

Het godverlaten gat – Otten, Kellendonk, Stevens

Johan Sonnenschein

De eerste poëzie die Willem Jan Otten na zijn doop naar buiten brengt, is de reeks ‘Zeven gedichten’ eind 1999 gepubliceerd in *De revisor* – het literair tijdschrift waar hij zijn dichterschap ooit in vormgaf, maar na 1984 geen letter meer aan bijdroeg. Dat die terugkeer op het oude nest eenmalig blijft, kan beduiden dat Otten vlak voor de millenniumwisseling iets af te ronden, of in de jaren tweeduizend iets te beginnen heeft. Het septet bevat de vroegste gedichten die Otten opneemt in de titelafdeling van *Op de hoge: gedichten 1999-2003*, waar ze (vaak flink herschreven) onderdeel zijn van een poëziekroniek over zijn gang naar de hoge duikplank en zijn sprong het ‘doopselzachte water’ in – om met het titelgedicht te spreken.¹ ‘Op de hoge’ is in 1999 het tweede uit de reeks van zeven, maar in wat volgt wil ik het vijfde ervan centraal stellen, dat aanverwant ‘Op de loopplank’ heet. Meer nog dan de duikplank is de loopplank een metafoer die de dichter Otten inzet om te verbeelden dat zijn werk in de jaren negentig ‘onherroepelijk veranderd’ is – om het gedicht in kwestie meteen maar te citeren:

Eén leven kreeg je, lief, voor je bestaan.
En ik. Ineens vloog me dit denkbeeld aan

toen jij de boot naar Harlingen op liep alleen.
Het was met je moeder niet goed. Het was alsof

ik je een pasgevroren watervlakte op zag gaan.
Je was het zelf die daar de loopplank ging.

Drie dagen later zouden we elkaar weer zien,
nog altijd paar, maar iets zou onherroepelijk

veranderd zijn. Wij kenden hem nog niet,
de steen die sterven wegrolt van het hart,

het godverlaten gat dat moet voldaan.

Eén leven kregen we voor ons bestaan.

We zullen niet elkaar uiteindelijk, we zullen
het ondenkbare verlies zijn toegedaan.

¹ ‘Zeven gedichten’, *De revisor*, jrg. 26, nr. 6 (1999) p. 15-21. De reeks bestaat uit ‘Eerste winterochtend vroeg’, ‘Op de hoge’, ‘Waarom, merel, zou je mij verlaten’, ‘Het moet bewaard’, ‘Op de loopplank’, ‘Mariagedicht’ en ‘Petrusgedicht’. Met uitzondering van het laatste, dat vele varianten kreeg en vooralsnog ongebundeld bleef, staan ze Willem Jan Otten, *Op de hoge*, Amsterdam (Van Oorschot) 2003 respectievelijk op pagina 10, 14-15, 20, 23, 49 en 31.

Met veertien regels in zeven distichons (waarvan één gespleten – waarover zo meer) heeft het gedicht veel weg van met een beleid opengewerkt sonnet, waarbij de wending zoals te doen gebruikelijk na de achtste regel valt. Otten zet die wending dik aan met een enorm enjambement: de woordgroep ‘onherroepelijk // veranderd’ wordt gescheiden door de vierde van zeven witregels, wat typografisch ondersteunt dat er in de loop van het gedicht iets fundamenteels plaatsvindt. De laatste zes regels proberen te duiden wat er na de eerste acht verschoof.

Anekdotisch verhaalt het gedicht van een ik die zijn geliefde nakijkt bij het scheepgaan richting zieke moeder. De vergelijking met het ‘pasgevroren’ water maakt haar tot waaghals: de verteller durft haar niet te volgen en blijft achter op zijn eiland. De zesde zin, ‘Je was het zelf die daar de loopplank ging’, is syntactisch opvallend ongewoon en klinkt alsof iemand ons aanspreekt in orakeltaal – of de dichter zichzelf in de tweede persoon. Dat deze vreemde zin de titel levert, doet vermoeden dat ‘de loopplank gaan’ iets is dat tot onherroepelijke verandering leidt.

In de middelste strofe maken we een tijdsprong van drie dagen, waarin we de geliefde nagereisd blijken te zijn. De beschouwelijke zinnen waaruit de rest van het gedicht bestaat, zoeken grip op wat er in de onbeschreven tussentijd gebeurde. Mij lijkt de moeder gestorven, want het slot beschrijft de herkenbare gevolgen van een intiem sterfgeval: het onthult een leegte waarvan je niet wist dat je die in je had. Voor die verse rouw geeft Otten het beeld van een steen die van het hart wegrolt en zo een ‘godverlaten gat’ opent – een uithoek binnen het lichaam, een emotionele negorij. Dat gat moet volgens het gedicht ‘voldaan’, waarbij weglating van het passivum ‘worden’ een toekomstige verleden tijd creëert waarin wij allen zullen zijn gestorven. Het doodsbesef dat dit gedicht doordringt, wordt kracht bijgezet door de witregel die het zesde distichon slijt, waarna de openingsregel wordt hernomen en de dichter ook zijn huwelijk op sterfelijkheid onthaalt. Het nabestaande ‘paar’ is door het ‘ondenkbare verlies’ van andermans dood sterker verbonden – pas ná het sterfgeval is er sprake van ‘wij’ – maar zal ‘uiteindelijk’ door de dood worden gescheiden.

Op die conclusie loopt een lezing uit die geen gebruik maakt van intertekstualiteit. In wat volgt wil ik dat niettemin doen, om de literaire achtergrond van het gedicht te verhelderen, in het bijzonder van de woordgroep ‘het godverlaten gat’. Een religieuze interpretatie, waarin het prefix ‘god-’ als meer dan krachtterm fungeert, ligt daarbij, zeker gezien de datum van publiceren, voor de hand. Voor ik daarop uitkom, loont het echter de moeite na te gaan in hoeverre Otten met die frase alludeert op een literaire voorganger met wie hij midden jaren negentig grondig in dialoog treedt, precies omtrent een gat dat zich in een hart bevindt.

