

# 'Poëzie bij de donkere oorsprong'

**Paul Rodenko**

## **bron**

Paul Rodenko, 'Poëzie bij de donkere oorsprong', in: Paul Rodenko, *Over Hans Lodeizen. Tussen de regels. De sprong van Münchhausen. Op het twijgje der indigestie*. Bezorgd door Koen Hilberdink. Meulenhoff, Amsterdam 1991, p. 289-297.

Zie voor verantwoording: [http://www.dbnl.org/tekst/rode006poez01\\_01/colofon.htm](http://www.dbnl.org/tekst/rode006poez01_01/colofon.htm)

© 2008 dbnl / erven Paul Rodenko



## **20. Poëzie bij de donkere oorsprong**

### **Primitieve poëzie**

Toen Pirandello indertijd een van zijn toneelstukken 'Zes personages op zoek naar een auteur' noemde, gaf hij daarmee nauwkeurig de situatie van de moderne kunst, ja van de hele moderne cultuur aan. We leven in een tijd, men heeft het reeds uitentreuren gezegd, waarin de moraal is achtergebleven bij de ontwikkeling van de techniek die zij

zou moeten funderen; waarin de filosofie zich op de daad concentreert en de zingevende idee tot een niets uitholt; waarin de kunst koortsachtig nieuwe vormen, nieuwe technieken voortbrengt en meer belangstelling voor de uitdrukkingsmiddelen heeft dan voor de inhoud die deze zouden moeten uitdrukken. Overal zien we vormen op zoek naar een inhoud, technieken op zoek naar een funderende idee. Radio en televisie, nieuwe instrumenten, nieuwe klankwerelden, leuren met hun technieken, hun mogelijkheden, zoekend naar een 'auteur', een Shakespeare, een Bach, die ze een inhoud, een zin zal geven. Filosofie, schilderkunst, literatuur, muziek - alles is 'experimenteel' of, om de term van Ter Braak te gebruiken, 'nomadisch': zoekend, tastend, experimenterend, schipperend op weg naar een nieuwe ruimte om te koloniseren, nieuwe weidegronden die het menselijk bestaan zullen funderen.

Tenminste, zo ziet het eruit wanneer men onder zin, fundament, auteur, een vaste, statische grootheid verstaat; men zou echter ook het zoeken, experimenteren, nomade-zijn als de zin zelf van een nieuwe, niet-statische maar dynamische cultuur kunnen opvatten: in dat geval verliezen termen als experiment, op-weg-zijn (naar een doel) hun betekenis, meer nog: verliezen *alle* woorden hun betekenis, omdat onze hele taalschat op een statische cultuur gebaseerd is, een cultuur in een euclidische ruimte: een geografische uitgestrektheid, een nationale eenheid, een piramidaal gedacht waardenstelsel. Een cultuur in een niet euclidische ruimte, een cultuur zonder vaste 'zin', waarin de waarden niet piramidaal geordend maar vloeiend zijn, kunnen wij ons met onze taal, ons begrippenstelsel, alleen in negatieve termen voorstellen.

Hiervan uitgaande wordt ook de taaldestructie en taalvernieuwing (twee aspecten van hetzelfde proces) in de moderne poëzie begrijpelijk: de dichter, in wie het bewustzijn van de nieuwe, nomadische, niet-euclidische cultuur leeft, kan met het traditionele taalsysteem niets beginnen, het vervalst zijn wezenlijkste gevoelens, gedachten; dichten is voor hem niet alleen persoonlijke ordening van (een bestaande) taal, maar tevens schepping van taal. De traditionele dichter moduleert zijn eigen 'inhoud' op een bestaand instrument; de moderne dichter schept 'inhoud' én instrument. (Ik bepaal mij nu tot de poëzie; hetzelfde geldt voor de beeldende kunst en de muziek: ook hun plastische, ritmische en akoestische vormen zijn 'taal'; de experimentele muziek levert trouwens wel een bijzonder duidelijk voorbeeld van de gelijktijdige schepping van 'inhoud' en 'instrument').

