maken, je moet het gevoel hebben dat de dichter ieder ogenblik gek zou kunnen worden of zelfmoord plegen’. Dit antwoordt Rodenko in het interview met Van Deel en Fokkema een jaar voor zijn dood, als hem gevraagd wordt wat ‘echte’ poëzie is. In vele essays heeft hij uitgelegd dat deze visie voor dichters als Baudelaire, Apollinaire en Artaud de drijfveer is geweest achter hun werk. Veel aandacht heeft hij geschonken aan de paradox dat de dood met dichten samenhangt, dat door het dichten de dood op afstand wordt gehouden, en dat de dichter alleen leeft als hij schrijft. In zijn eigen poëzie is deze preoccupatie met de dood en de waanzin echter minder aanwezig dan je op basis van de poëtische uitspraken in essays zou vermoeden.

Er is op dit punt een duidelijke discrepantie tussen Rodenko's poëzietheorie en praktijk. In zijn versexterne poëtische uitspraken plaatst hij zich in het voetspoor van de Franse ‘gedoemde dichters’ of de zogenaamde *école de Paris*, maar in zijn poëziepraktijk lijkt hij vaak in de door hem hier tegenover geplaatste Angel-

Saksische traditie van Pound cum suis te staan. Het Franse of continentale avantgardisme zocht een systematische ‘dérèglement de tous les sens’ schrijft Rodenko, maar bij Pound gaat het om een herwaardering van het begrip poëzie en daarmee van het gehele corpus van de overgeleverde poëzie:

Terwijl de ‘école de Paris’ de lijn van de romantiek doortrekt en men het surrealisme als de laatste consequentie van de romantiek kan beschouwen, de definitieve ‘bevrijding’ van de poëzie van alle intellectuele, esthetische en morele banden, de triomf van het irrationele, betekent het werk van Pound in veel diepere en radicalere zin een revolutie: het is een reactie tegen de hele romantiek, tegen wat hij ‘the crepuscular spirit’ noemt (en waarvan hij Milton als initiator beschouwt), en de waarden waar hij voor opkomt zijn die van *helderheid* en *precisie*, waarvan hij de grote voorbeelden bij de mediterrane en Chinese klassieken vindt.¹⁴

De poëzie van Pound is ‘wezenlijk *historisch*’ gericht, terwijl die van de continentale avant-gardisten ‘anti-historisch’ is. Pound voert literaire experimenten uit, bij de continentale dichters gaat het om ‘een vitalistisch experiment’, een experiment dat van de zintuigen uitgaat. Vertalingen en verwijzingen vormen een essentieel bestanddeel van Pounds poëzie.

Rodenko staat als dichter in de context van Nederlandse dichtkunst geïsoleerd: hij toont verwantschap met de experimentelen, maar mist het element van het kinderspel, van de primitieve *spontane emotie* die dichters als Lucebert en Andreus in hun gedichten tot uitdrukking laten komen. Hij geeft aanvankelijk blijk van een existentialistische levensbeschouwing die zijn poëzie sterk kleurt, maar toont in latere gedichten dat ook andere visies, andere teksten zijn denken en dichten hebben bepaald. Zijn gedichten worden tijdens het schrijven verbonden met die andere teksten. Er is geen Nederlandse twintigste-eeuwse dichter die in zijn werk zo nadrukkelijk positie kiest binnen de westerse poëtische traditie. De dichter leest terwijl hij schrijft, zei Mallarmé. Rodenko heeft deze uitgangspositie van zijn Franse voorganger uiterst serieus genomen.

Afwegend of Rodenko's poëzie experimenteel, existentialistisch of surrealistisch is, meer geïnspireerd door Baudelaire dan door Pound, gedomineerd door de dood of door het rationele denken, kunnen we niet anders dan vaststellen dat het werk op eenzelfde moment vanuit verschillende gezichtspunten te beschouwen is. Het is werk dat met twee maten gemeten moet worden, dat geschreven werd vanuit de gedachte dat er meerdere maten bestaan om poëzie te lezen.

Eindnoten:

- 1 Willem Frederik Hermans, *Mandarijnen op zwavelzuur*, 1983, p. 210-211.
- 2 De publicatie verliep moeizaam. Aanvankelijk zou de bundel uitgegeven worden door uitgeverij Kroonder, later door De Driehoek (*Podium*-reeks), maar hij verscheen tenslotte bij U.M. Holland.
- 3 Hans van Stralen, *Beschreven keuzes*, 1996, p. 51.

- 4 Rodenko gaf zelf ook een uitleg aan de titel. Hij schreef aan A. Marja van Uitgeverij Kroonder in Bussum: 'Kamer' staat hier voor 'gevangenis' - 'kamerpoëzie' dus in tegenstelling tot 'openluchtpoëzie'. Zie: R.L.K. Fokkema, *Het komplot der Vijftigers*, 1979, p. 202.
- 5 Piet Calis, *Gesprekken met dichters*, 1964, p. 68.
- 6 Ton Anbeek, *Na de oorlog*, 1986, p. 98 e.v.
- 7 De verwantschap tussen Ter Braaks roman *Hampton Court* (1931) en Sartres *La Nausee* (1938) versterkt alleen nog maar de veronderstelling dat de Nederlandse literatoren eigenlijk al voor 1946 aan het existentialisme hadden geroken, alsof het op de een of andere manier in de lucht hing. In beide romans wordt de protagonist door walging overvallen en lamgelegd.
- 8 De ontstaansdatum van 'Strand' is niet helemaal zeker. Het zou kunnen zijn dat Rodenko het gedicht pas na 1947 schreef (na lezing van Camus?). In een brief aan Ad den Besten van eind 1950 biedt Rodenko namelijk twee (nieuw geschreven?) gedichten aan als alternatief voor 'Picasso' dat door Den Besten niet erg gewaardeerd wordt. Zie: R.L.K. Fokkema, *Het komplot der Vijftigers*, 1979, p. 203.
- 9 Piet Calis, *Gesprekken met dichters*, 1964, p. 91.
- 10 Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, 1976, p. 231.
- 11 Zie voor deze interpretatie Hugo Brems, *De dichter is een koe*, 1991, p. 84-85.
- 12 Tom van Deel en Redbad Fokkema, *Echte poëzie is spelen met vuur*, 1975.
- 13 Ik citeer een fragment van Borgers versie:

*Ik was uw griep.
't Gesnotter van een aap
heeft uw verzorgd make-up
Verknoeid:
Ik was uw vlek.
Zo hebt ge me bewerkt.
Zo ben ik op uw hoed geplant:
Uw griep
Uw vlek
Uw pook.*

- 14 *Verzamelde essays en kritieken*, I, p. 269.

6. De mythe van de oorsprong

Kleine poëmen/kinderspelen

*Een grammofoonpje blies lintwormen in een rotatiepers.
Die spuilde een onafzienbaar trottoir-roulant uit. Een
zware parlementariër heesch zich op dit wankel vloertje,
uit zijn mond groeide een hoorntje en in zijn buik tolden
de platen. Bij dit muziekje het akkompagnement van
tienduizend schorre trommen. Maar de parlementariër viel
in een prullemand want het trottoirtje scheurde. Het
was maar van krantenpapier. Zoetjes neuriede het gra-
mofoonpje een ander wijzeke.*

Gerard Bruning (uit: *Nieuwe griffels schone leien*)

Voor hedendaagse lezers zijn Rodenko's essays vooral interessant vanwege de literair-historische ontwikkeling die zichtbaar wordt en vanwege de metaforische stijl van redeneren. Bij nadere analyse van de ideeën over poëzie en de virtuoze manier waarop zij tot uitdrukking worden gebracht, valt op dat zij raakvlakken hebben met de denkbeelden en stijl van de Franse filosoof en literatuurcriticus Jacques Derrida. In *De la grammatologie* (1967), *Marges de la philosophie* en *La Dissémination* uit 1972 en bijvoorbeeld ook in *Schibboleth* (1986) doet Derrida uitspraken over poëzie en haar betekenis die in teksten van Rodenko weerklink lijken te vinden. Bepaalde gedachten die Rodenko formuleerde, zouden niet hebben misstaan in het poststructuralistisch kader van de literatuurkritiek, zoals dat zich in de loop van de zeventiger en tachtiger jaren van deze eeuw heeft ontwikkeld.

Rodenko zegt in het interview met Van Deel en Fokkema uit 1975 dat hij verwantschap voelt met de literatuuropvatting van het Franse tijdschrift *Tel Quel*:

Ik heb veel gelezen, veel geleerd van bijvoorbeeld Roman Jakobson en de Russische formalisten (al kende ik ze nog niet toen ik min of meer theoretische stukken schreef als De criticus als ingenieur) en ik merk nu dat mijn manier van benadering veel overeenkomst vertoont met die van de structuralisten, Barthes, Foucault, de mensen van *Tel Quel*. (...) Nogmaals: mijn manier van denken, dus geen geformuleerde theorie, geen isme, zelfs geen structuralisme. Dat bestond trouwens in de vijftiger jaren, toen ik mijn meeste

essays schreef, nog niet, maar ook nu ik een zekere verwantschap met de tegenwoordige structuralisten heb ontdekt, blijf ik het onjuist vinden om als essayist en criticus van een vooropgestelde theorie uit te gaan. Je moet vrij blijven in je methoden, ook al mag je dan wel eens een theorie formuleren - een theorie die dan eigenlijk geen theorie is, maar meer een voorstel, een mogelijkheid die je oppert.¹

Waar Rodenko ‘structuralisme’ zegt, zouden we vanuit de tegenwoordige stand van zaken ‘poststructuralisme’ zeggen, omdat we inmiddels menen dat met het werk van Barthes en Foucault uit het einde van de jaren zestig iets in gang is gezet dat zowel een kritiek als een voortborduren op het structuralisme inhoudt. Vandaar de term ‘post’. Belangrijk is dat Rodenko aanvoelt dat in dit denken geen ruimte bestaat voor vastliggende theorieën en methoden, maar dat de theoretische principes die geformuleerd worden altijd als dynamisch op te vatten zijn.

Poststructuralist avant la lettre

In zijn essays uit de jaren vijftig stelt Rodenko de eigenheid van de moderne poëzie aan de orde door een tegen elkaar uitspelen van tegengestelde noties. Hij introduceert telkens weer begrippen die elkaar tegenspreken. Zo schrijft hij in een essay over Den Besten, dat experimentele dichters gestandaardiseerde woordbetekenissen vernietigen. Het gedicht *baart* en *verslindt* en is in dit opzicht verwant aan de dans: ‘waar het lichaam voortdurend in significatieve gestes uitbot, die halverwege weer in de ongebroke maagdelijkheid van het lichaam teruggenomen worden om ten slotte in hun dynamische totaliteit een verborgen, voor de ratio onvatbare, zin te onthullen’.²

In deze passage, die doet denken aan een fragment uit *La dissémination* waarin Derrida schrijft over de beweging van de mimespeler, laat Rodenko zien dat de taal van de poëzie lichamelijk ervaren wordt, niet als uitdrukking van een idee, maar als ‘uitdrukkingsbeweging’.³ De betekenis van de poëzie als lichamelijke taal verdwijnt op het moment van aanwezig zijn. De mime-speler die Derrida zich voorstelt bij lezing van een prozagedicht van Mallarmé, drukt met zijn gebarentaal ook iets uit dat na het moment van activiteit verdwenen is: van de uitgebeelde betekenis blijft niets over. Betekenis is er alleen op het kortstondige ogenblik van beweging. Na de beweging is er niets meer. In de paradoxale verbintenis van baren en verslinden is de betekenis van het gedicht *richting*, en geen vorm, stelt Rodenko: ‘het woord wordt in zijn dynamiek halverwege zijn betekende en zijn betekenis tot stilstand gebracht’.⁴

Het experimentele gedicht wordt door de zintuiglijkheid van beelden beveiligd tegen transcendentie naar het gewichtloze of abstracte: ‘het woord heeft geen vaststaande, zelfstandige betekenis, maar emaneert betekenis in zijn gebondenheid aan massa en snelheid’.⁵ Bij de traditionele dichter is het woord weerga-

ve van de werkelijkheid, bij de experimentele dichter *schepping* van werkelijkheid. Het woord refereert niet, maar *is*, dat wil zeggen dat begrippen niet a priori aanwezig zijn, maar pas in de beweging of de lichamelijke aanwezigheid van het gedicht tot uitdrukking komen.