De leemte in de schepping

Op uitnodiging van wat dan nog de Katholieke Universiteit Nijmegen heet, houdt Otten in 1995 de derde Kellendonk-lezing onder de titel 'Sprong of val?'. Zijn lezing draait goeddeels om de roman *Lord Jim* van Joseph Conrad, maar is zeker ook een verlaat In Memoriam voor de Nederlandse naamgever ervan: de prozaïst, anglist en vertaler Frans Kellendonk (1951-1990). Met deze literaire leeftijdsgenoot begint en eindigt Otten zijn lezing, hij bekent hem pas na diens dood zonder 'generatiegenotenafgunst' te zijn gaan lezen, hem nog altijd te 'missen' en 'ontzag' voor hem voelen. 'Kellendonk wist iets', stelt Otten. Om erachter te komen *wat* hij precies wist citeert Otten wat hij diens 'bepaalde leemtezin' noemt. Hij doet dat aan het begin, in het midden én aan eind van zijn betoog, maar telkens licht anders:²

1. 'Ik heb', schreef hij twaalf jaar geleden, 'een leemte ontdekt waar God, als Hij bestaat, mooi in past.'
2. Ik heb in het hart van de schepping een leemte ontdekt waar God, als Hij bestaat, mooi in zou passen.
3. Ik heb in de schepping een leemte ontdekt waar God, als Hij bestaat, mooi in zou passen.

Door de herhaling geeft Otten zijn belang bij de zin aan, maar de variatie toont (behoudens slordigheid) dat hij ermee aan de slag wil, zich Kellendonks kennis toe wil eigen. Om het hoe en waarom daarvan te begrijpen, volgt hier het origineel:³

Ik heb in het hart van de schepping een leemte ontdekt waar God, als Hij bestaat, mooi in zou passen, maar helaas is het niet zo dat het geloof begint waar het verstand ophoudt.

Deze beroemde volzin stamt, zoals Otten terecht zegt, uit het in 1995 twaalf jaar oude essay 'Beeld en gelijkenis', in 1983 gepubliceerd in de bundel *Over god*, waarin zeven prozaïsten van *Revisor*-huize hun visie gaven op God en geloof. Over die bundel stelt Jaap Goedegebuure stelt in zijn boek *Nederlandse schrijvers en religie 1960-2010* dat deze 'een begin van omslagpunt markeert', aangezien God sindsdien aan zijn *comeback* in de Nederlandse letteren begon.⁴ Goedegebuure voert Otten op als Kellendonks

² Willem Jan Otten, 'Sprong of val?', in *Bij herlezing als nieuw: Kellendonklezingen 1993-1997*, KUN (Nijmegen) 1997, pp. 52, 62, 67.

³ Frans Kellendonk, 'Beeld en gelijkenis', in: *Over god*, Amsterdam (Tabula) 1983, p. 80. Ook in Frans Kellendonk, *Het complete werk*, Amsterdam (Meulenhoff) 1992, p. 845.

⁴ Jaap Goedegebuure, *Nederlandse schrijvers en religie 1960-2010*, Vantilt (Nijmegen) 2010, p. 16. Liesbeth Eugelink weerspreekt deze stelling in 'Niets in mij geloofd dat': *over religie in de moderne Nederlandse literatuur*, Kampen (Ten Have) 2007. Na een analyse van alle bijdragen aan *Over god* concludeert zij: 'Het

katholieke erfgenaam, maar laat na hun precieze verhouding uit te werken. Hij noemt het ironisch dat Otten in *Over god* ontbrak, maar die afwezigheid is verklaarbaar aangezien Otten zich in 1983 nog niet als literair prozaïst had gemanifesteerd en religie in zijn werk nog geen rol speelde. Rond 1995 is dat anders, want met ‘Sprong of val?’ schrijft hij een essay dat mooi in *Over god* zou hebben gepast.

Otten gebruikt Kellendonks werk om erop door te denken. Dat hij hem daartoe, als een echte laatkomer, ook naar zijn hand zet, blijkt uit zijn variaties op diens leemtezin. Tot drie keer toe kortwiekt Otten hem, de eerste keer het grofst: in Ottens versie blijft enkel de ‘leemte’ over waarin ‘God, als Hij bestaat, mooi in past’. De tweede keer herstelt hij Kellendonks voorwaardelijke werkwoordsvorm ‘zou passen’ en komt hij het dichtst in de buurt van het origineel. Maar steevast laat Otten de beperkende bijzin na de derde komma weg. Daarmee schrapt hij – bewust of onbewust – het zinsdeel waarin Kellendonk tegengas gaf aan de woorden die Otten zo’n diep inzicht toeschrijft. Juist die bijzin-met-maar karakteriseert Kellendonks vermogen om, zoals Daniël Rovers het in een recente studie stelt, ‘een bewegingssensatie in zijn zinnen ervaarbaar te maken, namelijk de gezwindheid van de desillusie’. Rovers vervolgt: ‘In zijn beste zinnen toont de auteur in enkele rake beelden de gekoesterde hoop, om die vervolgens in een bijzin of nevenschikking onverbiddeijk de grond in te boren.’⁵

Kellendonks leemtezin is zo’n beste zin. Beginnend als een eureka, dringt hij door tot maar liefst het hart van de schepping, ontdekt daar een lege plek, en stelt meteen voor die te vullen met God. Als dat lijkt naadloos blijkt te passen, levert dat genoeg op (‘mooi’), maar de montere stemming is tegen die tijd al onderbroken door een heel grote mits (‘als Hij bestaat’). Als dat voorbehoud op zijn beurt replek krijgt door God Zijn hoofdletter te gunnen, is de zin perfect in balans.