De dichter als taalschepper bevindt zich in een situatie, die overeenstemming lijkt te vertonen met de situatie van de dichter in primitieve gemeenschappen zonder literaire geschiedenis (zo proclameert ook Simon Vinkenoog: 'De Nederlandse poëzie begint in 1950'). Het is in werkelijkheid niet meer dan een zeer oppervlakkige overeenstemming; want de natuurvolken mogen dan geen geschiedenis hebben, zij hebben een zeer sterke traditie en de dichter is eerder een behoeder van de traditie dan een schepper van nieuwe vormen. En de 'magie' van de neger- of Indianenpoëzie komt niet voort uit persoonlijke taalschepping, maar is juist gevolg van het feit dat zij aan een traditie appelleert. Wel is het waar dat deze traditie óók betekent dat de taal haar sacrale karakter blijft behouden, en sacraal wil dan zeggen dat de poëzie nog steeds als taalschepping - en daarmee als schepping van werkelijkheid - beleefd wordt; in de sacrale traditie wordt het moment van de oorspronkelijke taalschepping bestendig, de traditie verhindert dat de poëzie evolueert naar een vrijblijvend esthetisch spel. Het is dan ook deze behouden oorspronkelijkheid, oorspronkelijkheid niet als persoonlijke originaliteit maar als *Ursprungsnähe*, die de moderne dichter, de moderne mens, in de poëzie van de primitieve volken zo frappeert en waarin hij iets van zichzelf, van zijn eigen aspiraties meent te herkennen.

Dit laatste hoeft niet in tegenspraak te zijn met wat W.A. Braasem en Ed. Hoornik in hun inleiding tot de bloemlezing *De donkere lier* zeggen: dat deze primitieve poëzie ons westerlingen 'alleen maar met heimwee kan vervullen naar het verloren gegane bezielde verband van deze gesloten gemeenschappen'. Het bezielde verband, de traditie waaruit deze verzen geboren zijn, is voor ons verloren (met de daarbij behorende magie); maar datgene wat de traditie bestendigt, het besef van de oorsprong, het weten van de werkelijkheidscheppende macht van de taal is iets dat in de moderne dichter zeer sterk leeft; daarom doen deze verzen dan ook in bepaalde opzichten uiterst modern aan. Men leze bijvoorbeeld de volgende 'Zang tot de dondergod' van de Navaho-Indianen:

'In 't huis uit morgenrood gebouwd,  
 In 't huis uit schemering gebouwd,  
 in 't huis uit donkere wolken gebouwd,  
 in 't huis uit mannelijke storm gebouwd,  
 in 't huis uit zwarte nevel gebouwd,  
 in 't huis uit vrouwelijke regen gebouwd,

in 't huis uit korrelijg stuifmeel gebouwd,  
 in 't huis uit sprinkhaanzwermen gebouwd,  
 ginds, waar nevelslierten hangen  
 voor de poort van de regenboog,  
 waar de mannelijke storm op zijn bergspits hokt,  
 o, mannelijke god!  
 Gij, met mocassins uit raafkleurige wolken,  
 kom tot ons!  
 Gij, met beenwindsels uit donkere wolken,  
 kom tot ons!  
 Gij, met een hemd uit duistere wolken,  
 kom tot ons!  
 Gij, met een hoofdtooi uit nachtzwarde wolken,  
 kom tot ons!  
 Gij, die uw geest hult in pekzwarte wolken,  
 kom tot ons!'

Daarbij moet men natuurlijk niet uit het oog verliezen dat de moderne poëzie ook in feite door de primitieve poëzie beïnvloed is (en evenmin de rol die de vertaling of bewerking speelt: vertalen is assimileren); maar een invloed veronderstelt tenslotte een speciale ontvankelijkheid juist voor deze invloed, die niet alleen maar uit heimwee naar het voorgoed verlorene te verklaren valt. Het heimwee naar het 'natuurlijke', 'organische' leven van de primitief enerzijds en de specifieke ontvankelijkheid voor zijn poëzie anderzijds komen trouwens uit geheel verschillende bronnen voort; het eerste stamt nog uit de preromantiek met haar verheerlijking van de onge Kunstelde natuur en de *bon sauvage*, de specifiek poëtische belangstelling gaat terug op Rimbaud, die als onderdeel van zijn programma van desorganisatie der zintuigen de identificatie met vreemde culturen aanbeveelt. Het gaat hier dus niet om heimwee, een betrekking op een mogelijk *heim*, maar integendeel om een ont-heem-ing van het ik: het ik van de dichter moet ontheemd worden om nomadisch te kunnen denken, voelen, dichten.