Experimentele poëzie valt op door haar verrassingseffect, het vrije ritme, de verzelfstandiging van klank en beeld en de zintuiglijke directheid. Zij ontwerpt een nieuwe poëtische ruimte, die niet wordt aangeduid door de beelden zelf, maar in het arrangement van die beelden, in de spanning tussen de beelden. ‘De paradox van de experimentele poëzie’ schrijft Rodenko ter verduidelijking, ‘is daarom, dat de toenemende aandacht voor het *beeld* uiteindelijk resulteert in een *on-aanschouwelijke* poëtische ruimte’.⁶ Dat wat het gedicht is, - de betekenis ervan - kan uiteindelijk niet waargenomen worden: het ontbreekt op precies dat moment waarop we het als lezer denken te kunnen vastpakken.

In zijn recensie van het eerste deel van de *Verzamelde essays en kritieken* van Rodenko schrijft Kees Fens: ‘Bij Rodenko is het nieuwe nooit een verschijnsel op zich; wat destrueert construeert ook’, en even verderop: het literaire werk is alleen zinvol ‘als het een heel breed gebied weet te annexeren, uit “het leven” of uit de literatuur, veroverend en niet isolerend werkt, constructieverend in zijn destructiviteit is.’⁷ Tot twee keer toe benadrukt Fens de paradoxale activiteit die het schrijverschap voor Rodenko inhoudt: het scheppen van poëzie betekent ook een vernietigen en vice versa. Het is deze dubbele operatie die de schakel kan zijn naar een manier van denken zoals die door Derrida in praktijk wordt gebracht. Zijn deconstructieve filosofiekritiek behelst een mee redeneren met én een ondermijnen van bestaande concepties.⁸

Als we teksten van Rodenko en Derrida naast elkaar leggen, vallen de overeenkomsten in denkbeelden op. Het blijkt dat beide schrijvers een manier van argumenteren presenteren, die enerzijds vertrekt vanuit het ontwerp van oppositionele termen, anderzijds telkens pogingen onderneemt om deze opposities te ontmaskeren. Als Derrida tegenover het saussuriaanse primaat van het spreken het schrijven (*l'écriture*) benadrukt, doet hij dit niet om de tegenstelling tussen beide begrippen te accentueren, maar om te tonen dat de begrippen *effect* van elkaar zijn. Spreken en schrijven, presentie en absentie worden door elkaar voortgebracht, stelt hij in *Marges de la philosophie*, dat wil zeggen dat zij nooit zonder elkaar denkbaar en definieerbaar zijn. Vergelijkbaar hiermee is het gegeven dat Rodenko in enkele van zijn betogen een derde lid introduceert om de oppositionele paren vorm/inhoud en gedicht/dichter te ondermijnen (denk aan de triade: persoonlijkheid van de dichter, persoonlijkheid van het gedicht, de dichter). Het toegevoegde derde begrip breekt de dichotomie open, zoals ook de theoretische verhandeling in de bloemlezing *Met twee maten* de twee afdelingen aaneenrijgt maar tegelijkertijd uit elkaar houdt.

De oppositionele structuur ligt niet vast, maar is in beweging. Derrida noemt in een interview met Julia Kristeva deze manipulatie van oppositionele paren een

‘jeu systématique des différences’.⁹ Rodenko schrijft over de ‘tegenspraak’ die door het rationalistische denken wordt gezien, maar ‘in werkelijkheid’ niet aanwezig is. Als wij ons dit realiseren moeten we accepteren dat A zowel A als B is, schrijft hij in ‘Empirische poëziekritiek en de dichter’: ‘in de praktijk hangt het niet van de grootheid A, maar van onze onderzoeksmethodiek af, of wij A als A dan wel als B zullen zien’.¹⁰ Met andere woorden: A en B zijn tegengestelde noties maar ook inwisselbaar, afhankelijk van de manier waarop wij de begrippen willen waarnemen.

Derrida's denkbeelden worden wel gekarakteriseerd als een *dynamische* filosofie, als filosofie van de beweging. De manier waarop taal betekent, schrijft hij in *De la grammatologie*, is een nooit tot stilstand komend proces. Elk teken trekt een spoor naar een ander teken, en wordt op zijn beurt in beweging gezet door weer een ander teken. Het verleden, het beginpunt of oerspoor (de ‘*architrace*’) is uitgewist, niet meer te achterhalen. Betekenis is geen vooraf in de tekst opgesloten zin, maar ontstaat in het proces van lezen. Rodenko brengt eenzelfde gedachte omtrent de niet te achterhalen oorsprong van het kunstwerk naar voren, als hij beweert dat betekenis in wording is. Het moderne gedicht *is* niet, maar *gebeurt*. Het leert de moderne mens ‘beeldloos te leven’, het biedt hem een ‘wordende wereld’ die nooit voltooid is.¹¹ Aansluitend hierop zegt hij, - als echo van Derrida's beroemde uitspraak dat niets ontkomt aan de structuur van de tekst: ‘Il n'ya pas de hors-texte’-:

Wereld is woordwording. Wat wij wereld noemen is wereld dank zij de taal waarin de wereld wereld wordt. In de taal wordt de wereld als wereld zichtbaar; achter de taal staat de oorspronkelijke chaos. (...). [Het gaat om] het besef dat er buiten de taal helemaal geen wereld *bestaat*, dat de wereld geen objectief gegeven is dat men nuchter of bloemrijk kan ver-‘beelden’, maar het *proces* van de verbeelding zelf.¹²

Rodenko realiseert zich dat hij met deze uitspraak in een traditie van taal filosofie staat die al oud is. Hij noemt Heidegger en Merleau-Ponty, maar legt ook een link naar pre-Helleense godsdiensten en naar het Johannesevangelie. Tegelijkertijd acht hij dit denken ‘in dynamische processen’ tegengesteld aan het denken in statische begrippen zoals dat sinds de klassieke oudheid aan de orde is. Er is een ander ordeningsprincipe van kracht dat als ‘groeïend worden’ geen wereldbeeld veronderstelt. Het betreft hier ‘een omwenteling die het hele Europese denken sinds Plato op zijn kop zet’.¹³ Eenzelfde besef van traditie en het op-eendrempel-staan heeft Derrida. Op meerdere plaatsen maakt deze duidelijk dat hij zich als filosoof begeeft op de grens van het metafysische denken, dat gedomineerd werd door platoons-hegeliaanse concepten van waarheid, logica en causaliteit.

Ook het beeld dat Rodenko in *Met twee maten* schetst van de niet-herhaalbare oersprong van de poëzie, past op de denkbeelden van Derrida omtrent de uitge-

wiste archi-trace. We worden door beide critici geconfronteerd met een manipulatie van de conventionele betekenis van ‘oorsprong’. Rodenko meent dat de oorsprong niet het beginpunt van een ontwikkeling markeert, maar een toevallig *ogenblik* is. Ook Derrida werkt deze gedachte uit. Hij expliciteert de voor zijn opvattingen fundamentele notie ‘*differance*’ als de simultane beweging van het uitstellen én verschillen van betekenis. Uitstellen is opschorten in tijd, verschillen is het zich voordoen van afstand. Beide betekenissen werken op elkaar in en zo ontstaat de idee van het tijd worden van de ruimte en het ruimte worden van tijd. Wat in deze niet zo makkelijk navolgbare redenering op losse schroeven wordt gezet, is het denken van een lineaire ontwikkeling die een rechtmatige oorsprong, een absoluut beginpunt of principiële verantwoordelijkheid vooronderstelt. Betekenis is niet een door de auteur van te voren vastgelegde zin, maar een proces dat in het schrijven en lezen, het lezen als schrijven, vorm krijgt.

In ‘Poëzie bij de donkere oorsprong’ schrijft Rodenko dat de moderne cultuur dynamisch is, een zoeken en een op weg zijn. Woorden verliezen hun geijkte betekenis, omdat de taalschat op een statische cultuur gebaseerd is. Moderne poëzie kenmerkt zich door taaldestructie en taalvernieuwing. Haar ruimte is open, dat wil zeggen dat de poëtische beelden hun *waarheid* niet in zichzelf dragen, maar in hun relatie tot elkaar; ‘hetzelfde beeld kan al naar de context naar geheel verschillende “waarheden” verwijzen; en zulk een “waarheid” is dan ook geen eeuwige, in zichzelf rustende Waarheid, niet een eindpunt, maar slechts een verwijzing, een *richting*’.¹⁴

De dubbelzinnigheid die voor Rodenko in het begrip waarheid ingesloten zit, is gelijk aan de dubbelzinnigheid van het begrip ‘Niets’. Het Niets waarnaar de moderne dichter op zoek is, stelt hij in een essay over Pierre Kemp, is paradoxaal. Het feit dat moderne dichters door het Niets tot in het diepste van hun existentie gebiologeerd worden, wijst er immers op dat aan dit Niets toch op de een of andere manier ‘iets’ moet beantwoorden. Maar wat dat iets inhoudt is niet onder woorden te brengen. Het Niets is een creatieve werkelijkheid die met *worden* en niet met *zijn* te maken heeft. Gevolg hiervan is dat de dichter kan ‘ophouden subject te zijn’, als hij het Niets uitvindt in het gedicht.¹⁵

Het is niet verbazingwekkend dat Rodenko de consequentie van deze subjectontkenning eigenlijk niet volledig aanvaardt. Denk aan de eerder besproken driedeling met betrekking tot de persoonlijkheid van de poëzie en vergelijk daarmee de uitspraak, die hij doet in het essay over Kemp, dat het uitgedrukte verbonden blijft met degene die uitdrukt, de zich uitdrukkende persoonlijkheid die in de uitdrukking zelf aanwezig is. Interessant is dat ook Derrida geen bevredigende uitweg uit de autonomistische impasse vindt. In zijn betoog over de joodse dichter Paul Celan¹⁶ wijst hij aan de ene kant op de autonomie van het vers, aan de andere kant op de historische gebondenheid van de poëzie, die als abstractie maar deels ook als referentie (als conventionele datum, als getuigenverklaring) moet worden gedacht.

In het voorafgaande verwees ik in verband met Rodenko's uitspraak over de

dichterlijke taal als lichamelijke uitdrukkingbeweging al naar Derrida's tekst over de dichter Mallarmé die in het tweede deel van *La Dissémination* is opgenomen. Deze tekst, één van de meest heldere die Derrida schreef, richt zich op een analyse van Mallarmé's prozagedicht 'Mimique', waarin een mimespeler wordt opgevoerd die de rollen van Pierrot en van de stervende Colombine speelt. Derrida wijst op de complexiteit van de taal als lichaamstaal, die alleen op het moment van uitbeelding present is.