Maar: waar Otten bij dat evenwicht ophoudt met citeren, verstoort Kellendonk de balans door op de ‘mits’ een gezwind ‘maar’ te laten volgen.⁶ Het ‘helaas’ van direct daarna herroept de mogelijkheid om de leemte te vullen voorgoed. Kellendonks verstandelijke gemits en gemaar blijkt een geloofssprong te verhinderen waardoor de aanvankelijke euforie nog binnen dezelfde zin echec lijdt – alsof de schrijver een ballon opblies enkel om hem leeg te laten lopen.

boekje *Over god* bleek geen aanzet om op een andere, meer ongedwongen manier over God en geloof te schrijven. De gène die in *Over god* aanwezig is, zou in de postmoderne jaren negentig juist eerst nog sterker worden.’ (p. 95). Op basis van een analyse van alle Kellendonk-lezingen sinds 1993 stelt ze: ‘vooral in de lezingen ná 2000 verschijnt religie weer als een thema waar je ondubbelzinnig over kunt spreken.’ (p. 121).

⁵ Daniël Rovers, *De figuur in het tapijt: op zoek naar zes auteurs*, Amsterdam (Wereldbibliotheek) 2012, p. 77. Kellendonk opent Rovers’ sextet, Otten volgt. Op stilistische, levensbeschouwelijke gronden neemt Rovers stelling tegen Ottens werk van na 1994 en stelt (p. 113): ‘de overgang kan vrij nauwkeurig gelokaliseerd worden in de Kellendonk-lezing die Otten in 1995 in Nijmegen houdt.’

⁶ Hij is niet de enige, de zin wordt vaker van zijn bijzin ontdaan: door Eugelink (p. 83) en recentelijk door neerlandica Yra van Dijk in *NRC Handelsblad* (11-01-2013), saillant genoeg in een kritiek op Rovers’ boek.

De leemte onder de zinsbouw

Dergelijke close reading van een enkele zin mag gepiel op de vierkante centimeter lijken, maar lezen van dichtbij maakt literatuur pas tot literatuur. Stijl, woordkeus, syntaxis – ze zijn voor een literaire tekst even belangrijk als de grote woorden waarvan hij gebruik maakt. Het valt niet mee iemand te vinden die zich daarvan scherper bewust was dan Frans Kellendonk zelf. Het besef dat stijl samenhangt of zelfs samenvalt met levensbeschouwing verwoordde hij pregnant toen hij in 1987 zijn essays uit het decennium waarin zijn oeuvre vorm kreeg bundelde in *De veren van de zwaan*. In het voorwoord daarbij liet hij zijn visie op literatuur neerslaan in deze definitie:⁷

Syntaxis is het verband dat de schrijver legt of voelt tussen de feiten die door de afzonderlijke zinsdelen en deelzinnen benoemd worden. In de syntaxis uit zich zijn verhouding tot de religie en de metafysica.

Kellendonk creëert hier een verband tussen syntaxis en levensbeschouwing – ook waar het niet religieuze schrijvers betreft. Over de auteurs aan wie hij in *De veren van de zwaan* een essay wijdt (Bordewijk, James, Lewis, Pound) stelt hij: '[ze] waren ongelovig, tegenover metafysica stonden ze ambivalent of onverschillig; het gevolg was een leemte die hun zinsbouw moest overbruggen.' Wat hij eerder de leemte in de schepping noemde, voert Kellendonk hier op als iets dat de schrijver naar zijn hart weet te overbruggen in zijn taal: zijn zinsbouw legt rekenschap af van de leemte door deze te negeren noch te vullen. Door zijn taal op particuliere wijze vorm te geven, maakt hij zijn levensbeschouwing navolgbaar voor anderen die als zijn lezers na hem komen.

Kellendonks beheersing van de Nederlandse zin verklaart zo de faam van zijn leemtezin. In zijn geheel, inclusief beperkende bijzin, toont hij zijn ambivalente maar in laatste instantie afwijzende verhouding tot religie en metafysica.

Als Willem Jan Otten in 1995 Kellendonks leemtezin introduceert, heeft hij aanvankelijk oog voor diens syntaxis: het woordje 'mooi' noemt hij 'zeer Kellendonks – het bijwoordelijke toefje pesterige ambiguïteit'.⁸ Maar gaandeweg zijn lezing essayeert Otten Kellendonks religieuze afwijzing om tot een bevestiging. Door de desillusionerende bijzin consequent te amputeren, houdt Otten halt bij de kwestie van het al dan niet bestaan van God. Om het in de metaforiek van zijn lezing te formuleren: Ottens versies van de leemtezin openen de ruimte voor de mogelijke 'sprong' naar een betekenisvol, door God geordend universum, en weerhouden zich van de 'val' in een ambivalent en *au*

⁷ Kellendonk 1992 p. 719.

⁸ Otten 1997, p. 52.

fond contingent wereldbeeld. Uit het schrappen van Kellendonks rationele zinswending blijkt Ottens weigering de scepsis zijn kijk op metafysica te laten bepalen.

Daarmee begint Otten zich te ontdoen van de twintigste-eeuwse literaire traditie waarvan Kellendonk in zijn schrijverschap de balans opmaakte, en waarmee ook Otten zijn werk in de jaren tachtig voedde. Met zijn eigen versies van Kellendonks leemtezin als afzetpunt, verruilt Otten de scepsis voor wat hij met Blaise Pascal ‘de redenen van het hart’ zal gaan noemen. Die woordgroep zal hij in *Waarom komt u ons hinderen* (2006), zijn galerij helden die hem bijstonden in zijn religieuze groei, als noemer van zijn werk uit de jaren negentig opvoeren. Van dat rijtje maakt Pascal deel uit, terwijl Kellendonk tegen die tijd is geïdentificeerd als ‘één van de “helden op de achtergrond”’.⁹

De kloof met de wereld

Helemaal aan het eind van ‘Sprong of val?’ citeert Otten Kellendonk voor het laatst:¹⁰

‘Je kunt de grote woorden wel afschaffen, maar niet het verlangen waarvan ze altijd hebben geleefd.’

