

Welke schellen van wiens ogen?

Willem Jan Ottens afstandelijke verbinding met Elisabeth Eybers

Wie in retrospectief een levensveranderende ervaring probeert te beschrijven, komt gauw uit bij zintuiglijke metaforiek. Van de clichés die Hans van Stralen opsomt in *Gehoor geven: een discursieve benadering van de religieuze bekering* (2009) – ‘De schellen vielen mij van de ogen’, ‘Ik was ziende blind’ en ‘Mijn ogen werden geopend’ – voert de oudste terug op de eerste jaren dertig van onze jaartelling. Ergens op de Damascussestraatweg werd Saulus verblind, om na drie dagen duisternis zijn nieuwe ogen te richten op wat in het bijbelboek Handelingen ‘de Rechte straat’ heet.

Deze scènebeschrijving keert bijna twee millennia later terug in het werk van Neerlands meest prominente recente *literary convert*. Het grijpt plaats in het vijfde gedicht uit Willem Jan Ottens bundel *Gerichte gedichten* (2011) en zet in met de aanspreking van een ‘u’ die de dichter een ‘harde hand van ronselen’ toekent, maar niet onder verwijzing naar zijn eigen ervaringen. Het gedicht recapituleert het voor de verspreiding van het christendom cruciaalste bekeringverhaal, en zet daarbij vooral degene die Van Stralen diens ‘helper’ of *attachment figure* zou noemen in het zonnetje. Met een christelijke emulatie schrijft Otten: ‘ik zing van de man Ananias’ en vervangt Vergilius’ held Aeneas middels enkele letterverschuivingen voor de man die God opriep zijn vijand de hand boven het hoofd te gaan houden.

De auteur van Handelingen maakt Ananias in één bondige zin van vervolgd tot ronselaar: ‘Meteen was het alsof er schellen van Saulus’ ogen vielen; hij kon weer zien, stond op en liet zich dopen’. In *Gerichte gedichten* schrapt Otten de bijbelse vergelijking-met-als en een voegt een even kosmisch als komisch element toe door deze effectieve handopleggingscène te beschrijven in een lapidair distichon:

Schellen van de ogen.
Engelenscharen juichen.

Dit poëzie-steno suggereert dat het hier handelt om een *Blitzkonversion*, nauwelijks bij te benen voor de dichter-verslaggever. Tussen bekering en doop richt hij de blik naar boven en verslaat de *wave* die door stadion De hemel trekt.

Elke voorstelling van een abrupte ommekeer is een gestileerde, achteraf. Bekeringen zijn in de regel lange en moeizame ontwikkelingen van vervreemding, desoriëntatie, losmaking, afscheid, heroriëntatie, herverbinding, euforie maar ook teleurstelling. Dat blijkt niet enkel uit Van Stralens strakke, fenomenologische studie, maar ook uit een dynamisch schrijverschap als dat van Otten.

Van Paulus naar Eybers

Het duurde even voordat Otten een vaste vorm vond om zijn christelijk geloof in zijn poëzie te verwerken; *Gerichte gedichten* is van ruim na zijn eigenlijke toetreding tot de RK-kerk in 1999. Na publicatie van twee bundels met verspreide gedichten, *Op de hoge: gedichten 1998-2003* en *Welkom: gedichten 2003-2008*, leek Otten pas na jaren van religieuze ontwikkeling in staat tot zijn eerste als uniform geheel gepresenteerde bundel, en zeker genoeg om zich ook in zijn poëzie expliciet aan te sluiten op de centrale bekering uit de geschiedenis van het christendom.

Wel stond in *Welkom* al een verdekte verwijzing naar de S/Paulus-episode. De metafoor 'schellen van de ogen' laat Otten al meedoen in een op het eerste gezicht eenvoudig 'In Memoriam' voor een bewonderde collega. Het gedicht is echter de moeite waard om lang bij stil te staan, omdat het ook op Ottens eigen ontwikkeling reflecteert. De vindplaats ervan is de afdeling 'Levenswerk', de omvangrijkste reeks uit *Welkom* die aan zijn eerste 'Gerichte gedichten' voorafgaat. Van het achtste gedicht daaruit luiden de eerste negen regels:

ELISABETH EYBERS

Elisabeth Eybers is weg.
Heeft het werkwoordvervoegende Noorden
verlaten — waar ze eens is beland,
maar nooit grondig gearriveerd.
Ontheemde Penelope, liefdes verklarend
door 's avonds het kleed uit te halen,
specialist in het schromelijke missen, hagedis
die haar staartpunten bundelde, regel
na regel ontviel haar een schel —