Cruciaal in dit betoog is het woord *hymen* dat Derrida leest in het midden van de tekst van Mallarmé. Dit hymen, voorgesteld als vlies maar ook als tussenruimte, past op het beeld van het vlies dat Rodenko schetst, omdat het een grens markeert maar tegelijkertijd heel even de mogelijkheid biedt om over die grens heen te gaan naar het Andere. Rodenko beschreef dit, zoals we eerder al zagen, naar aanleiding van een gedicht van Achterberg: 'Het gedicht (...) moet véél adem hebben om zijn adem zo lang te kunnen inhouden tot het (...) als het ware een vacuüm gaat vormen, tot het "vlies", waardoor het van de andere wereld gescheiden is, naar binnen wordt gezogen, bārst en het Andere het gedicht binnenstroomt'.¹⁷

Net als Rodenko geeft Derrida als letterlijke interpretatie van dit vlies het papier waarop een gedicht geschreven wordt. Het papier dat wit is ('blancs' vertonen zich tussen de zwarte letters) en vouwen ('plis') heeft, waarin ruimte voor betekenis ligt. Rodenko's uitspraak dat betekenis niet *in*, maar *tussen* de regels ligt, past op die van Derrida dat het juist de vouwen en witregels zijn die betekenis mogelijk maken.

De sprong van Münchhausen

De verwantschap in denkbeelden over literatuur en schrijven van Rodenko en Derrida wordt ook duidelijk uit de verhalende wijze waarop Rodenko zijn denkbeelden kracht bijzet. De meest opmerkelijke van zijn essaybundels, *De sprong van Münchhausen* (1958), componeert hij als verhaal door de vier afdelingen waaruit deze bundel is opgebouwd met elkaar te verbinden in fabelachtige passages. Deze fabels zijn wonderlijke allegorische teksten, waarin serieuze poëtische uitspraken en absurde opmerkingen dooreen lopen. De fabels zelf dragen geen titel, de afdeling die zij inleiden wel. Deze afdelingstitels geven een indicatie van het thema van de vier respectievelijke fabels: *Vormen op zoek naar een inhoud*; *De demonie van het systeem*; *De zuigkracht van de chaos*; en *Het vierde zien*.

De eerste fabel begint met een variatie op het nietzscheaanse beeld van God:

'De ene vorm die mij bewaarde is heen', schrijft Achterberg. Schrijft hij uit eigen nood, schrijft hij uit naam van de moderne mens. God is niet dood, hij is verkaveld; zijn ledematen zijn over de aarde verstrooid, men noemt ze ismen, specialismen, technieken. Wie zal ze bijeenlezen? Wie weet nog wat lezen is?

En hoe leert men lezen? Onder het patronaat van de lichte Apollo? Maar Apollo ordent het gezonde, geneest niet het zieke; van kruiden, de geheime krachten der natuur, weet hij weinig. Onder het matronaat van Isis, van wie men verhaalt dat zij de verkavelde Osiris bijeengelezen en tot leven genezen heeft? Maar Isis is moeilijk bereikbaar en verbergt zich veelal achter het bloeddorstige masker van Gorgo, de Schrikgodin.¹⁸

God is niet dood maar verkaveld, verstrooid over de aarde. Rodenko bevindt zich even nadrukkelijk als Derrida in het voetspoor van de filosoof met de hamer en verbindt diens opvattingen met de vraag wat in onze tijd het lezen inhoudt: hoe kunnen we lezen en betekenis geven als er geen autoriteit meer is die de uiteindelijke zin bepaalt. Het antwoord op deze vraag wordt meteen gegeven: lezen is ‘verzamelen, binden, tot leven tellen’ en ‘genezen’, en men kan het leren van Apollo, de god die de ratio vertegenwoordigt, maar ook van Isis, de godin die mystificatie representeert: zij kent de geheime krachten der natuur. Lezen is analyse en creatie, zichtbare tekens duiden en onder de oppervlakte ‘aanvoelen’ wat zij betekenen.

Hierna vraagt de vertelstem in de fabel zich af of ‘de kannibaal die Jan Mens verslindt’ (hij heeft kennelijk de ongeoefende lezer voor ogen) misschien dichterbij het ‘vierde zien’ van Lucebert staat dan ‘de lezer van de beschaafde kennismaking’ (de professionele lezer). Hij laat het antwoord op deze vraag over aan anderen:

Misschien weten de dichters er meer van; laat hen maar eten, de metro is gezond voedsel voor dichters. Maar: het is niet voor niets, dat de meest vraatzuchtige van de moderne dichters, de man wiens pupil een keelgat is en wiens wimpers zich als kakementen om de wereld sluiten, de naam Apollinaire heeft gekozen. Eten is goed maar dan van twee walletjes. Zo dacht ook de heraut der goden zelf erover die zich ‘koinos Hermès’ noemde: Hermes van beide partijen.¹⁹

Eten wordt gepresenteerd als metafoor voor in poëzie verwerken, tot poëzie herkauwen. Hier wordt een appèl gedaan op dichters die zich laven aan moderne middelen, zoals de metro. Schrijven over dergelijke hedendaagse zaken is ‘gezond voedsel’. De veelvraat der dichters, die met zijn naam de twee-eenheid van ratio (Apollo) en natuur (het Franse woord ‘aire’: streek/gebied) bevestigt, deed zich ook hieraan te goed.

Met de titel *Fabel* verschuilt de essayist Rodenko zich achter een literaire vertelstem, die hem er niet van weerhoudt expliciete uitspraken te doen over zijn literatuuropvatting. De fabels zijn poëtische beginselverklaringen. In de afdeling die met deze eerste fabel wordt geopend, neemt Rodenko essays op over ‘De functie van het boek in de samenleving’ en ‘Lichte lectuur’, over beeldromans, over het radiofonische gedicht en over poëzie en techniek. Het zijn essays die

een literair-historische context overschrijden en blijk geven van een sociologische en institutionele interesse.

In de fabel die voorafgaat aan de tweede afdeling *De demonie van het systeem*, wordt het beeld van eten niet met het schrijven van dichters in verband gebracht, maar wordt het geprojecteerd op de hedendaagse maatschappij die met haar regels en wetten de menselijke vrijheid inkapselt:

Eten - en niet gegeten worden. De ongelezen ledematen van de gestorven God schikken zich in de greep van het mechanische toeval tot een absurd en schrikwekkend monster: 'het systeem'. De paranoïde mens leeft in de wurgende greep van 'het systeem', omdat hij niet lezen kan. Hij dént dat hij lezen kan, maar hij kan alleen spellen en spelt zichzelf en de wereld uit-één; hij is een onhandige Zauberlehrling die de magie met techniek, de magie van het woord met de techniek van het begrip verwan. Zo ontstaan de paranoïde systemen van de politieke propaganda; zo gaan de helden van Hermans te gronde. Met Kafka verlaat 'het systeem' de kliniek, het partijbureau: het absurde monster is de werkelijkheid zelf; en de mens leest zich niet, hij spelt zich: K. Hij staat niet in het teken van het Woord, maar van de Letter: (...) in hun mechanische toevalligheid kunnen letters de meest onverwachte combinaties vormen: absurd en schrikwekkend, wanneer men zich op het standpunt van de autonomie van de letter stelt, humoristisch wanneer men de relativiteit van de letter doorziet, die slechts een onzelfstandig deel van het grotere geheel is dat Woord heet. (...) De humor stelt het Woord als mogelijkheid - maar het blijft een abstracte mogelijkheid. De humorist wordt gegeten, evenals de masochist, de surrealist, de absurdist.²⁰

Rodenko omschrijft hier zijn leesopvatting. Lezen is niet een uiteen pluizen, niet een filologisch gedetailleerd analyseren. Lezen heeft niet te maken met de techniek van het begrijpen, maar met de magie van het woord. Humor, als de nietzscheaanse *Fröhlichkeit*, schept de mogelijkheid van dit woord. Niet het grammaticale systeem, maar de humor maakt dat een woord meer is dan te spellen letters. De openingszin van deze fabel, 'Eten en niet gegeten worden', klinkt als een vertaling van Darwins opvatting over de *survival of the fittest*. De sterksten zijn zij die eten. Maar misschien moet de voorkeur wel uitgaan naar degenen die gegeten worden: de humorist, surrealist, masochist en absurdist; kunstenaars die ontkomen aan de greep van het systeem.

De essays uit deze afdeling gaan over Nabokov, Van Ostaijen, Belcampo, Carmiggelt en Hermans. Deze auteurs hebben met elkaar gemeen dat zij humor, de wereld van het kind en de magie met elkaar verbinden. De wereld is voor hen als een jungle vol onverwachte gevaren en magische samenhangen.

De derde fabel, die de afdeling *De zuigkracht van de chaos* inleidt, is de meest verwarrende. De vertelstem voert ons mee op een denktocht over 'het systeem'. Het systeem impliceert specialisme en de rationaliteit van Plato, en vormt de

tegenhanger van de ‘moederlijke oergrond’ of ‘oorspronkelijke chaos’ waarin nog geen verkaveling heeft plaatsgevonden. De in het systeem opgevoede mens denkt dat hij eet (sterk is en overleeft), en heeft niet door dat hij ritueel wordt vetgemest en gespijzigd. Zelfs intellectuelen trappen in deze val van het systeem:

Kan men aan het specialisme dat leven heet en dood is ontkomen? Hier doet zich de bekoring van de moederlijke oergrond gelden: de oorspronkelijke Chaos, de vormeloze Oceaan waar alle vormen, alle specialismen uit voortkomen. Zo men de ‘ene vorm’ niet terugwint, het vormloze Ene maakt in ieder geval een einde aan alle verkaveling; en zo het Ene geen vorm is, het is een formidabele Macht: bevat het niet in potentie alle vormen, alle specialismen? Ik ben Christus, zegt de ongespecialiseerde mens, maar hij is een Christus zonder gezicht, hij is een blinde explosie. Don Juan heeft evenmin een gezicht, hij is een trust, een naamloze vennootschap; ook hij kan met zijn geaccumuleerde erotische energie wonderen verrichten: en het zijn misschien hoogst poëtische wonderen, maar even gratis als poëtisch: het zijn eigenlijk goocheltoeren. Soms verschuilt zich de bekoring van de moederlijke Oergrond achter een intellectueel masker: de dilettant, de eeuwig beschikbare mens, de relativist die van alle kanten alle kanten ziet. Of ook de intellectualist pur sang, die leeft van ‘ideeën’, ‘hersenvoedsel’. Maar eenzijdig hersenvoedsel geeft een slecht gebit; en wanneer men de werkelijkheid zelf niet meer kauwen kan, wordt men gegeten. Zo ziet zich de moderne mens (...) als een Münchhausen tussen twee Muilen geplaatst: de Muil van het Systeem en de Muil van de Oergrond.²¹