Ook dat is een zinnetje van hem.

Opnieuw loont een vergelijking met het origineel, want opnieuw voert Otten een syntactische *make over* uit. Hij schrapt allerhande modaliteit, nuance en ambivalentie. Kellendonk schreef:¹¹

Ik denk dat het *mogelijk* moet zijn om ze *in die zin* te *reconstrueren* en *volgens mij* is dat *ook* nodig, omdat je *misschien wel* die grote woorden *kunt* afschaffen, maar niet het verlangen waarvan ze altijd hebben geleefd.

Met deze voor zijn doen zeldzaam voorzichtige formulering toont Kellendonk zijn grote reserves bij een restauratie van de grote woorden. Hij geeft blijk van zijn leesbare twijfel over de functie die de ze nog zouden kunnen vervullen bij het overbruggen van wat hij vlak daarvoor geen leemte maar een ‘kloof’ noemt: ‘Ze spruiten voort uit het verlangen om de kloof te dichten die gaapt tussen het bewustzijn en de wereld, de “absence in reality” zoals de dichter Wallace Stevens die kloof heeft genoemd.’ Kellendonk legt zijn metafoor ‘kloof’ specifiek uit als de feitelijke afstand tussen ‘het bewustzijn en de wereld’. Dat hij het denkbeeld ‘absence in reality’ van de dichter Wallace Stevens daarmee zonder voorbehoud onderschrijft, blijkt uit het stellige zinnetje dat direct op de door Otten geparafraseerde zin volgt: ‘De “absence in reality” blijft.’ Voor Kellendonk is de leemte onherroepelijk, punt.

⁹ Willem Jan Otten, *Waarom komt u ons hinderen*, Amsterdam (Van Oorschot) 2006, p. 9 en 157.

¹⁰ Otten 1997, p. 68.

¹¹ Kellendonk 1992, p. 933 [mijn cursieven, js].

Behalve Ottens Kellendonk lezing sluit de geciteerde 'grote woorden'-zin ook Kellendonks eigen oeuvre af. De zin staat aan het eind van wat zijn literair testament mag heten: 'Grote woorden' is de titel van het nawoord bij zijn laatste publicatie *Geschilderd eten* (1988), zijn lezingenreeks over Vondels liturgische epos *Altaergeheimenissen*. Naast Pascal zal Vondel een plaats krijgen in Ottens latere eregalerij, maar hier interesseert mij die andere, al genoemde schrijver aan wie Kellendonk én Otten hun denken over literatuur in de jaren tachtig hebben gescherpt: Wallace Stevens (1879-1955). Aan hem wijdde zowel Otten als Kellendonk een inzichtelijk essay dat het hier centrale begrip 'leegte' verder kan helpen invullen.

De absence in reality

Begin 1987 publiceerde Kellendonk in *NRC Handelsblad* een essay over Stevens dat prima tussen zijn stukken over de verwante Angelsaksische modernisten James, Pound en Lewis uit *De veren van de zwaan* van later dat jaar had gepast. Dat hij het erbuiten liet, kan zijn vorm van vaderverduistering zijn, aangezien Kellendonks denkbeelden sterk leunen op deze Amerikaan. In de krant citeert Kellendonk met instemming diens vroege gedicht 'A High-Toned Old Christian Woman' (1922) in zijn geheel. Midden op de pagina steekt het tegen de gelovige oude vrouw uit de titel een programmatische monoloog af die stellig begint: 'Poetry is the supreme fiction, madame'.¹² Poëzie is volgens Stevens superieur omdat zij de kloof erkent tussen bewustzijn en de wereld, deze probeert te overbruggen in fictie maar niet, als een geloof, pretendeert te kunnen vullen. Wie ontkent dat zijn levensbeschouwing een fictie is, verdient volgens Stevens daarom tegenspraak. Diezelfde opvatting leidde Kellendonk tot zijn definitie van syntaxis en lijkt me tevens de achtergrond van zijn formule 'Oprecht veinzen' (de titel van de slotafdeling van *De veren van de zwaan*). Literatuur vertrekt vanuit verlangen, ze veinst, brengt fictie voort, maar door zich daarvan rekenschap te geven, komt ze in aanmerking voor het predikaat 'oprecht'.

Kellendonk eindigt zijn essay met het citeren van de regels die hij aan het eind van zijn oeuvre instemmend zal herhalen. De poëzie waarin Stevens zijn visie op poëzie het best verwoordde, noemt Kellendonk deze passage uit het lange gedicht *The Man with the Blue Guitar* (1937). Ter verheldering ervan zet ik er de Nederlandse vertaling van Rein Bloem naast:¹³

¹² Frans Kellendonk, 'Zondags ontberen', *NRC Handelsblad* 13-02-1987, Cultureel supplement, Boeken, p. 9.

¹³ Wallace Stevens, *The Complete Poems*, New York (Vintage) 1990, p. 176 en Wallace Stevens, *Een blauwdruk voor de zon. The Man with the Blue Guitar & Notes toward a Supreme Fiction* vertaald door Rein Bloem, Amsterdam (Athenaeum—Polak & Van Genneep) 1997, p. 53.

Poetry is the subject of the poem,
From this the poem issues and

Dichten is de grondslag van het gedicht,
Hieruit ontstaat het gedicht en

To this returns. Between the two,
Between issue and return, there is

Hiernaar keert het terug. Tussen die twee,
Tussen vertrekpunt en thuiskomst, is men

An absence in reality,
Things as they are. Or so we say.

Afwezig in de werkelijkheid,
Dingen van nature. Dat zeggen wij.