Droogjes constateert het gedicht de verdwijning van de dichteres Eybers uit Nederland. Tussen gedachtestreepjes wordt ze beschreven als de uitwijking die ze was: in 1961 verhuisde Eybers na een huwelijks crisis van Zuid-Afrika naar Amsterdam, omdat ze wist dat ze als dichter in Nederland op waardering kon rekenen. Hoewel die na aankomst enkel toenam, bleek ze niet tot aarden ('grondig') in staat. Het eerste gedicht dat ze hier schreef heette 'Immigrant', opgenomen in haar bundel *Balans* (1962) die ook in Zuid-Afrika geschreven gedichten bevatte. Tot haar dood in 2007 bleef ze in het Afrikaans dichten en daarmee de blijvende vreemdheid met haar nieuwe thuisland cultiveren.

Deze taalbarrière zet Otten effectief aan door de derde tot en met de zesde regel te laten eindigen op de houterige werkwoordsvervoegingen die Eybers door haar keuze voor het Afrikaans bleef ontwijken. In de derde zin typeert hij haar als een dichter die gedichten spint van haar gemis, door van de heimwee en ontheemding haar

dichtersidentiteit te maken. Maar hij suggereert ook dat Eybers de dingen geleidelijk ging zien zoals ze waren, dat ze de afstand tot haar omgeving langzaam ophief door met elke regel een 'schel' van haar ogen te schrijven. Zo bereidt Otten een overgang voor van een nog ingrijpender kaliber dan Eybers' continentsverhuizing uit 1961.

Over die tweede, postume migratie gaat het tweede deel van het gedicht, waarover verderop meer. Eerst houd ik halt bij Ottens typering van Eybers als 'Penelope', want dat is een figuur uit zijn eigen poëzie met voorchristelijke papieren. Door Eybers zo te noemen verbindt hij haar met zijn eigen werk uit *Paviljoenen* (1991) en maakt hij haar tot representant van een dichterschap dat munt slaat uit zijn manco. Het maakt dat zijn gedicht te lezen is als evaluatie van zijn eigen voorchristelijke poëzie.

Van Eybers naar Penelope

Dat *Paviljoenen*, en vooral de openingsreeks ervan, als hoogtepunt van Ottens poëzie geldt, moet dezelfde reden hebben als waarom Eybers' werk bij Nederlandse critici en lezers zo in de smaak viel. Het is 'lyriek van het moedwillige gemis', zoals Ad Zuiderent het in zijn recensie van *Paviljoenen* noemde. Bovendien kiest de dichter in de beste modernistische traditie voor een klassiek voorbeeld, om daar een eigentijdse invulling aan te geven: voortborduren op oude teksten leidt tot nieuwe textuur. Moderne poëzie draait om reflexiviteit, vervreemding en gemis, ze geeft rekenschap van de 'heimwee naar het heden', om met Otten toenmalige *Tirade*-compaan Robert Anker te spreken, van de 'leere Transzendenz' (Hugo Friedrich) en van de 'absence in reality' (Wallace Stevens) – om een paar lege kernen van de moderniteit aan te stippen.

Eind jaren tachtig, begin jaren negentig maakt Otten poëzie op die moderne leest. Zijn bundel *Na de nachttrein* (1988) onderzoekt de vervreemding tussen het ik en zijn lichaam, onder meer door de werking van pornografie in poëzie te ensceneren. In *Paviljoenen* moderniseert hij homerische stof door Penelope niet op te voeren als passieve thuisblijfster, maar als feministe die ingrijpt in haar eigen huwelijksleven en haar man 'ter Odyssee' stuurt. Dat gebeurt in de opmaat tot de Penelopereeks:

DE PREPENELOPE

Zij was zozeer met hem een paar
dat zij er raar van werd en dacht:
hiernamaals consumé, ik kom nog om,
als hij nu geweven was, of wijlen,
kon hij niet volmaakter van mij zijn.
Sta op, zei zij, en ga ter Odyssee.
Van geluk komt kou, leven van idee.
Ga weg, dan word ik buik om jou.
Ga weg, verwek in mij Penelope.