Een tussenpositie, zo lijkt Rodenko hier te zeggen, is te verkiezen boven engagement met één van de polen: orde noch chaos is een leidraad voor leven. Men moet zich niet verliezen in het systeem, maar zich ook niet verbergen in de oorspronkelijke chaos. We kunnen van hieruit terugschakelen naar Sjestovs crisis van de rede, waarin de logica op losse schroeven kwam te staan door de dreigende en lokkende afgrond. Vestdijk (als romancier en essayist) staat in deze afdeling centraal, maar het zijn de dichters voor wie Rodenko uiteindelijk kiest. Omdat intellectueel relativisme te eenzijdig is, kiest hij voor de dichters, want zij trekken een spoor tussen oorsprong en werkelijkheid, chaos en systeem. Dat kunnen we lezen in de vierde fabel:

De oplossing van Münchhausen was simpel: hij sprong, verticaal, en liet de monsters elkaar verslinden. (Maar zoals men weet werden de mémoires van Münchhausen niet door hemzelf opgesteld, maar door een afgunstig roddelaar die niets van de dichter Münchhausen begreep: hij zag alleen zijn schaduw en kon daarom schrijven dat hij zich ‘verlamd van schrik liet vallen’; soortgelijke dingen heeft men ook gezegd van de moderne poëzie. Gelukkig beschikken wij over oudere bronnen die de ware toedracht van de zaak ont-

hullen. Nietzsche is tegenwoordig van zijn zuster bevrijd, Kafka van Brod: wie zal Münchhausen uit zijn kinderboekenslaap wekken? De surrealisten hebben de kans gemist). De sprong van Münchhausen is het experiment van de dichter: hij laat de moederschoot de krant verslinden en de krant de moederschoot. Voortgestuwd door de vrijgekomen verslindingsenergie schiet hij als een raket omhoog, in de oerspronkelijke extase van de pure aanwezigheid. De extatische aanwezigheid waarin Ruimte en Tijd elkaar verslinden, is het Ogenblik; maar het dichterschap is een figuur in de tijd. De aanwezigheid van de dichter kan zich alleen handhaven als voortdurende spanning: door aanwezig afwezig, afwezig aanwezig te zijn, eigenlijk in de oneigenlijkheid, oneigenlijk in de eigenlijkheid. (...) De dichter kan slechts (...) een hongerig man un creux toujours futur [zijn]. Zijn zien is eten; maar ook: zijn eten is zien. Het vierde zien: het reinigende, lucide zien dat het gewordenen aan de dynamische waarheid van de wording toetst.²²

Net als in de eerste fabel, treffen we hier een verwijzing naar Nietzsche: naar het ogenblik waarin ruimte en tijd elkaar opheffen, naar de dwerg voor de poort van waaruit een weg terug leidt naar de eeuwigheid en een vooruit naar een andere eeuwigheid. Op de poort staat *Augenblick* geschreven. Dit ogenblik is een ruimte waarin men bevrijd is van de dwingende volgorde verleden/heden/toekomst. In dit ogenblik, dat door de dichters begrepen wordt, zijn aan- en afwezigheid, eigenlijk- en oneigenlijkheid, wording en gewordenen tegelijk geldig, zodat er een enorme spanning ontstaat. Het is deze spanning die energie oplevert voor de poëzie, die de dichter de mogelijkheid van het ‘vierde zien’ geeft. Dit vierde zien blijkt een vorm van *eten*. In deze vierde afdeling staan uitsluitend essays over poëzie: Walt Whitman, Ezra Pound, T.S. Eliot, Dylan Thomas, Henri Pichette, Trefossa, Pierre Kemp, Gerrit Achterberg, Maurits Mok en Leo Vroman.

De fabels van Rodenko zetten de ernstige toon van de essays op losse schroeven. Het zijn lyrische uitpattingen uit het harnas van de betogende tekst. Ze vormen overigens niet de enige plaats waar Rodenko zich tot deze frivoliteit laat verleiden: ook de inleiding op *Het twijgje der indigestie* is, zoals we al in hoofdstuk twee vaststelden, een raadselachtig verhaal waarin een gesprek over het schrijverschap wordt gememoreerd, dat een ik-figuur voerde met een toevallig aangetroffen ander.

Wat is de status van deze intermezzo's in *De Sprong van Münchhausen*? Op de eerste plaats fungeren de fabels als inleiding, wat is op te maken uit het feit dat bepaalde zinnen en beelden uit de fabels terugkeren in de essays uit de respectievelijke afdelingen. De fabels zijn duidelijk achteraf aan het ‘eigenlijke’ betoog toegevoegd. In tweede instantie echter lijken deze passages niet zozeer inleidend en in die zin marginaal of voorbereidend, maar cruciaal. De uitspraken die zij aan de orde stellen zijn misschien de meest onthullende uit de hele essaybundel, omdat zij Rodenko's preoccupatie met het lezen bevestigen. De fabels markeren zijn positie *als lezer*, als beschouwer, en leggen vast hoe klein

hij de afstand voelt ten opzichte van de poëzie. Vandaar het beeld van het lezen als incorporeren: het lezen als eten. De lezer eet het gedicht, maar kan op zijn beurt ook door het gedicht verorberd worden.

De verwantschap tussen Derrida en Rodenko komt natuurlijk voort uit beider schatplichtigheid aan Nietzsche. Maar de verwantschap is ook gebaseerd op de Franse poëtische traditie. Derrida heeft teksten van Mallarmé als uitgangspunt genomen voor zijn eigen literaturopvatting.²³ Rodenko heeft zijn standpunten over poëzie mede gefundeerd op ideeën van de poètes maudits: Baudelaire, Mallarmé en Rimbaud. De dood en waanzin van Artaud hebben beide critici geboeid.

Zoals Derrida zich verbergt in de opvallende typografie van *Glas* (1974), de tekst die in twee kolommen twee verschillende betogen, discursief en literair, naast elkaar aan de orde stelt, of zoals hij zijn notenapparaat tot hoofdtekst uitbouwt, zo manipuleert Rodenko in *De sprong van Münchhausen* de stijl en het genre van het essayistisch beschouwende betoog en zet hij zijn lezers aan tot reflectie op hun eigen handeling in relatie tot zijn manier van schrijven. Terecht merkt Fens in de eerder genoemde recensie op: ‘Rodenko leest poëzie duidelijk als de dichter die hij zelf is, zijn lezen is een mee-creëren.’ Maar ik denk dat Rodenko nog een stap verder gaat: in zijn fabels heft hij de distantie tussen het schrijven en lezen van poëzie op. Hij voert er als dichter het woord.

Derrida geeft in *La Dissémination* aan dat het onderscheid tussen schrijven als actieve en lezen als passieve operatie niet meer houdbaar is: beide handelingen lopen dooreen, veronderstellen elkaar en zijn tegelijkertijd ontwerpend en parasiterend. ‘Mallarmé *lit*. Il écrit en lisant’, stelt hij vast. Tussen lezen en gelezen worden, schrijven en het geschrevene, bevindt zich het hymen als een scherm en spiegel, waarmee ‘l’opposition simple de l’activité et de la passivité, comme du produire et du produit (...) devient impracticable.’²⁴ De essayist doet aan ‘poetry-fiction’ schrijft Rodenko in een van zijn essays, en het is dit poëzie-verhaal dat hij met de fabels vertelt.

Derrida's filosofie verhult het verlangen literatuur te schrijven. De fabels van Rodenko tonen eenzelfde verlangen om de grens tussen kritiek en poëzie, tussen lezen en schrijven op te heffen. Dat is de reden waarom *De sprong van Münchhausen* samen met *Met twee maten* voor mij het hoogtepunt van Rodenko's oeuvre vormt. Hier krijgt de kritische activiteit een speelse vorm, waardoor de waarneming van het literaire object nog scherper wordt. Hier komt een criticus naar voren die mij sympathiek is om zijn durf en verbeeldingskracht. De essayist laat zich niet tegenhouden door de grenzen van het discursieve betoog. Deze twee teksten zijn geniale experimenten in de Nederlandse literatuurkritiek van na de Tweede Wereldoorlog.

Eindnoten:

1 Tom van Deel en Redbad Fokkema, *Echte poëzie is spelen met vuur*, 1975, p, 24.

- 2 *Verzamelde essays en kritieken*, II, p. 174.
- 3 Ibidem, p. 205.
- 4 Ibidem, p. 274.
- 5 Ibidem, p. 178.
- 6 Ibidem, p. 204.
- 7 Kees Fens, *Buitenstaander, pleitbezorger en polemist*, 1991.
- 8 Zie ook: Odile Heynders, *De verbeelding van betekenis* 1991, p. 39-86.
- 9 Jacques Derrida, *Positions*, 1972, p. 38-39.
- 10 *Verzamelde essays en kritieken*, I, p. 65.
- 11 *Verzamelde essays en kritieken*, II, p. 288.
- 12 Ibidem, p. 288-289.
- 13 Ibidem, p. 290.
- 14 *Verzamelde essays en kritieken*, I, p. 101.
- 15 Ibidem, p. 305.
- 16 Jacques Derrida, *Schibboleth*, 1986, p. 35.
- 17 *Verzamelde essays en kritieken*, II, p. 259.
- 18 *Verzamelde essays en kritieken*, I, p. 169.
- 19 Ibidem, p. 169.
- 20 Ibidem, p. 202.
- 21 Ibidem, p. 235.
- 22 Ibidem, p. 263.
- 23 Odile Heynders, *De verbeelding van betekenis*, 1991, p. 310-311.
- 24 Jacques Derrida, *La Dissémination*, 1972, p. 253.

7. Existentele novellen en vrijmoedige verhalen

Amsterdam

*De maan verft een gevaar over de gracht.
Ik schuifel elken nacht na middernacht,
in een verloren echoloozen stap,
ruggelings schuivend langs de hemelschuinte,
de treden der verlaten wenteltrap
van de ontstelde ruimte*

H. Marsman (uit: *Nieuwe griffels schone leien*)

‘Kaïro is van oudsher een verdorven stad, daar is een ieder het over eens, en aan de verhalen die ons uit Kaïro bereiken is dan ook meestal wel een steekje los. Maar men moet toegeven dat de inwoners van deze stad een ingeboren gevoel voor schoonheid bezitten, ja een ware hartstocht voor al wat schoon is, of het zich nu onder een vrouwelijk of onder een mannelijk uiterlijk manifesteert. Toen de jonge Aladdin-met-de-Wonderlamp dan ook voor het eerst in het openbaar verscheen, was de sensatie die hij verwekte...

Maar halt! laten we niet te hard van stapel lopen. Het zou hoogst onvoorzichtig zijn de lezer zo onverwacht en zonder enige voorbereiding met de stralende en ongeëvenaarde schoonheid van de jonge Aladdin te overrompelen: hij zou er allicht door verblind kunnen raken en dat zou jammer zijn voor de rest van deze alleszins merkwaardige geschiedenis, die hij dan zou moeten missen. Een geschiedenis zó merkwaardig inderdaad dat zij verdient met gouden letters in het Boek der Merkwaardige Geschiedenissen opgetekend te worden, opdat nog vele generaties er lering uit kunnen trekken. Laten we daarom liever op de ouderwetse manier bij het begin beginnen; want leert de grote Ibn Sina ons niet in het “Boek der Richtlijnen” dat het ene aan het andere voorafgaat en dat ieder ding gevolg is van een ander ding dat men oorzaak noemt? Maar de Oorzaak der Oorzaken is Allah, de Alwijze, de Alwetende, de Almachtige! En ongetwijfeld is het Allah zelf geweest die maakte dat Sjams-ed-Din, de rijke en alom geachte deken van de kooplieden van Kaïro, op zekere vrijdagavond, negen maanden voor de geboorte van Aladdin-met-de-Wonderlamp, het ding ter hand nam waarvan men met reden zou kunnen zeggen dat het de rechtstreekse oorzaak van genoemde geboorte vormde en derhalve als het natuurlijke beginpunt van deze geschiedenis beschouwd kan worden.