Deze regels definiëren het voor de moderne poëzie zo cruciale begrip leegte: bij afwezigheid van een dragend beginsel van de werkelijkheid heeft het gedicht zich te verstaan met een 'absence in reality'. De vertaling van Bloem daarvan als 'afwezig in de werkelijkheid' is vrij maar trefzeker, omdat het hierbij gaat om een leegte in de werkelijkheid zelf: de 'things as they are' blijven voor het altijd denkende bewustzijn onbereikbaar. Poëzie werkt met het verlangen deel uit te maken van de 'dingen van nature', maar kan daar nooit in opgaan omdat ze met taal werkt. Sterker nog: ook onze grote begrippen als 'absence', 'reality' en 'things as they are' zijn formules van taal. Dat besef geeft Stevens het laatste woord door zijn definities van leegte en werkelijkheid af te sluiten met het zelfbewuste zinnetje 'Or so we say'. Deze ironische uitsmijter is Stevens' erkenning dat gedichten tot het domein van de fictie behoren, en niet tot de natuur. In zijn essay vat Kellendonk samen: 'Poëzie is zijn utopie, een toestand van ongescheidenheid, van het Woord dat bij God is. Zolang die toestand niet bestaat is er een "absence in reality".' De kloof tussen bewustzijn en wereld kan volgens hen niet worden gevuld, maar enkel overspannen worden in het zelfbewuste literaire werk.

Het bruggetje naar geloof

Juist waar het Stevens aangaat, volgt Otten Kellendonk niet na maar is hij hem voor. In 1980 bespreekt hij onder de titel 'Poetry is the supreme fiction, madame' voor *Vrij Nederland* het werk van de dan net met de P.C. Hooftprijs bekroonde Ida Gerhardt.¹⁴ Gerhardt past dan nog lang niet in zijn persoonlijk pantheon – integendeel: de twintiger Otten leest haar superieur de les. Op hoogst modernistische toon wijst Otten haar profetische invulling van het dichterschap af, dat volgens hem 'de getuigenis hoger dan de poëzie' aanslaat en daarmee verzaakt aan haar 'enige ware opdrachtgever: de verbeelding'. Ottens leerstellige slotzin is Stevens voor gevorderden. Door het citaat 'Poetry is the supreme fiction, madame' als titel te kiezen, identificeert Otten Gerhardt als Stevens' 'high-toned old Christian woman'. Zelf stelt hij zich op als Stevens' Laaglandse zaakwaarnemer, radicaal genoeg door zich te vereenzelvigen met het fictieve, lyrisch subject van diens vroege gedicht.

¹⁴ Willem Jan Otten, 'Poetry is the supreme fiction, madame', in *Vrij Nederland* 18-10-1980.

Ook het Stevens-essay van Otten verdient opgedoken te worden uit het archief. Het laat namelijk zien dat hij halverwege de jaren negentig van voorbeeldichter wisselt. Een week na Gerhardts dood, augustus 1997, publiceert hij een herdenkingsartikel in *Vrij Nederland*, dezelfde plaats als zijn vroegere kritiek. Hij bekent haar werk sinds vier jaar pas goed te begrijpen en spreekt haar nu niet als haar leraar, maar als haar leerling aan: 'Maar wat ik beseffen moest, en van haar leren kon, ofschoon ik het, tegenstribbelend en wel, aan mijn water al aanvoelde, is dat poëzie, juist omdat zij in de eerste plaats een ervaring wil zijn, en per definitie iets oproept wat er niet is, in onze tijd bij uitstek het zwiepende bruggetje naar geloof is.'¹⁵ De eerste zinshelft, waarin Otten stelt dat poëzie tot stand komt door haar tocht door 'iets wat er niet is', is nog schatplichtig aan Stevens' notie 'absence in reality'. Waar Stevens echter dichtte dat het gedicht de leegte aandoet maar 'vertrekt' en 'aankomt' in poëzie, blijkt Otten poëzie inmiddels te begrijpen als een route naar meer dan poëzie alleen. De beeldspraak van het 'zwiepend bruggetje naar geloof' laat zien dat hij Stevens én Kellendonk tegen die tijd achter zich begint te laten. Als zijn nieuwe leermeesters kiest hij – naast Gerhardt – bekeerde dichters als W.H. Auden, T.S. Eliot, Les Murray en Czesław Miłosz. Over de laatste schrijft hij in zijn openbare dagboek *De bedoeling van verbeelding* van 2003:¹⁶

Hij had de vader kunnen zijn van de god-ontlopende dichters die mijn literaire vaders zijn geweest. Ik ken zijn poëzie sinds zomer 1988. In het Engels. Dat was in de tijd dat ik ná God wilde komen. Een schrijver wilde zijn die niet meer hoefde te geloven en die zijn eigen werk is. Ik herontdekte in diezelfde zomer ook Wallace Stevens en die paste beter bij mijn *godproof* stemming dan Miłosz. Stevens is van de twee beslist de meest zuivere dichter. En hij imponeerde me vooral met zijn denkbeeld van de *supreme fiction*, die de poëzie is. 'Poetry is the supreme fiction, madame', zegt hij tegen een weduwe die haar betreurde man bij haar stabiele, fossiele God laat toeven en zelf maar niet meer tot leven lijkt te komen. Stevens is een van de modernisten die geprobeerd hebben om kunst op de plaats van de zieltoegende religie te zetten.

Tegen 2003 heeft Otten Stevens bijgezet als modernist die de poëzie op de plaats van God stelde. Daarmee benoemt hij de gegroeide afstand tot zijn eerdere voorbeeld. Want zelfs in zijn grote gedicht *Notes Toward a Supreme Fiction* (1942) bood Stevens geen sluitend alternatief voor de vacant gekomen plek van God: het bleef bij een pogen, bij een 'blauwdruk voor een meesterwerk', zoals Rein Bloem de titel ervan vertaalde. De 'absence in reality' bleef Stevens zien als een ervaringsfeit dat het verlangen gaande

¹⁵ Willem Jan Otten, 'Eindelijk door het schip gegroet: bij de dood van Ida Gerhardt (1905-1997)' in *Vrij Nederland* 23-08-1997. Een dag eerder drukte Trouw Ottens gedicht 'In memoriam Ida Gerhardt' af, dat eenzelfde brug naar gene zijde slaat: 'Mevrouw, wij moeten stribbelen / van uw gedichten want zij dompelen / ons in een element van ginds.' Net als in 1980 spreekt Otten Gerhardt met 'Madame' aan, maar nu hun moerstaal. Otten bundelde het gedicht in *Eindaugustuswind*, Amsterdam (Van Oorschot) 1998, p. 63.