De nomadische of experimentele existentiële wijze, die een existentiële dicht bij de oorsprong wil zijn, waarin de oer-sprong als zodanig en niet de besprongen prooi het wezenlijke is, kan, wanneer zij zich met het heimwee verbindt, maar al te gemakkelijk verwateren tot een esthetisch eclecticisme. De poëzie der natuurvolken wordt niet in haar dynamisch aspect, als scheppingsdaad beleefd, maar in haar statisch aspect, als geschapen vorm; en in plaats dat de dichter zich in de

vreemde cultuur ontheemt, gebruikt hij de vreemde vormen eclecticisch als bouwmaterialen voor een nieuw heim. In *De donkere lier* staan Navaho-zangen naast liederen van de Bataks, Eskimo-wiegeliedjes naast liefdesliederen van de Berbers: al deze verzen zijn uit hun 'bezield verband' gerukt en bijeengebracht in een 'musée imaginaire', waarin zij hun oorspronkelijke functie verliezen en alleen het esthetische aspect gelding heeft.

De samenstellers hebben, zeggen zij in hun inleiding, 'alle buitenliteraire aspecten van deze dichtkunst weggelaten. Bedoeld voor een breed publiek van literair geïnteresseerden, zouden deze etnologische en filologische notities, hoe belangwekkend op zichzelf, alleen maar de aandacht kunnen afleiden van de zuiver-poëtische waarde van de gedichten zelf.' Met andere woorden: al deze, uit zo verschillende cultuursferen afkomstige, gedichten worden onder één noemer gebracht, die van het 'zuiver-poëtische' ofte wel esthetische (in westerse zin): een collectie exotische vlinders, even mooi als dood. Typerend is bijvoorbeeld reeds het omslag met de prachtige, 'magische' kop: maar de manier van belichting alleen al, de wijze waarop de kop in het vlak is gezet is typisch westers-esthetiserend: de 'magie' die ervan uitgaat is een esthetische magie, het is niet de vitale magie van de primitief. Mooi is de bundel ongetwijfeld! 'Zuiver-poëtisch' valt er in deze verzorgde uitgave heel wat te genieten en ik ben er nu al zeker van, dat we in de komende jaren een aantal gedichtenbundels te verwerken zullen krijgen die met een scheutje Navaho, een snufje Camma, een druppeltje Dinka en een pietsie Pygmee een nieuw poëtisch *heim* gevonden menen te hebben. Maar niets is voor deze functionele poëzie zo dodelijk als het statische eclecticisme van de esthetica: wanneer ik deze gedichten als *levende* schepping wil verstaan, zoek ik ze toch liever in de 'stoffige jaargangen der vaktijdschriften' op, mét de etnologische en filologische notities.

Wat de moderne, nomadische dichter in de poëzie der primitieven trekt is dus de eenheid van dichten en taalscheppen; in de primitieve poëzie is er echter meer van een sacraal *beseft* van taalschepping sprake (het besef dat ieder gedicht werkelijk *nieuw* is, de oorspronkelijke taalschepping herneemt, en daarmee de schepping van werkelijkheden: in de tot de dondergod gerichte Navaho-zang de werkelijkheid regen) dan dat men de taalschepping in haar actualiteit betrapt.