En om dus werkelijk bij het begin te beginnen: Sjams-ed-Din nam die

avond, alvorens zich naar zijn vrouw te begeven, het ding dat tot zoveel directe en indirecte gevolgen zou leiden ter hand en begon het op te wrijven. Hij was niet jong meer en deed het niet met plezier; na veertig jaar huwelijk is de ijdelheid des vleses er wel af, men heeft dit soort zelfbevestiging - want daar gaat het tenslotte om - niet meer nodig en het schenkt de man weinig bevrediging. Met vrouwen is het anders: die kunnen hun leven lang niet genoeg van die dingen krijgen al zouden ze zeventig worden! Ze kunnen er urenlang en in alle standen van genieten zonder enig teken van vermoeidheid te geven; het liefst hebben zij er zelfs twee tot hun beschikking, een van voren en een van achteren, opdat geen onderdeel van haar schoonheid ongeëxploreerd blijve! Maar voor een man op rijpere leeftijd is het eerder een zelfkwelling dan een genoegen en hij doet het tenslotte alleen uit plichtsgevoel, omdat zijn vrouw, omdat de maatschappij het nu eenmaal van hem verlangt.

Sjams-ed-Din nam dus de spiegel ter hand, die de oorzaak van deze hele geschiedenis vormt, en wreef hem, daar hij wat beslagen was, met zijn mouw op. Zoals gezegd, het was niet uit ijdelheid dat hij er in keek, maar omdat de maatschappij nu eenmaal prijs stelt op een welverzorgd uiterlijk. Er was ook verder niets bijzonders aan de spiegel, het was een doodgewone handspiegel, niet eens een toverspiegel, al zou niemand daar in een merkwaardige geschiedenis als deze van opgekeken hebben.’

Dit is de opening van het verhaal ‘Aladdin-met-de-Wonderlamp of De intermediaire echtgenoot’ dat deel uitmaakt van *Vrijmoedige liefdesverhalen deel II* opnieuw verteld door Paul Rodenko. Vanaf het midden van de jaren vijftig heeft Rodenko dergelijke korte en lange verhalen geschreven die in verschillende publicaties vorm kregen: er verschenen negen Ooievaar-pockets met verhalen waarvan meer dan een miljoen exemplaren werden verkocht.¹ In drie delen *Vrijmoedige verhalen* werden zij in 1964 door uitgever Bert Bakker gebundeld. De verhalen worden gepresenteerd als her-vertellingen van andere verhalen, die van duizend en één nacht en middeleeuwse verhalen. Toch blijken het niet zozeer na-vertelde verhalen, als wel vertellingen die uit Rodenko's eigen pen gevloeid zijn. In de ‘Verantwoording’ voorafgaand aan het eerste deel van de driedelige bundeling, zet Rodenko zijn werkwijze en uitgangspunten uiteen. Het is een interessante beginselverklaring, omdat zij de basisprincipes van zijn literatuuropvatting onderbouwt.

Het *Boek van de duizend Nachten en één Nacht* (Kitab alf laila wa laila) dat in de loop der eeuwen uitgegroeid is tot een omvangrijk volksboek, werd voor het eerst op schrift (Arabisch) gesteld in de negende eeuw, schrijft Rodenko.² Het boek omvat een verzameling van allerlei soorten verhalen: ‘sprookjes, short stories, fabels, half-historische heldensagen, verzen, liefdesromances, schelmenen avonturenverhalen, raadsels, anekdoten over historische persoonlijkheden, gewone “moppen”, parabellen, bespiegelingen, didactische verhandelingen, enz.’³. Rodenko beschouwt het als een ‘familie-omnibus’ en een ‘typisch gezellig-

heidsboek'. *De vertellingen van Duizend-en-één-Nacht* werden aan het begin van de achttiende eeuw (1704-1717) voor het eerst in Europa vertaald door Antoine Galland. Hij maakte een gekuiste versie. Aan het einde van de negentiende eeuw (1885-1888) presenteerde Richard Burton in Engeland een nieuwe bewerking die (als reactie op de Victoriaanse moraal) juist de erotiek van de verhalen naar voren bracht.

In de periode 1899-1904 verscheen de bewerking van J.C. Mardrus in Frankrijk.⁴ Deze vertaling ging, volgens Rodenko, echter voorbij aan een belangrijk aspect van het origineel: het humoristische, speelse en vrijmoedige element. Rodenko vertelt niet waar en hoe hij dit element op het spoor kwam, wel deelt hij mee zich in hoofdzaak te baseren op deze tekst van Mardrus. Het humoristische, vrijmoedige element krijgt in zijn eigen bewerking dan ook 'het volle pond' en wordt omkaderd met een 'modern scepticisme en relativisme'. Uitvoerig gaat Rodenko vervolgens in op de vrijheid die een bewerker zich mag permitteren:

Is de letterlijke vertaling, de 'getrouwe weergave' misschien niet een naturalistisch vooroordeel van onze tijd, die zelfs de poppen voor zijn kinderen 'net levend' wil hebben? Nu zijn poppen poppen en boeken boeken, maar ik vraag: is de literatuur een museum of een levend cultuurbezit? Mag men er mee omgaan, er iets mee 'doen' of alleen maar kijken?⁵

Het is een retorische vraag die hij niet anders dan bevestigend wil beantwoorden: met literatuur omgaan is er iets mee doen. Hier ligt niet alleen het fundament van Rodenko's opvatting over vertalen en bewerken, maar ook de basis van zijn gehele leeshouding. Als je de literatuur wilt kennen, tot je nemen of beleven, moet je er op een *actieve* manier mee omgaan. Je hebt als lezer een bepaalde vrijheid, maar je hebt ook een verantwoordelijkheid ten aanzien van je eigen tijd:

Zo heeft dus ook in Europa de Duizend-en-één-Nacht reeds een heel groeiproces achter de rug, dat wil zeggen: het beweegt, het verandert, het leeft en aan dit leven hebben wij allen deel. En wanneer ik op mijn beurt een aantal verhalen bewerk, dan sluit ik mij daarmee niet alleen bij een lange traditie aan, maar doe ik tevens datgene, waar de verhalen om vragen: steeds opnieuw, in de bewoordingen van een steeds nieuwe tijd, 'verteld' te worden - en niet natuurgetrouw gemummificeerd.⁶

Elke bewerking is tweeslachtig, contradictoer. Je probeert in dezelfde geest te schrijven én 'ironische' afstand te nemen om zo de historische kloof te overbruggen. De *vorm* van het verhaal verandert. Eén van die vormveranderingen is, dat Rodenko de gedichten die de Arabische teksten larderden, heeft vervangen door contemporaine en klassieke Nederlandse poëzie. Deze Nederlandse gedichten zouden eenzelfde karakter van 'toevoegingen' aan de verhalen hebben, als de

oorspronkelijke gedichten in de tekst hadden.

Rodenko besluit zijn ‘Verantwoording’ met de verklaring dat hij een ‘divertimento’ heeft willen schrijven, in plaats van ‘litterair of etnologisch studiemateriaal’. Het ging hem om het *spel*, niet om een historisch monument. Maar het is geen spel zonder spelregels, zegt hij: ‘Ik heb er (...) op willen wijzen dat mijn spel geen gratis spel is, (...) ik heb getracht de verhalen zó te herschrijven als een nazaat van een der scheppers van de Duizend-en-één-Nacht, wanneer hij zich van een Europese taal bediende, ze voor mijn gevoel herschreven zou kunnen hebben’.⁷

Het is (opnieuw) verbazingwekkend hoe dicht Rodenko hier met zijn uitspraken aanzit tegen opvattingen die wij met postmodernisme of poststructuralisme verbinden. Het spel; het historisch moment als inspiratiebron, maar niet als oorspronkelijk vastliggend gegeven; het herschrijven als beweging, verandering en mee-leven; het schrijven in een keten van andere schrijvers: dit zijn allemaal noties die ons drie decennia later bekend in de oren klinken. Noties die onze visie op het waarnemen van kunst en lezen van literatuur sterk hebben bepaald. Dat blijkt bijvoorbeeld uit werk van belangrijke auteurs van de laatste decennia. Michel Tournier heeft met *Vendredi ou les limbes du Pacifique* (1972) en J.M. Coetzee met *Foe* (1986) het herschrijven van teksten van een andere auteur (Daniel Defoe) als creatieve bron aangeboord. John Barth en Jorge Luis Borges herschreven net als Rodenko de verhalen van Duizend-en-één-nacht. Al deze auteurs spelen met het vertelperspectief en doorbreken de sinds de romantiek dominante norm van oorspronkelijkheid.

Het derde deel van Rodenko's *Vrijmoedige liefdesverhalen* is niet door de verhalen van Duizend-en-één-nacht geïnspireerd, maar is ontleend aan de ‘novellistische literatuur van de Europese middeleeuwen en renaissance.’ De stof is ook hier herschreven ofwel: ‘bewerkt, gevarieerd, uitgebreid of gemoderniseerd naar diverse bronnen (bv. Boccaccio én *Les cents nouvelles nouvelles* én Rabelais), hetzij uit de twintigste-eeuwse duim gezogen, maar gebaseerd op motieven uit genoemde tijdperken’.⁸ Rodenko eigent zich met deze laatste opmerking een grote mate van vrijheid toe. Hier treden geen sultans en slavinnen en dzjinni's op in Basra, Damascus of Kaïro, maar het gaat om jongemannen uit Perugia, Avignon of 's Graven Haeghe. Ook hier speelt de verhalenverteller dus een spel met stereotiepe personages en plaatsen, maakt hij een weefsel van grappige en absurde, van historische en hedendaagse taferelen.