¹⁶ Willem Jan Otten, *De bedoeling van verbeelding: zomerdagboek*, Amsterdam (De Prom) 2003, p. 17.

houdt, de poëzie aanvuurt. Kellendonk schreef in zijn Stevensessay: 'De dichtkunst wordt geboren uit de afwezigheid van poëzie, zoals uit de afwezigheid van God het geloof voortkomt.' De leegte is enkel een op te vullen tekort als men hem in religieuze termen vat.

In 2003 belooft Otten een essay over het afgebladderd belang van Stevens voor zijn eigen dichterschap: 'Eens schrijf ik een essay over hoe het komt dat Stevens' poëzie in de loop van het afgelopen decennium voor mij steeds minder aantrekkelijk is geworden dan de veel minder zuivere gedichten van Milosz'. Tot nog toe schreef Otten dat essay niet, maar in aanzet had hij het al gepubliceerd, tien jaar eerder. In 1993 houdt hij in de Universiteit van Groningen een college over Stevens' werk, een jaar later gebundeld in *De letterpilot*.¹⁷ Hij essayeert zich een weg door diens *Complete Poems*, houdt halt bij *The Man with the Blue Guitar*, zet de centrale denkbeelden helder uiteen en onderschrijft deze nog altijd. Maar Stevens' visie op poëzie noemt hij inmiddels een 'geloof' – een geloof in de poëzie, dat wel, maar de gelijkstelling opent de mogelijkheid om de kloof tussen bewustzijn en wereld in andere termen dan die van poëzie te formuleren. En precies dat is de brug die Otten in de jaren negentig tussen poëzie en religie slaat – de loopplank die hij gaat.

De uitvaart uit de taal

Aan krek het begin van het decennium waarin Otten uit de modernistische traditie vertrekt om te arriveren in de katholieke, komen de lijnen van Stevens, Kellendonk en Otten bij elkaar op een plek buiten de poëzie. In de week na zijn dood op 15 februari 1990 wordt het stoffelijke overschot van Frans Kellendonk de Amsterdamse St. Nicolaaskerk uitgedragen. Otten woont de uitvaart bij, getuige zijn latere lezing: 'vijf jaar geleden is Kellendonk gestorven. Zijn uitvaart was de eerste requiemmis die ik van mijn leven meemaakte.' Dat de gebeurtenis indruk maakte, blijkt als hij in 2009 herhaalt: 'Voor mij was het de eerste keer dat ik de katholieke uitvaartrite meemaakte. Dat een rationele, scherpe geest als Kellendonk zich met en na zijn dood gevoegd had naar de mysterieuze orde van de Roomsche rite, verwarde me.'¹⁸ Ottens herhaalde verwarring blijkt zo de kiem van de manier waarop hij Kellendonks werk zal gaan begrijpen als de verbinding tussen literatuur en geloof – zijn literaire project sindsdien.

Als voetnoot bij zijn essay over Stevens schreef Kellendonk: 'Wat is Nederland toch een beschaafde natie, dat de kunst van de biografie hier maar niet wil gedijen.' Bij het uitblijven Kellendonks biografie – al jaren aangekondigd door Arie Storm – blijft zijn

¹⁷ Willem Jan Otten, *De letterpilot*, Amsterdam (Van Oorschot) 1994, p. 229-253.

¹⁸ Otten 1997, p. 67 en Otten, Verheul, Hunt, *Niets heb ik van mijzelf: een hommage aan het lezen*, Amsterdam (Van Oorschot) 2010, p. 60-61. De geciteerde zin staat in het lemma 'Uitvaart'.

uitvaart een verwarrend literair-historisch feit dat om interpretatie vraagt. Mijn voorstel zou zijn diens postume toetreding tot het Mystiek Lichaam te begrijpen in verband met Kellendonks levenslange voorbeeld Stevens. Ook diens dood is namelijk een blijvend discussiestuk, vanwege Stevens' vermeende sterfbedbeking.¹⁹ Beiden lijken op hun einde een religieuze sprong te hebben gemaakt, maar beiden hielden die wending buiten hun literaire werk. Zolang ze in de taal leefden, bleven ze erbij dat de 'absence in reality' niet gevuld kon worden. Pas hun fysieke dood hefte de scheiding tussen bewustzijn en taal op: de leegte viel weg omdat ze deel werden van de 'plain sense of things'.

Ik maak me sterk dat de 'verwarrende gebeurtenis', zoals Otten de uitvaart van Kellendonk noemde, aan de basis ligt van het eerste van de vele In Memoriamgedichten die hij in de jaren negentig zal schrijven. Onder de titel 'Uitvaart' publiceert hij in 1990 in *Tirade* een gedicht dat hij in *Paviljoenen* (1991) ongewijzigd, maar zonder titel opneemt.²⁰ In die bundel krijgt het een plaats in de reeks 'Een datum in tweeduizend', die Ottens eigen toekomstige sterfdag lijkt te ensceneren. Het gedicht begint met de regieaanwijzing: 'Het eindigt op de planken. / Je ligt op schragen en speelt / tafelblad.' Het gedicht eindigt met een literaire dood in dit rijmende kwatrijn:

Kom mee naar buiten allemaal,
ze gaan jou dragen uit de taal,
ze gaan jou dragen naar een gat
dat jou wel hebben kan, maar niet bevat.