Het klassieke huwelijk leidt tot zo'n mate van versmelting, dat Penelope er onpasselijk van wordt ('raar' rijmt hier op 'paar'). Ze weigert een twee-eenheid te zijn en grijpt in door haar man met het bevel 'sta op' uit de echtelijke sponde te excommuniceren. Zo creëert ze een win-winsituatie die haar echtgenoot tot epische held promoveert, en haarzelf tot de soevereine eilandheldin die de verdere reeks ongestoord het woord mag voeren. Pas door afstand en moedwillig gemis wekt ze haar al te innige huwelijk tot leven – Penelope rijmt immers niet op Odysseus maar op *Odyssee*.

Van Penelope naar Eybers

Wanneer hij Eybers in *Welkom* een Penelope noemt, typeert Otten haar als een dichteres die haar lot in eigen hand nam om een 'specialist in het schromelijke missen' te worden. Ook Eybers verbrak haar huwelijk (met het grote verschil dat ze zelf uit huwelijksongeluk vertrok), ontheemde zich om tot haar sterkste werk te komen. Pas vanaf haar migratie werd Eybers een moderne dichter *pur sang*.

Althans: dat is het beeld sinds Ena Jansen in haar standaardstudie *Afstand en verbintenis: Elisabeth Eybers in Amsterdam* (1996) de 'nuwe sintergloed' roemde van Eybers' Amsterdamse werk vanaf 1961. Zij stelt dat Eybers als gevolg van haar migratie haar omgeving en zichzelf scherper gewaarwerd: 'In elke latere Amsterdamse bundel benut die digter haar positie als vreemdeling om haar omgeving op 'n oorspronkelijke manier waar te nemen.' Wat haar poëzie betreft vielen in Amsterdam dus de schellen van Eybers' ogen, en werd zij de zeer gewaardeerde dichter van gemis, ironie en afstandelijkheid. Haar seculiere Damascus lag aan de Amstel en was geen verlossende thuiskomst maar een zinnenprikkelende ballingschap.

Deze visie op Eybers' werk hangt ook Otten lang aan. Als hij in 1990, samen met zijn andere *Tirade*-compaan Tomas Lieske, een tweedelig vraaggesprek met Eybers belegde, prijze zij de poëzie van na haar migratiejaren 1960-1970 als haar 'grote periode'. In vergelijkbare verwoordingen als die Otten in *Welkom* zal gebruiken, leggen ze haar deze stelling voor: '*U bent gespecialiseerd in de onvolmaaktheid.*' Eybers antwoordt als een Ottense Penelope *avant la lettre*: 'Ja, gek is dat. Zou het iets met bezweren te maken hebben? Als je iets onder woorden kunt brengen, dan krijg je er in zekere mate ook kracht van, dan ben je daar een beetje de baas van geraakt. Zou het allemaal iets te maken hebben met mijn calvinistische opvoeding? Het hele christelijke geloof legt zo de nadruk op duurzaamheid en volmaaktheid ... En dat bestaat dus niet, in werkelijkheid. Je hebt altijd dat gemis. Het leven wordt op alle gebieden vanzelf een mislukking, dus als je dan kunt zeggen: verzen maken kan ik wel ...' De mislukking in het

leven (door Eybers vooral in haar huwelijksleven gesitueerd) kan tenminste deels worden opgevangen door het schrijven, en fungeert zelfs als de motor daarvan.

Dat Ottens eigen Penelopegedichten samenhangen met Eybers, wordt aannemelijk door twee secundaire teksten uit de incubatietijd van *Paviljoenen*. In 1987 schrijft hij voor *NRC Handelsblad* zowel een lovende recensie van *Rymdwang*, waarin hij haar woordgroep 'soet gemis' prijst, als een algemene beschouwing over haar werk. Daarin abstraheert hij Eybers' gecultiveerde distantie tot de geliefde tot een poëtische kwestie van de modernste orde: 'De verhouding tot de essentieel-verschillende geliefde wordt ook bij Eybers een metafoor voor de verhouding die de dichter heeft tot zijn eigen bewustzijn, – en die is ontgoochelend onvrij. [...] Deze bewustzijns-onvrijheid is een typisch twintigste-eeuwse, poëtische kwestie – Leopold heeft er de mooiste gedichten van gemaakt, zoals ook tegenwoordig Faverey. Bij Eybers is de kwestie om zo te zeggen geïntimiseerd tot iets wat zich in één bed afspeelt. Haar geliefde is zelf dikwijls de antipoëtische macht, de beheerser [...] tegen wie de weerloze, onwillekeurige poëzie verdedigd moet worden.'