De serieuze literatuurbeschouwer die essays schrijft over de experimentele dichtkunst en zich inzet voor de historische positionering van deze poëzie, lijkt de opponent van de schrijver die vrijmoedig verhalen vertelt en daarmee in zekere zin de draak steekt met de Nederlandse prozatraditie in de tweede helft van de jaren vijftig. Toch zijn de twee verenigd binnen één figuur. Rodenko beheerste zowel de ene als de andere kant van het schrijverschap en had er kennelijk plezier in om beide activiteiten tot in het uiterste door te voeren, maar ook gescheiden te houden. De verhalenverteller werd door een publiek van

honderdduizenden lezers met enthousiasme gevolgd. De essayist kreeg zijn leven lang te horen dat hij te ingewikkeld schreef. De kritiek van (aanvankelijke medestander) Willem Frederik Hermans in *Mandarijnen op zwavelzuur* is wat dat betreft illustratief: ‘Rodenko's volzinnen zijn zwaar als gesmolten olifantenvet of vertaald Duits, ze zijn van elke humor gespeend, overladen met gerelativeerde termen, buitenlandse autoriteiten, naar de exacte wetenschappen scheelogende beeldspraak en aan de geesteswetenschappen ontleende toverformules. Formuleren: dat is het woord voor de kunst waar Paul zich helaas op toelegt. Een grapje schiet hem nooit te binnen, een anecdote komt er niet in voor, een levendige beschrijving ontbreekt, aardige adjectieven zijn ver te zoeken’.⁹ Soortgelijke kritiek komt van Pierre H. Dubois als hij in 1959 *De sprong van Münchhausen* bespreekt: ‘Paul Rodenko is natuurlijk intelligent, dat blijkt uit wat hij schrijft onmiddellijk. Maar hij ziet niet in, dat hij de natuurlijke sympathie die zijn intelligentie opwekt, niet slechts verspeelt, maar bovendien van die intelligentie zelf een klein probleempje maakt, door de zeldzame doeltreffendheid, waarmee hij telkens weer erin slaagt de bereidwillige lezer tegen zich in het harnas te jagen. Het bezwaar is niet dat men er moeite voor moet doen, maar dat een deel van die moeite onnodig is. En nog hinderlijker: dat het resultaat van al die moeite vaak erg armoedig blijkt’.¹⁰ Ook bij de uitgave van de *Verzamelde essays en kritieken*, kwam er commentaar op de academische wijze van schrijven van Rodenko. In *Het Parool* bijvoorbeeld spreekt men over ‘contrapuntische filosofietjes’, ‘pseudo-geleerdheid’ en zelfs ‘flauwekul’.¹¹

Bijna tien jaar voor de vrijmoedige verhalen had Rodenko een heel ander soort proza geschreven: verhalen die een sterke existentialistische thematiek hadden. In die verhalen ontbreekt het vrijmoedige maar niet het humoristische element. Deze verhalen dragen duidelijke sporen van lezing van Kafka en Dostojevski. Zo lijkt het aan het begin van het verhaal ‘Avontuur in Zwitserland’ alsof Kafka's ‘Die Verwandlung’ er als blauwdruk onderligt:

IK WERD WAKKER EN wilde opstaan; plotseling echter schoot mij een droom te binnen, die ik gedurende de nacht gehad moest hebben; ik wilde over deze droom nadenken, maar bleek hem totaal vergeten te zijn. Dit bracht mij in een zeer slechte stemming; ik spande mijn geheugen tot het uiterste in; de hardnekkigheid echter, waarmee ik de vluchtende beelden, die als smijdige vissen steeds weer aan de greep van mijn bewustzijn ontglipten, trachtte vast te houden, matte mij dusdanig af, dat het mij, toen ik mijn pogingen tenslotte als vergeefs moest staken, de grootste moeite kostte mij van mijn bed te verheffen. Eindelijk rolde ik, meer bij toeval dan op eigen krachten, op de vloer, waar ik geruime tijd onbeweeglijk bleef liggen.¹²

Net als in de verhalen van Kafka overkomt de protagonist iets dat hij niet begrijpt, wordt hij geconfronteerd met vreemde mensen, ‘fluisteraars’, die geleid

worden door een klein mannetje dat er raar uitziet in zijn veel te grote kleren. De menigte van fluisterende mensen, die alpinisten blijken te zijn, brengt de ‘ik’ naar een bos, waar hij tenslotte verenigd wordt met een vrouw: ‘had ik haar niet gevonden, deze vrouw die naast mij lag in het donkere bos?’.

In een ander verhaal, getiteld ‘De fout’, is de stem van Kafka al even goed hoorbaar. Hier woont de ik-figuur met zijn vader in een huis, - hij is er als het ware opgesloten -, en wordt zijn leven gedomineerd door het probleem van de meisjes: de burens hebben herhaaldelijk contact met roodharige meisjes, maar de ‘ik’ weet niet of het steeds andere of steeds dezelfde meisjes zijn. Uiteindelijk is dit probleem aanleiding voor de gedachte dat er met hem zelf iets mis is, dat ‘er een fout school in mijn constitutie, een fout die jaren, ja misschien tientallen jaren verborgen kon blijven, maar die zich toch eens moest openbaren’. Het wordt niet duidelijk wat deze fout inhoudt, net zo min als het in *Das Prozess* duidelijk wordt voor welke misdaad K. wordt gestraft.

Rodenko schreef deze verhalen in de jaren veertig, op het moment waarop hij veelvuldig Kafka las, zo vertelde hij in het interview met Piet Calis.¹³ Kafka zal ook bij zijn latere schrijven over werk van anderen een referentiepunt zijn: in de essays en kritieken wordt veelvuldig naar hem verwezen. Uit die essays blijkt dat het vooral de zinloosheid is, die Rodenko in Kafka boeit: ‘Zinloosheid bestaat slechts met betrekking tot een zin (...); poneert men dus de zinloosheid van het leven, dan poneert men tevens een zin. Dat kan een objectieve, “eeuwige” zin zijn: zo bij Kafka of Karl Barth, die tegenover de volstreekte zinloosheid van het leven een volstreekte, objectieve zin plaatsen (die dan voor de mens volstrekt onbereikbaar is - tenzij door een “wonder”):’.¹⁴

Kafka's absolute zinloosheid wordt in verband gebracht met het Wonder, dat Rodenko in Dostojevski en Gauss aantroef. Wel is Kafka's zinloosheid absurder dan die van Dostojevski, en ze voegt daarmee een belangrijk element toe aan Rodenko's literatuuropvatting. Rodenko omschrijft dat in het essay ‘Poetsen, gebakken en op ijs’ uit 1954:

De techniek van het schrijven van surrealistische of kafkaïsche verhalen is dan ook vrij eenvoudig: men plaatst de protagonist in een absurde situatie - de situatie dus waarin het slachtoffer van een poets verkeert - en *houde deze situatie tot in het oneindige vast*, dat wil zeggen men late deze situatie niet tot ontwikkeling, niet tot een ontknoping komen. Men kan de situatie als een ballon tot in het groteske opblazen, bijvoorbeeld door steeds gedifferentieerder redeneringen over de samenstellende elementen van de situatie (zoals bij Kafka het geval is), maar: men blijve *immanent* aan de situatie, men voere geen nieuwe elementen in.¹⁵

Door de immanente absurditeit van de verhalen zijn ‘inhoud en vorm welhaast even onscheidbaar als in een gedicht’¹⁶, meent Rodenko. Klassieke psychologie of ontwikkeling van de handeling worden vermeden, terwijl de ruimtelijke

organisatie van het verhaal steeds meer aandacht opeist. In het groteske verhaal is de rationaliteit doorbroken en daarmee nadert dat verhaal het poëtische.

Rodenko's verhalend absurdistisch proza is niet heel omvangrijk, maar bestaat uit een tiental verhalen geschreven in de jaren veertig. Kort voor zijn dood heeft hij gewerkt aan een herdruk van deze verhalen. Kennelijk vond hij ze ook toen nog de moeite waard. De bundeling kwam er uiteindelijk in 1988, bezorgd door Hilberdink. Misschien zijn niet alle verhalen nu nog even lezenswaardig - voor de redactie van *Criterium* was de invloed van Kafka zo dominant dat de verhalen toentertijd niet geschikt werden gevonden voor publicatie¹⁷ -, maar in ieder geval geven ze iets weer van het tijdsbeeld en toen geldende literaire normen. Rodenko's verhalen sluiten, vanwege de literaturopvatting van waaruit ze geschreven werden, aan op de verhalen uit *Paranoia* van W.F. Hermans. Niet voor niets was het Hermans die begin jaren vijftig zijn waardering voor juist deze verhalen uitsprak, en niet voor niets schreef Rodenko in 1954 een zeer lovende kritiek over *Paranoia*, waarin hij vooral de verhouding tussen chaos en orde benadrukt: 'Datgene nu wat Hermans tot een zo ongewoon fascinerend schrijver maakt, ligt meen ik in het meesterschap waarmee hij dit "glas" tastbaar weet te maken. De stijlmechanismen waarvan ik enkele noemde (zoals het verraderlijk glissande van allerlei schijnbaar onschuldige woordjes) geven alle iets "glazigs" aan zijn proza; zijn wereld is van een glazige - de illusie van doorzichtig glas gevende - ondoorzichtigheid: want achter alles staat het zwart van de "oorspronkelijke chaos", zijn taal van een glasheldere dubbelzinnigheid.'¹⁸

De Rodenko van de existentiële verhalen is een heel andere schrijver dan die van de vrijmoedige vertelsels van tien jaar later. De proza-auteur onderscheidt zich bovendien duidelijk van de criticus. Humor en absurditeit, zinnelijkheid en het banale, en de ernst van het historisch-kritische betoog, zijn de elementen die Rodenko in zijn werk - op gescheiden plaatsen -, inzet. Elementen die hij uit elkaar wilde houden én wilde verbinden.

In zijn schrijven vinden we Rodenko als de man met verschillende imago's terug. Hij is de grappenmaker en de strenge historicus. Hij is vooruitstrevend en borduurt voort op wat eerder was. Hij verbindt oud met nieuw en brengt in de gelijktijdige hoedanigheid van onaangepaste verhalenverteller en serieuze criticus (maar het 'onaangepaste' en 'serieuze' zijn ook inwisselbaar) letterlijk het sjestoviaanse leven boven de afgrond in praktijk. Tenslotte was en bleef hij een vreemdeling in Hollands landschap.

Poëziegeschiedenis is altijd een geschiedenis van invloed, aldus Harold Bloom in zijn fameuze *The Anxiety of Influence* uit 1973, omdat goede dichters geschiedenis maken door het *mislezen* van de ander. Zo scheppen zij creatieve ruimte voor zichzelf. (In 1958 heeft H.A. Gomperts in *De schok der herkenning* iets soortgelijks beweerd.) Poëtische invloed is, volgens Bloom, niet meetbaar door bronnenstudie of categorisering van beelden, maar door de bestudering van de 'life-cycle of the poet-as-poet'.¹⁹ Dit houdt onder andere in dat de relaties tussen

dichters onderling, maar ook hun verhouding tot het moderne ('meaning here post-Enlightenment') aan de orde zijn. De vrees voor, die tegelijkertijd ook een verlangen is naar invloed, speelt een rol in het dichterlijk bewustzijn vanaf de Verlichting. Alle goede dichters worstelen met hun voorgangers (zijn zich bewust van de traditie) en proberen ook hun eigen dood tegen te gaan (voor zichzelf een nieuwe plaats te scheppen).

Blooms begrip van 'anxiety of influence' kan worden opgevat als grondslag van het kritisch lezen, in die zin dat het de taak van de literatuurbeschouwer is, om in het werk dat gelezen wordt sporen van ander werk te ontdekken. Sporen die de auteur al of niet bewust heeft getrokken, of sporen die de criticus zelf in zijn leeshandeling markeert. Blooms begrip kan ook als fundament van schrijverschap gezien worden: elke goede auteur borduurt voort op het werk van anderen.

Rodenko's schrijverschap is sterk verweven met de invloed van anderen, al of niet bewust aangezet, gemanipuleerd of opzij geschoven. Dat begint al met de eerste prozateksten die hij schrijft in het voetspoor van Kafka en Dostojevski, en wordt een aantal jaren later voortgezet met de gedichten die direct en indirect sporen tonen van lezing van het werk van anderen: Nietzsche en García Lorca, Tuwim en Pound. Vervolgens benadrukt Rodenko in zijn positie als essayist en criticus de verbondenheid van de avant-garde met de traditie, van experimentele met vroegere poëzie. Literatuur is voor hem een weefsel waarin draden met elkaar verbonden worden en patronen zichtbaar maken, die met andere combinaties van draden weer veranderen. Het weefsel is in beweging en nooit een voltooid fenomeen. Ook als de verteller van de vrijmoedige verhalen houdt Rodenko dit uitgangspunt vast: het werk van de ander leidt tot nieuw werk en in het spoor van vertellers van heel lang geleden kunnen moderne verhalen verteld worden. Kort voor zijn dood zet hij deze gedachte nog eens aan als hij in de woorden van een kind, dichtregels van Baudelaire leest: 'Wanneer een kind zegt: "Mama, er is een man met een donkerbruine stem aan de telefoon", dan klinkt het ons grappig in de oren; het is "ongewild komisch", iets om aan Carmiggelt te sturen voor zijn kindermund-rubriek. In werkelijkheid is het een spontane toepassing (poëzie is immers "kinderspel") van Baudelaires "les couleurs en les sons se répondent"²⁰.