Deze vier regels lijken op kinderlijk eenvoudige wijze de gescheidenheid te beschrijven die het werk van Stevens en Kellendonk zo kenmerkte: de afstand tussen bewustzijn en leegte, tussen de taal en de *plain* werkelijkheid, de dingen van nature die zonder rede zijn. Ottens formulering dat dit gat je niet 'bevat' wijst erop dat de werkelijkheid op andere dan rationale gronden werkt. Daarmee stelt hij de dood gelijk aan de leemte in het hart van de schepping en plaatst de 'absence in reality' niet alleen buiten de taal maar ook buiten het leven. In de jaren negentig zal hij de dood steeds verder zijn poëzie indenken, tot hij er een antwoord op vindt.

¹⁹ Zie het essay van Bart Eeckhout in Koen Stassijns en Ivo van Strijtem (red.), *De mooiste van Wallace Stevens; gekozen en vertaald door Peter Nijmeijer en Koen Stassijns*, Antwerpen (Lannoo) 2003, p. 5-19.

²⁰ Willem Jan Otten, 'Uitvaart', in *Tirade* 332, jrg. 35 (1991), p. 63 en Willem Jan Otten, *Paviljoenen*, Amsterdam (Van Oorschot) 1991, p. 27. In het essay 'Penelope en haar paviljoenen' (opgenomen in Harry Bekkering (red), *Jan Campertprijzen 1992*, Baarn (De Prom) 1992, p. 19-29) opperde Dick van Halsema al dat hier een dichter wordt uitgedragen en lieerde de reeks met Hans Faverey. Daniël Rovers nam beiden samen in een lexicon over de jaren negentig voor in *nY* (2011, nr. 10, p. 186-7) onder de noemer 'De dode twee': 'Frans Kellendonk stief op 15 februari '90, Hans Faverey op 8 juli van datzelfde jaar. De destijds grootste Nederlandse prozaïst, de grootste Nederlandse dichter, ze haalden de jaren 90 maar net. [...] Het duurt nog wel een paar decennia voordat deze auteurs – scheppers van zinnen, syntactische waaghalzen – zullen overleven. Ze worden zelden met elkaar in verband gebracht.'

Loopplank over de leegte

Dit essay ving aan met een lezing van één van de eerste gedichten van na Ottens doop, eind jaren negentig gepubliceerd in *De revisor*. Na het voorgaande ben ik geneigd zijn keuze voor die publicatieplaats te beschouwen als hommage aan en een wedijver met Kellendonk, de auteur die het tijdschrift smoel gaf toen het Ottens nest nog was en die na zijn vroege dood fungeerde als zijn gesprekspartner over de verhouding tussen literatuur en religie. Toegepast op zijn eigen oeuvre klinkt Ottens herinnering aan Kellendonks uitvaart als volgt: 'Dat een rationele, scherpe geest als Otten zich met en in zijn leven gevoegd heeft naar de mysterieuze orde van de Roomsche rite, verwacht me.' Gezien de aandacht voor zijn werk sinds zijn bekering, verhoogt ze ook de fascinatie die van zijn literaire werk uitgaat. Dat een modern auteur een dergelijke levensbeschouwelijke dynamiek aankan, moet juist benieuwd maken naar de zinswendingen waarin hij die verwerkt.

Zonder literair-historische achtergrond liet het gedicht 'Op de loopplank' zich lezen als doodsgedicht. Met zijn poëzie legt Otten de planken neer waarop hij zijn verhouding tot de naderende dood onder ogen komt. Het wit van de pagina is dan de gapende leegte die zijn poëzie zowel opzoekt als op afstand houdt. De woordgroep 'het godverlaten gat' las ik als het doodsbef dat de zesde plank middels een witregel doorhakte – ter illustratie dat het evenwicht in het gedicht wankel was. De versvorm doet in het betekenisproces van poëzie dus volop mee, want juist daarin onderscheidt de dichter zich van de prozaïst, en kan hij zijn verhouding tot metafysica en religie vormgeven.²¹ De tweeregelige versvorm bleek dezelfde als die van Stevens' *The Man with the Blue Guitar*, het gedicht dat de woordgroep 'absence in reality' muntte. Otten begint deze versvorm echter pas te beoefenen als hij van Stevens en diens modernisme is afgedreven. Tegen 1999 ziet Otten poëzie als 'het zwiepende bruggetje naar geloof'. Zijn versvorm kan dus begrepen worden in het licht van zijn religieuze queeste.

Het distichon wordt Ottens favoriete strofering vanaf de slotafdeling van zijn bundel *Eindaugustuswind* uit 1998. Die afdeling opent met de regel 'Van de winter was ik weer niet jong gestorven' en duidt op een late lente, die aanvoelt als een wedergeboorte op hogere leeftijd.²² De afdelingstitel 'Geknikte zinnen' herneemt Otten in 2000 tot tweemaal toe: zowel in een reeks van tien gedichten in *Tirade*, als een vijfdelige reeks uit de bibliofiele bundel *Neuriënde mensen*.²³ Beide reeksen bevatten

²¹ Yra van Dijk, *Leegte, leegte die ademt: het typografisch wit in de moderne poëzie*, Nijmegen (Vantilt) 2006.

²² Willem Jan Otten, *Eindaugustuswind*, Amsterdam (Van Oorschot) 1998, p. 75.

²³ Willem Jan Otten, 'Geknikte zinnen', in: *Tirade* 386, nr. 4 (oktober 2000), p. 347-356 en Willem Jan Otten, *Neuriënde mensen*, [z.p.] (Perfect Service) 2000, pp. 15-19.

enkel gedichten in de tweeregelige strofes die Otten in *Eindaugustuswind* introduceerde. Zo strekt zich over de tijdspanne 1998-2000 een reeks van rond de dertig uniforme gedichten uit, waarin Otten zijn overgang naar het geloof verbeeldt in poëzie. De reeks 'Zeven gedichten' uit *De revisor* 1999 is in die geloofsgang een tussenstation. Twee ervan staan in de tweeregelvorm: 'Op de hoge' en 'Op de loopplank'. In dit licht is het boeiend dat Otten 'Op de loopplank' fiks vertimmert als hij het bundelt in 2003.