De liefdesrelatie als bedreiging van de eigen vrijheid en daarmee van het dichterschap: dat is zowel Ottens visie op Eybers, als de uitgangspositie van zijn bundel *Paviljoenen*. Penelope maakt hij tot een even typisch twintigste-eeuwse moderne dichter als hij in Eybers ziet. Als Otten een regel uitkiest die Eybers' thematiek (en dus die van de moderne poëzie) het scherpst verwoordt, is dat de slotregel van haar gedicht 'Soms' uit *Einder* (1977). Ook daarin worden de liefde en de poëzie tegen elkaar uitgespeeld:

SOMS

Hoe oerontvanklik vir jou koms
en onversadig, sug ek soms
vanweë my grillige bedryf:
Gaan weg, dat ek van jou kan skryf.

Het 'grillige bedryf' betreft Eybers' enige echte professie: haar dichtwerk. Haar 'sug' is precies dat wat Otten in de slotregels van zijn 'prepenelope' uit *Paviljoenen* tot dubbel bevel omsmeedt. Hij doet dat niet door 'Soms' klakkeloos te citeren, want net als Homerus adapteert hij Eybers: 'Ga weg, dan word ik buik om jou. / Ga weg, verwek in mij Penelope.' Hij denkt Eybers om tot archetype van de moderne dichter, en inspecteert de grondhouding daarvan in de poëzie die in *Paviljoenen* belandt. In die bundel maakt Otten de balans op van zijn moderne dichterschap, in de paradoxen en tegenstrijdigheden die hij bij zijn voorbeeldige collega Eybers zo apprecieerde.

Eybers naar God

Ook in zijn Eybersgedicht uit *Welkom* (oorspronkelijk gepubliceerd in het nummer dat *Tirade* in 2007 aan haar overlijden wijdde) verhoudt Otten zich primair tot het soort dichterschap dat hij Eybers toekent. Als een 'ontheemde Penelope' ziet hij haar tekst weven van gemis om vervolgens het kleed weer uit te halen. *Ad infinitum?* De met Eybers geestverwante dichter die hij ten tijde van *Paviljoenen* was, is in 2008 inmiddels op afstand geraakt. Na de toekenning van de Constantijn Huygens Prijs in 1999 bundelde hij in 2000 zijn gedichten in een band die zijn werk tot dan toe afbakende. Als titel daarvan koos hij immers niet voor *Verzamelde gedichten*, zoals alle stalgenoten bij Van Oorschot deden (onder wie Eybers sinds 1958), maar voor *Eerdere gedichten*. Bovendien laat hij zijn meest recente bundel *Eindaugustuswind* (1998) erbuiten, wat aangeeft dat dat werk nog niet tot het verleden behoort. Zijn 'eerdere gedichten' eindigen bij *Paviljoenen*, de bundel die grotendeels om Penelope draaide.

De ontwikkeling in Ottens visie op poëzie en zijn eigen dichterschap sindsdien, komt helder aan het licht in het tweede deel van zijn Eybersgedicht uit *Welkom*. De al geciteerde eerste negen regels over de manier waarop zij haar gemis in poëzie cultiveerde, eindigen op de 'schel' die haar met elke regel ontviel. In de volgende zes regels pelt Otten haar houding als dichteres van het moedwillige gemis verder af. Hij verwijdert zich verder van Eybers, paradoxaal genoeg door haar werk nu wel naar de letter te citeren. Hij herneemt daartoe de eerste, constaterende, regel:

Elisabeth Eybers is weg.
Weer is zij een evenaar over, en nu
naar het halfrond waar de ene verlossende
spreker van *die essentiële taal* altijd al verbleef.
Gaan weg, was het eerste dat men daar hoorde,
gaan weg, dat ek van jouw kan skryf –

Hier begint duidelijk te worden waarom het gedicht niet begon met de vaststelling van Eybers' overlijden. Zij is in Ottens optiek niet dood maar 'weg'. Als een christelijke nazaat van Penelope ('sta op, zij zei, en ga ter Odyssee') stuurt hij haar nu op een transcendente reis. Otten stelt zich op als een verbindingsfiguur die haar dood als een uitgestelde thuiskomst beschouwt, als opheffing van de migratie die Eybers' werk bij leven in tweeën brak. In het eerste deel van het gedicht ging hij al zover haar ontheemding te zien als hagedissengedrag, in de tweede helft gaat hij nog verder door het poëtische tekort waarvan zij poëzie maakt eigenhandig op te vullen. Door haar 'regel na regel' een 'schel' te laten ontvallen, print Otten haar enkeltje Hiernamaals uit.