Het is aan de biograaf om uit te maken of Paul Rodenko het einde van zijn leven al of niet bewust heeft versneld. Gebrek aan inspiratie en overvloedig drankgebruik waren misschien niet langer te doorstaan. Het is een wonderlijk einde voor iemand die zeker vijftien jaar lang zo'n enorme literaire en essayistische productie heeft voortgebracht en gekarakteriseerd wordt als 'de verpersoonlijking van de avant-garde en het experiment in de Nederlandse literatuur van de jaren veertig en vijftig'.²¹ Het is alsof de destructieve kracht van de poëzie in het persoonlijke leven het laatste woord heeft gehad.

Eindnoten:

- 1 Martijn de Rijk, *Uit het niets komen langzaam woorden en beelden*, 1975.
- 2 De 'oertekst' van de *Duizend-en-één-nacht* is niet aan een auteur of samensteller toe te schrijven. Vermoedelijk is het zo dat Indische verhalenverzamelingen in het Perzisch werden bewerkt en

vervolgens in het Arabisch vertaald en op schrift gesteld. Dat vond plaats in de achtste of negende eeuw. Uit die tijd is in ieder geval een handschriftfragment overgeleverd dat behoort tot het omslagblad van een tekst die de titel *Duizend Nachten* draagt. Het oudste nog bestaande handschrift is een manuscript uit Syrië uit de vijftiende eeuw. Dit manuscript werd in 1984 uitgegeven en recentelijk in het Nederlands vertaald. Zie: 'Voorwoord' in: *De vertellingen van duizend-en-één-nacht*, uit het Arabisch vertaald door Richard van Leeuwen, geïllustreerd door Jean-Paul Franssens, Amsterdam/Leuven (Bulaaq/Kritak) 1993.

- 3 Paul Rodenko, 'Verantwoording', in: *Vrijmoedige liefdesverhalen* deel I, p. 7.
- 4 Richard van Leeuwen (1993, p. 13) schrijft dat de oorsprong van de bewerking van Mardrus onduidelijk is. Er is geen manuscript gevonden dat als uitgangspunt diende. Vermoedelijk heeft Mardrus een vrije bewerking gemaakt van eerdere vertalingen en heeft hij ook verhalen opgetekend die hij in zijn jeugd had gehoord.
- 5 Paul Rodenko, 'Verantwoording', in: *Vrijmoedige liefdesverhalen* deel I, p. 8.
- 6 Ibidem, p. 10.
- 7 Ibidem, p. 11.
- 8 Paul Rodenko, 'Verantwoording', in: *Vrijmoedige liefdesverhalen* deel III, p. 7.
- 9 Willem Frederik Hermans, *Mandarijnen op zwavelzuur*, 1983, p. 211.
- 10 Pierre H. Dubois, *De sprong van Münchhausen*.
- 11 Hans Renders, *Filosofietjes van Rodenko over Vijftigers, 1992 en Pseudo-geleerdheid van Rodenko, 1992*.
- 12 Paul Rodenko, *Een kwestie van symmetrie, Verzamelde verhalen*, 1988, p. 14.
- 13 Piet Calis, *Gesprekken met dichters*, 1964.
- 14 *Verzamelde essays en kritieken*, I, p. 468.
- 15 Ibidem, p. 481.
- 16 *Verzamelde essays en kritieken*, I, p. 483.
- 17 Rob Molin, *Adriaan Morriën en het heelal in de huiskamer*, 1995, p. 82.
- 18 *Verzamelde essays en kritieken*, I, p. 234.
- 19 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, 1973, p. 7.
- 20 *Verzamelde essays en kritieken*, II, p. 424.
- 21 Carel Peeters, *De verzoening van de essayist en de soldaat*, 1992.

Verantwoording

Aan dit boek ligt een aantal artikelen ten grondslag dat ik in de afgelopen jaren publiceerde in verschillende tijdschriften (zie de bibliografie). In de periode januari tot en met november 1997 heb ik deze teksten grondig herschreven, uitgebreid en aangevuld met nieuwe onderwerpen en inzichten. Grote dank gaat uit naar Jan van Luxemburg en Frans Ruiters voor hun nauwgezette commentaar op de eerste versie van deze monografie. Ik dank ook Jaap Goedegebuure voor lezing van het manuscript. De faciliteiten die het NIAS in Wassenaar mij vanaf 1 september 1997 bood, zijn waardevol en inspirerend geweest en hebben de definitieve voltooiing van *Langzaam leren lezen* bespoedigd.

Bibliografie

- Achterberg, Gerrit, *Verzamelde gedichten*, 8e druk, Amsterdam 1984.
- Achterberg, Gerrit, *Briefwisseling met zijn uitgevers, Bert Bakker, A.A. Balkema, C.A.J. van Dishoeck, A. Marja, A.A.M. Stols & Jan Vermeulen*, deel I, Amsterdam 1989.
- Achterberg, Gerrit, *Voorbij de laatste stad*, Een bloemlezing uit zijn gehele oeuvre samengesteld en ingeleid door Paul Rodenko, Den Haag 1955.
- Anbeek, Ton, *Na de oorlog, De Nederlandse roman 1945-1960*, Amsterdam 1986.
- Anbeek, Ton, *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985*, Amsterdam 1990.
- Baudelaire, *Oeuvres complètes I*, Paris 1975 (Bibliothèque de la Pleiade).
- Bakker, Siem, *Literaire tijdschriften, Van 1885 tot heden*, Amsterdam 1985.
- Bakker, Piet de, *De Ooievaarpockets van Bert Bakker 1954-1972, Van Voordewind tot Buddingh' & 1991-1993 (Nieuwe Ooievaars)*, Breda 1993.
- Berling, R.F., *Uren met Sjestow*, Baarn 1950.
- Besten, Ad den, *Stroomgebied, Een bloemlezing uit de poëzie van de na-oorlogse dichtergeneratie*, Amsterdam 1953.
- Besten, Ad den, Paul Rodenko. In: Ad den Besten, *Stroomgebied, Een inleiding tot de poëzie van de na-oorlogse dichtergeneratie*. Amsterdam 1954.
- Besten, Ad den, *Dichters van morgen, Een bloemlezing uit de poëzie van jonge dichters*, Amsterdam 1958.
- Besten, Ad den, *Ik uw dichter, Een hoofd-stuk uit de immanente poetica van de dichters van '50*, Haarlem 1968.
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York 1973.
- Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Second edition, Chicago 1983.
- Braak, Menno ter, *Politicus zonder partij*, 7e druk, Amsterdam 1986.
- Braak, Menno ter, *Carnaval der burgers*, Amsterdam 1929.
- Brems, Hugo, *De dichter is een koe, Over poëzie*, Amsterdam 1991.
- Brokken, Jan, Het zelfvertrouwen van Hans Faverey. In: *Haagse Post*, 24 mei 1980.
- Brooks, Cleanth, Keats' Sylvan Historian: History without Footnotes. In: Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*, London 1975 (1947), p. 151-166.
- Buddingh', Cees en S. Vinkenoog. In: *Podium* 12 (1957) 5, p. 261-266.
- Buelens, Elly, *Ad den Besten en de dichters van Vijftig, De Windroos 1950-1958*, Leiden 1992.
- Bzzlletin themanummer Paul Rodenko* 22 (1992) 199: met o.a. de volgende bijdragen:
- Koen Hilberdink, Op zoek naar medestanders: Paul Rodenko 1920-1976 (biografische schets), p. 3-12,
 - Wiel Kusters, Poëzie, wrede machine, Over de poëzie-opvattingen van Paul Rodenko (o.a. over existentialisme in de poëzie), p. 26-34,
 - Odile Heynders, Een criticus en zijn poëtisch referentiepunt, Paul Rodenko en Gerrit Achterberg, p. 35-45,

- Koen Vergeer, Het vergeten lichaam, De actualiteit van Paul Rodenko's poezietheorie, p. 58-67.

- Calis, Piet, *Gesprekken met dichters*, Den Haag 1964.
- Calis, Piet, *Het ondergronds verwachten, Schrijvers en tijdschriften tussen 1941 en 1945*, Amsterdam 1989.
- Calis, Piet, *Speeltuinen van de titaantjes, Schrijvers en tijdschriften tussen 1945 en 1948*, Amsterdam 1993.
- Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics; Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, New York 1975.
- Deel, T. van en R.L.K. Fokkema, Echte poëzie is spelen met vuur, In gesprek met Paul Rodenko. In: *De Revisor* 2 (1975), p. 22-27.
- Deel, T. van, Onthechtingsoefeningen, In gesprek met Hans Faverey (1978). In: T. van Deel, *De komma bij Krol en andere essays*, Amsterdam 1986, p. 106.
- Delfgauw, B., *Wat is existentialisme?*, Amsterdam 1948.
- Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Paris 1967.
- Derrida, Jacques, *Positions*, Paris 1972.
- Derrida, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris 1972.
- Derrida, Jacques, *La dissémination*, Paris 1972.
- Derrida, Jacques, *Glas*, Paris 1974.
- Derrida, Jacques, *Schibboleth, Pour Paul Celan*, Paris 1986.
- Dijk, Nel van, *De politiek van de literatuurkritiek, De reputatie-opbouw van Menno ter Braak in de Nederlandse letteren*, Delft 1994.
- Dijk, Nel van, Paul Rodenko tussen Forum en Vijftig. In: *Literatuur* (1995) 3, p. 134-139.
- Doorman, Maarten, Vernieuwing in de poëzie, *Podium* en de beweging van Vijftig. In: *De Gids* 154 (1991) 3, p. 171-186.
- Dostojewski, F.M., *Verzamelde werken*, deel IV, Amsterdam 1957.
- Drayer, Elma, Paul Rodenko Koorddanser in leven en schrijven, Gedoemde en magiër. In: *Vrij Nederland* 22-8-1992.
- Dresden, S., *Existentie-philosophie en literatuurbeschouwing*, Amsterdam 1946.
- Dubois, Pierre H., De sprong van Münchhausen, Belang van Paul Rodenko als essayist en dichter. In: *Het Vaderland*, 5-12-1959.
- Eliot, T.S., Hamlet and his Problems. In: T.S. Eliot, *Selected Essays*, London 1953.
- Fens, Kees, Buitenstaander, pleitbezorger en polemist. In: *De Volkskrant* 1992.
- Fens, Kees, De spiraalbaan van een essayist. In: *De Volkskrant* 1992.
- Fokkema, R.L.K., *Het komplot der Vijftigers, Een literair-historische documentaire*, Amsterdam 1979.
- Földényi, László, Lew Sjestow, Filosoof van het radicale optimisme. In: *Nexus* (1996) 14, p. 36-63.
- Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik, Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Hamburg 1985 (1956).
- Goedegebuure, Jaap, Van Ostaijen tussen Noord en Zuid. In: *Spektator* 21 (1992) 3, p. 207-225.