Het gat voldaan

Binnen de compositie van *Op de hoge* behoudt Otten de tweeregelvorm voor aan de gedichten die zich afspelen vóór zijn sprong, en dus de aanloop naar het geloof verslaan. De gedichten van daarna, waarin het zwiepende bruggetje is overgestoken, staan verderop in de bundel en bevatten geen distichons meer – ook al kenden ze die bij voorpublicatie nog wel. Blijft het titelgedicht 'Op de hoge' ongewijzigd ten opzichte van 1999, 'Op de loopplank' ziet er in 2003 zo uit:²⁴

Eén leven kreeg je, lief, voor je bestaan.
En ik. Als een hond vloog hem dit denkbeeld aan
toen zij de vroege boot naar Harlingen opliep alleen.
Het was met haar moeder weer niet goed. Het was alsof
hij haar een pasgevroren watervlakte op zag gaan.
Zij was het zelf die daar de loopplank ging.
'Blijf liever hier, ik bel je als het echt niet gaat.'

Drie dagen later zagen ze elkaar weer op de wal,
nog altijd paar, maar iets zou onherroepelijk
veranderd zijn. Zij kenden hem nog niet, de steen
die sterven wegrolt van het hart, het godverlaten
gat dat moet voldaan, zij zullen niet elkaar uiteindelijk,
ze zullen die ons losliet uit het graf zijn toegedaan.
Eén leven moest en zou voldoende zijn voor het bestaan.

Deze uiteindelijke versie kent fiks wat varianten en zelfs een hele nieuwe regel ten opzichte van 1999. Dat het gedicht desondanks veertien regels blijft tellen, is te danken aan het oplopen van de regellengte (van in totaal 156 naar 176 versvoeten) en wijst op een verhoogde hang naar vormvastheid: het opengewerkte bastaardsonnet is nu harmonisch gesplitst in twee keer zeven regels. Konden de strofes van de eerste versie nog gelden als de planken waarover de dichter zich een weg baant over het doodsbesef dat hemzelf en zijn huwelijk treft, nu wordt de 'onherroepelijke' verandering die het gedicht nog altijd zegt te bevatten gevisualiseerd door een enkele witregel.

De nieuwe vormgeving legt de nadruk op de *Raffung*: 'Na drie dagen' is de eerste woordgroep na de spatie. De opzettelijk onpoëtische nieuwe regel er vlak voor

²⁴ Willem Jan Otten, *Op de hoge: gedichten 1999-2003*, Amsterdam (Van Oorschot) 2003, p. 46.

accentueert de anekdotische inslag van wat nu de eerste helft van het gedicht is: als de dood zich daadwerkelijk doet gelden, zal er gecommuniceerd worden per telefonie. De wijziging van de eerste en tweede persoon (ik, je, wij) naar derde persoon enkel- en meervoud (hij, zij, zij) suggereert een toegenomen distantie ten opzichte van de loopplankgang. De titelzin is nu minder orakeltaal geworden – al blijft de dwarse formulering van ‘de loopplank gaan’ overeind. Verder kent de eerste strofe enkel een licht andere woordkeus (‘vroeger boot’, ‘opliiep’, ‘weer niet goed’), met als opvallendste toevoeging de vergelijking ‘als een hond’. Deze allusie op de wijze waarop Josef K. In *Der Prozeß* wordt afgemaakt (*wie ein Hund!*), connoteert het denkbeeld van de dood als uitkomst van een logische procedure als hels en dierlijk.

De ingrijpendste wijziging treft het slot van het gedicht, dat precies inzake de dood een transformatie heeft ondergaan. Het schrappen van de witregels *tout court* dirigeert de aandacht naar de laatste regels. De ruimte binnen de woordgroep ‘onherroepelijk // veranderd’ is verkleind tot een enjambement en zet een beweging in gang die de zin erna, verspreid over vier regels, onderbroken door vier komma’s, een hortend ritme geeft. In een uiterst moeizame syntaxis wordt de ‘steen’ over de regel ‘van het hart’ geduwd, wordt de leemte van het ‘godverlaten / gat’ ook in de woordgroep zelf opgenomen, waarna het woord ‘uiteindelijk’ op de slotpositie de opmaat vormt van de herschreven conclusie.

De voorlaatste regel neemt met de herhaling van ‘ze zullen’ een voorschot op een nieuw toekomstbeeld dat, anders dan in 1999, geen ruimte meer laat het gedicht te begrijpen als een universeel *memento mori*. Wist het ‘paar’ zich destijds verbonden maar binnenkort gescheiden door het ‘ondenkbare verlies’ van elkaars dood, in de uiteindelijke versie is datgene wat ze zijn ‘toegedaan’ een *diegene* geworden. De variant ‘die ons losliet uit het graf’ maakt het onmogelijk het gedicht te lezen buiten het christelijk verhaal om: dat van een God die de fysieke wetmatigheid van de dood eenmalig ophief door zijn geslachteofferde zoon weer op te wekken, drie dagen later.

Daarmee situeert Otten ‘het godverlaten gat’ niet langer in het hart van de nabestaande van om het even welke sterveling. De leemte in het hart van de schepping is nu getransplanteerd naar de borststreek van de ongelovige. De mogelijke vulling ligt er inmiddels op een presenteerblad naast: het geloof dat de dood na de driedaagse stilte voor Pasen zijn onherroepelijkheid verloor. Het ‘ene leven’ waarmee het gedicht in beide gevallen begon, is in 2003 van zijn exclusief menselijke natuur bevrijd of – naar levensbeschouwelijk geloven – beroofd.