Dit laatste is wel het geval met de zeer boeiende en belangwekkende kleine gedichtenbundel *Trotji* van de Surinamer Trefossa (met vertaling en verklarende aantekeningen van dr. Jan Voorhoeve), een uit-

gave die verschenen is als deel van de Publications of the Bureau for Linguistic Research in Surinam. Trefossa (een schuilnaam) dicht namelijk in het Negerengels van Suriname - een taal die niet alleen geen literaire standing heeft, maar die in veler ogen zelfs helemaal geen taal is, althans niet meer dan een uiterst primitief communicatiemiddel, geen taal in culturele zin, zoals zelfs de talen der primitiefste volkeren het tenslotte zijn. Voor Trefossa is dichten dus in de meest letterlijke zin tevens taalscheppen: is zijn poëzie geslaagd, dan heeft hij daarmee tevens een nieuwe cultuurtaal geschapen (vandaar de titel van zijn bundel; *trotji* betekent in de Surinaamse muziekfolklore zoveel als 'aanheffen': een solist of gangmaker heft aan, waarna het koor invalt).

Voor veel Europese dichters moet de situatie van Trefossa iets benijdenswaardigs hebben; al meer dan vijftig jaar lang hebben in Europa dichters getracht zich door het scheppen van een eigen kunsttaal in de situatie te verplaatsen van een dichter die mét zijn poëzie zijn instrument moet uitvinden, en zo iets van de primitieve, werkelijkheidscheppende magie terug te veroveren. Reeds Stefan George construeerde een eigen *lingua romana* (een persoonlijke taal, gebaseerd op in hoofdzaak Romaanse taalvormen), waarin hij bijvoorbeeld het gedicht 'Rosa gelba' schreef, waarvan ik voor de curiositeit enkele regels aanhaal:

'En la atmosfera calida tremulante de odores  
En la luz argentea de un diffallaz  
Ella respira circunfundida de un gelbo fulgor  
Envelata toto en una seta galba  
Multo vagamente conaria extranea  
No lassando deomar distinctas formas'

De Russische futuristen schiepen een *zaoemnyj jazyk* (een 'taal voorbij de rede'), Scheerbart, Kurt Schwitters, Hugo Ball en laatstelijk de lettristen experimenteerden met een eigen 'taal' van pure klanken; en de volgende regels:

'wan krara koti,  
ne dusun stari  
fadon na djari  
den lolo gwe'

zouden van Kurt Schwitters of van de lettrist Isidore Isou kunnen

zijn: maar ze zijn van Trefossa en ze hebben een functie, een zin, een betekenis, ze staan in een 'bezield verband' of geven althans aan een bestaand verband 'bezieling'. Het is geen persoonlijke kunsttaal, maar een werkelijke taal die de dichter schept, die hij van een primitief communicatiemiddel tot cultuurtaal omschept.

Het Surinaamse Negerengels van Trefossa is een zeer doorzichtige taal (evenals de *lingua romana* van George, die ook op bekende elementen berust; maar nogmaals: de *lingua romana* is een steriele éénlingstaal, terwijl Trefossa in de meest letterlijke zin voor een hele bevolkingsgroep nieuwe werkelijkheden ontsluit); wanneer men de helft van de gedichten met de letterlijke vertaling van dr. Jan Voorhoeve gelezen heeft, is de rest al bijna zonder vertaling te volgen: en men merkt al spoedig dat men met een waarachtig en belangrijk dichter te maken heeft die alle registers te bespelen weet, van de simpelste ontroeringen tot modern-mystieke ervaringen, van een op tamtamritmen geïnspireerd danslied tot sonnetten toe. Deze laatste zijn enigszins in tegenspraak met wat de inleiders, de professoren Hellinga en Pée, schrijven: dat 'de vormgeving van Trefossa niet gericht is op adaptatie van westerse taalcultuurvormen, maar op de mogelijkheden van eigen taalbezit...' Het sonnet is hier wel degelijk een adaptatie van een westerse vorm en blijkt dan ook minder geslaagd: het sterke overwegen van de één- en tweelettergrepige woorden geeft het Negerengels iets staccato-achtigs, dat niet met de gebonden, regelmatig voortschrijdende vorm van het sonnet overeenkomt, wel daarentegen met allerlei ritmisch gebroken en gesyncopeerde versvormen. Maar het is op zichzelf begrijpelijk dat Trefossa, om de literaire mogelijkheden van zijn taal aan te tonen, bij wijze van culturele 'meesterproef' het Negerengels ook aan deze hooglitteraire vorm heeft willen toetsen.