Goedegebuure, Jaap en Odile Heynders, *Literatuurwetenschap in Nederland, Een vakgeschiedenis*, Amsterdam 1996.

Gomperts, H.A., *De schok der herkenning, Acht causerieën over de invloed van invloed in de literatuur*, Amsterdam 1959.

Hazeu, Wim, *Gerrit Achterberg, Een biografie*, Amsterdam 1988 (Open Domein 18)

Hanssen, Léon, *Huizinga en de troost van de geschiedenis, Verbeelding en rede*, Amsterdam 1996.

Hermans, Willem Frederik, *Mandarijnen op zwavelzuur*, 4e dr. Parijs, 1983.

Heynders, Odile, *De verbeelding van betekenis, Vooronderstellingen en praktijk van deconstructieve lezingen: teksten van Paul Celan en Gerrit Achterberg*, Leuven 1991.

Heynders, Odile, Tussen de regels van Rodenko, Poëziefilosofie in poststructuralistisch perspectief. In: *Spektator* 21 (1992) 1, p. 55-68.

Heynders, Odile, Paul Rodenko: ethische opvattingen van een 'empirische' criticus. In: *Frame, Tijdschrift voor literatuurwetenschap*, 7 (1992) 2, p. 101-114.

Heynders, Odile, De bodemloosheid van de (poëzie)filosofie: Paul Rodenko en Leo Sjestow. In: *Tmesis* 1 (1992) 2, p. 36-54.

Heynders, Odile, 'Voedzame sterfelijkheid', De eetmetafoor bij Kouwenaar en Rodenko. In: *De Revisor* 20 (1993) 3, p. 31-39.

Heynders, Odile, De man die alleen op weg ging, Een vergelijking van gedichten van Jan Hanlo en Paul Rodenko. In: *Cahiers Nederlandse letterkunde*, Groningen, 1996/1, p. 3-18.

Huizinga, J., De immoralist die God vond, artikel naar aanleiding van J. Suys' *Leo Sjestows's protest tegen de rede, de intellectuele biografie van een Russisch denker*, Amsterdam 1931. In: *De Gids* 95 (1931) 3, p. 124-129. Ook in: J.

Huizinga, *Verzamelde werken*, deel 7: Geschiedwetenschap hedendaagse cultuur, Haarlem 1950, p. 608-612.

Jager, Gert de, De legitieme normdoorbreking, Een analyse van de argumentatie in een debat tussen Hermans en Rodenko. In: *Forum der letteren* 28 (1987) 3, p. 181-193.

Jong, Martien J.G. de, Paul Rodenko (1920-1976) in de literatuurgeschiedenis. In: *Kreatief, driemaandelijks literair- en kunstkritisch tijdschrift* 10 (1976) 5, p. 2-15.

Jong, Martien J.G. de, *Over kritiek en critici, Facetten van de Nederlandstalige literatuurbeschouwing in de twintigste eeuw*, Tiel en Amsterdam 1977.

Joosten, Jos, Jan Walravens en de Idee, *Tijd en Mens* en de opvattingen van de Vlaamse tijdgenoten van Vijftig. In: *Spektator*, 22 (1993) 2, p. 83-99.

Kuitert, Lisa, *Het uiterlijk behang, Reeksen in de Nederlandse literatuur*, 5 dln, Amsterdam 1997.

Kusters, Wiel, Bloem bij Rodenko. In: Bart Slijper, *Verlangen zonder vorm en zonder naam, Over J.C. Bloem*, Groningen 1993, p. 103-114.

Leeuwen, Richard van, *De vertellingen van duizend-en-één-nacht*, deel 1, Uit het Arabisch vertaald door Richard van Leeuwen, geïllustreerd door Jean-Paul Franssens, Amsterdam/Leuven 1993.

Leeuwen, W.L.M.E. van (red), *Dichterschap en werkelijkheid, Geïllustreerde literatuurgeschiedenis van Noord-en Zuid-Nederland en Zuid-Afrika*, 3e dr. Utrecht 1951.
Lucebert, *Verzamelde gedichten*, Amsterdam 1974.

- Morriën, Adriaan, *Concurreren met de sterren*, Amsterdam 1959.
- Molin, Rob, *Adriaan Morriën en het heelal in de huiskamer, De opvattingen van een eigenzinnige literatuurcriticus*, Breda 1995.
- Nieuwstadt, Michel van, *De verschrikkingen van het denken, Over Menno ter Braak*, Groningen 1997.
- Nietzsche, Friedrich, *Die fröhliche Wissenschaft (La gaya scienza)*, 6e Auflage, Stuttgart, 1976.
- Nietzsche, Friedrich, *Werke in drei Bänden*, (red.) K. Schlechta, München 1996.
- Noordzij, Jan, The words on the page. In: *Merlyn* 1 (1962) 6, p. 56-65.
- Oliveira, H.U. Jesserun d', Commentaar. In: *Merlyn* 1 (1962) 6, p. 65-81.
- Oversteegen, J.J., *Vorm of vent, Opvattingen over de aard van het literaire werk in de Nederlandse kritiek tussen de twee wereldoorlogen*, 3e dr. Amsterdam 1978.
- Oversteegen, J.J., *De novembristen van Merlyn, Een literatuuropvatting in theorie en praktijk*, Utrecht 1983.
- Peeters, Carel, De verzoening van de essayist en de soldaat. In: *Vrij Nederland*, 27-6-1992.
- Peeters, Patrick, Paul Rodenko: Zoeken naar erogene zones. In: *Yang* 29 (1993) 3, p. 47-52.
- Pieters, Ludo, Meten met twee maten. In: *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 1-2-1958.
- Renders, Hans, Filosofietjes van Rodenko over Vijftigers. In: *Het Parool*, 7-5-1992.
- Renders, Hans, Pseudo-geleerdheid van Rodenko. In: *Het Parool*, 6-6-1992.
- Rijk, Martijn de, Dichter Paul Rodenko: 'Uit het niets komen langzaam woorden en beelden'. In: *Haagse Post*, 12-7-1975.
- Rijnsdorp, C., Gedoemde dichters. In: *Nieuwe Leidsche Courant*, 1-2-1958.
- Rodenko, Paul, *Nieuwe griffels schone leien, Van Gorter tot Lucebert, van Gezelle tot Hugo Claus*, Een bloemlezing uit de poëzie der avantgarde, samengesteld en ingeleid door Paul Rodenko, Den Haag / Antwerpen 1954 (Ooievaar 8)
- Rodenko, Paul, *Met twee maten, De kern van vijftig jaar nederlandse poëzie, geïsoleerd en experimenteel gesplitst*, Den Haag 1956 (Ooievaar 38)
- Rodenko, Paul, *Gedoemde dichters, Van Gérard de Nerval tot en met Antonin Artaud*, Een bloemlezing uit de Poètes maudits, Den Haag 1957 (Ooievaar 63).
- Rodenko, Paul, *Vrijmoedige liefdesverhalen*, 3 dln., Met illustraties van Peter Vos, Den Haag 1964.
- Rodenko, Paul, *Orensnijder tulpensnijder, Verzamelde gedichten*, Amsterdam 1975.
- Rodenko, Paul, *Een kwestie van symmetrie, Verzamelde verhalen*, Met een nawoord van Koen Hilberdink, Amsterdam 1988.

Rodenko, Paul, *Verzamelde essays en kritieken I, Over Hans Lodeizen, Tussen de regels, De sprong van Münchhausen, Op het twiggje der indigestie*, Bezorgd door Koen Hilberdink, Amsterdam 1991.

Rodenko, Paul, *Verzamelde essays en kritieken II, Over Gerrit Achterberg en over de 'experimentele poëzie'*, Bezorgd door Koen Hilberdink, Amsterdam 1991.

Rodenko, Paul, *Verzamelde essays en kritieken III, Literaire essays*, Bezorgd door Koen Hilberdink, Amsterdam 1992.

Rodenko, Paul, *Verzamelde essays en kritieken IV, Verspreide kritieken*, Bezorgd door Koen Hilberdink, Amsterdam 1992.

Ruiter, Frans en Wilbert Smulders, *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*, Amsterdam 1996.

Sande, J. v.d., De structuur van Achterbergs bundel *Autodroom*. In: *Merlyn* 4 (1966) 1, p. 29-64.

Schenkeveld, M. et alii., *Aantekeningen bij Achterbergs spel van de wilde jacht*, Amsterdam 1973.

Schenkeveld-Van der Dussen, M. van (red.), *Nederlandse literatuur, Een geschiedenis*, Groningen 1993.

Scholten, Harry, *Lyriek is de moeder der politiek, Opstellen over literatuur*, Baarn 1989.

Sicking, J.M.J. (red), *Podium, bibliografische beschrijving, analytische inhoudsopgave, index*, Uitgegeven onder auspiciën van de Werkgroep voor de Documentatie der Nederlandse letteren, Nieuwkoop, 1986.

Sierksma, Fokke, Nieuwe stenen of een kwastje verf. In: *Podium* 4 (1947) 3, p. 170-179.

Sjestow, Leo, *Crisis der zekerheden, Pascal - Dostojewsky - Husserl*, Hilversum 1934.

Sjestov, Leo, *In Job's Balances*, [trans. by A. Coventry], London 1932.

Sjklovski, Viktor, *De paardesprong, Opstellen over literatuur*, Met een inleiding van Karel van het Reve, Bussum 1982.

Smit, Gabriël, Nederlandse poëzie gemeten 'met twee maten', Dubbele bloemlezing van Rodenko. in: *De Volkskrant* 12-1-1957.

Somerwil-Ayrton, Kathie, *Dostojevski, Een schets van leven en werk*, Kampen 1992.

Stralen, Hans van, *Beschreven keuzes, Een inleiding in het literaire existentialisme*, Leuven / Apeldoorn 1996.

Suys, Joseph, *Leo Sjestow's protest tegen de rede, De intellectuele biografie van een Russisch denker*, Amsterdam, 1931 (Dissertatie Leiden).

Vestdijk, Simon, Geen gouden griffels. In: Simon Vestdijk, *Voor en na de explosie, Opstellen over poëzie*, 's-Gravenhage 1960, p. 169-179.

Vestdijk, Simon, De dubbele moraal der bloemlezers. In: Simon Vestdijk, *Voor en na de explosie, Opstellen over poëzie*, 's-Gravenhage 1960, p. 164-169.

Vinkenoog, S. en C. Buddingh', Redactioneel. In: *Podium* 12 (1957) 1, p. 1-4.

Vinkenoog, S. en C. Buddingh', Redactioneel. in: *Podium* 12 (1957) 2, p. 65-74.

Vries, Hendrik de, Leve 't werkelijk gedicht. In: *Vrij Nederland*, 7-5-1955.

Walravens, Jan, Phenomenologie van de moderne poëzie. In: *Waar is de eerste morgen, De levende experimentele poëzie in Vlaanderen*, samengesteld en ingeleid door Jan Walravens, 2e verm. dr. Brussel / Den Haag 1960, 21-60.

Wellek, R. and A. Warren, *Theory of Literature*, Harmondsworth 1973 (1947).

Wernham, James C.S., *Two Russian Thinkers, an Essay in Berdyaev and Shestov*, Toronto 1968.

Frank Wilders, Doelstelling. In: *Podium* 1 (1945) 4, p. 54-57.

Zenkovsky, V.V., *A history of Russian philosophy*, London 1953.