Ik wil een tweetal gedichten van Trefossa citeren (gevolgd door de vertaling van dr. Voorhoeve: van de vertaling uit wordt ook het origineel herkenbaar in zijn aan het Engels, Nederlands en Spaans ontleende elementen), en wel één dat als het ware nog geheel ingebed ligt in de folklore, of althans een literaire transpositie van een in de folklore gegeven thema vormt, en één dat een zeer modern accent vertoont. Het eerste draagt als titel 'gronmama', hetgeen grondmoeder betekent (ieder stuk grond heeft volgens het Surinaamse volksgeloof zijn eigen 'gronmama' die aan die grond gebonden is):

'mi a no mi  
solanga mi brudu



fu ju a n' e trubu  
na ini den dusun tetee fu mi stjin.

mi a no mi  
solanga mi lutu  
n' e saka, n' e sutu,  
mi gronmama, te na ju ati.

mi a no mi  
solanga m' no krari  
fu tjibri, fu tjari  
ju djersi na ini mi djodjo.

mi a no mi  
solanga j' n' e bari  
f' prisir ofu pen  
na ini mi stem.'

(ik ben niet ik / zolang mijn bloed / voor jou niet vertroebelt / in de duizenden draden van mijn lijf. // ik ben niet ik / zolang mijn wortels / niet zakken, niet schieten, / mijn grondmoeder, tot in jouw hart. // ik ben niet ik / zolang ik niet klaar sta / om te verbergen, / om te dragen / jouw beeltenis in mijn ziel. // ik ben niet ik / zolang jij niet schreeuwt / van genot of pijn / in mijn stem.)

Het andere draagt de titel 'santa' (dat is heilig) en maakt in zijn concentratie op het proces van het dichten, en met name zijn aandacht voor het papier zelf waarop het vers geschreven wordt (sinds Mallarmé kenmerkend voor veel moderne poëzie), een ook voor ons zeer 'eigentijdse' indruk. Het grote verschil tussen Trefossa en de primitieven ligt trouwens ook hierin dat Trefossa een ontwikkeld en modern-gecultiveerd mens is; wanneer ik mij niet vergis, moet hij goed thuis zijn in de moderne Spaanse poëzie, die van Alberti, Lorca, Guillén. Maar alweer: wanneer het papier voor Trefossa 'heilig' is, dan is het dat in een zeer veel fundamentele zin dan het ooit voor een Europees dichter zou kunnen zijn: het is 'heilig' omdat het het begin van een totaal nieuwe cultuur betekent; wat Trefossa schrijft moet voor de Negerengels-sprekende in feite dezelfde sacrale betekenis hebben als voor de oudste mensheid de hiërogliften: het zijn heilige, want werkelijkheidscheppende tekenen. In Trefossa voltrekt zich een synthese van moderniteit en creatieve oorspronkelijkheid in de meest directe zin,

die zijn poëzie uitermate boeiend maakt. Hier volgt dan het tweede gedicht:

'a pis papira disi,  
d' e wakti nanga pasensi  
fu tjari den martji fu mi jeje,  
a santa,  
a santa lek Gado fesi.

te tingga srefi,  
bedji fu mi no man tingga moro  
f' go meri Gado memre,  
no wan sma sa sab na sari f' dati,  
no wan.

no wan sma  
sa sab mi sari,  
te na krin papira disi  
sa wakti f' soso  
fu di 'm no dukrun fara nofo  
fo furu mi pen  
nanga na braka  
fu mi dipi brudu.'

(dit stuk papier / dat afwacht met geduld / om de tekens van mijn geest te dragen,  
/ is heilig, / 't is heilig als Gods gelaat. // als zelfs kreupelen, / mijn gebed niet meer  
kan kreupelen / om te gaan tasten Gods geheugen, / zal niemand de droefheid  
daarvan kennen, / niemand. // niemand / zal mijn droefheid kennen, / als dit heldere  
papier / zal wachten voor niets / omdat ik niet ver genoeg gedoken ben / om mijn  
pen te vullen / met het zwart / van mijn diepe bloed.) [1958]