Al jong viel Eybers van haar geloof, ze noemde zich uiteindelijk 'agnost'. Otten verschaft haar in zijn gedicht uit 2008 niettemin doorgang naar een 'verlossende

spreker', aan wie hij de 'essentiële taal' toekent. Deze woordcombinatie mag gelden als het exacte tegendeel van de dichter die werkt vanuit het 'soet gemis'. Wie een taal hanteert waarin alles kan worden gezegd, heeft een goddelijke macht die moderne dichters weten te missen. Het curieuze is nu dat deze instantie bij Otten in de woorden van Elisabeth Eybers spreekt. Aan het einde herneemt Otten opnieuw de slotregel van 'Soms', maar anders dan in *Paviljoenen* citeert hij die nu letterlijk, en in het Afrikaans.

De paradox dat Ottens 'verlossende spreker' in regels van de dichteres van het gecultiveerde gemis spreekt, kan echter worden opgelost. Als er staat dat Eybers' regel 'het eerste wat men daar hoorde' was, wil dat zeggen dat zich ergens iemand ophoudt die aan de taal voorafgaat. In deze voorstelling is Eybers dus naar de wereld gezonden om te spreken in de regels die zij bij vertrek kreeg ingefluisterd. Poëzie is in die visie geen eigen werk: *in principe* zijn de zinnen van de dichter niet van eigen hand. Dat is een geheel andere visie op poëzie dan die Otten rond 1990 uitdroeg, want in *Paviljoenen* schiep Penelope zelf de voorwaarden om haar nooit stilvallend weefgetouw te hanteren. In 2008 hecht Otten geloof aan een goddelijke spreker tot wie men terugkeert; sterker nog: aan een opperdichter die zijn schepselen schrijft. En wanneer die creaturen dichters zijn, schrijft hij al bij hun conceptie voor wat zij later zullen schrijven.

Dat Otten Eybers in zijn gedicht terugstuurt naar een spreker die hij verlossend noemt, wijst op een paulinische hang naar postume bekering van een bewonderde dichter die zijn geloof niet deelde. Maar hij laat haar in zijn slotregels ook ruimte om te ontsnappen. Hij schrijft Eybers' werk weliswaar vlak na haar dood toe aan een transcendente dichter, maar door het 'men' uit de een na laatste regel maakt hij van Eybers toch niet de christen die zij bij leven niet zei te kunnen of willen zijn. Hij citeert Eybers naar de letter, maar *cursiveert* haar poëzie. In haar eigen werk paste Eybers die cursivering juist toe op citaten uit het Nederlands, waarmee ze de afstand bewaarde tot de taal waarin ze vreemdeling was en wilde blijven. In het gedicht 'Tongval' (uit *Onderdak*, 1968) schreef ze dat haar spraakorgaan bleef weigeren zich te assimileren: 'hoe eiesinnig strotteweefsel is / wat die essentiële taal beskerm.' Voor Eybers was en bleef 'die essentiële taal' het Afrikaans.

Kort na haar dood gaat Otten met die formulering aan de haal, maar het is de vraag of het slot van zijn gedicht 'Elisabeth Eybers' nog wel over Eybers gaat. Eerder geeft het Ottens visie weer op hoe dichters die het gemis cultiveren afstand bewaren tot de verlossende spreker in wiens bestaan hij gelooft. In *Welkom* voert hij in cursieve zinnen de wat hemzelf betreft essentiële taal op. Die komt van gene zijde, van het derde halfmond, gaat aan hem vooraf en is waartoe hij terugkeert. Bij leven zet hij zich in om deze op te vangen in poëzie. Zijn eigen werk is door zijn bekering dus fundamenteel

onteigend, en hij neigt ernaar die onteigening ook toe te passen op andermans werk. Door Eybers' regels aan een hogere instantie toe te dichtten, lukt het hem ook in haar afvallige poëzie een transcenderende kracht te horen. Zijn waardering voor Eybers' poëzie is zo bestand gebleken tegen zijn eigen bekering en zijn nieuwe poëtische zintuigen. Zij bleef leesbaar ook sinds schel voor schel hem van de ogen valt.

Literatuur

Elisabeth Eybers, *Versamelde gedigte*. Amsterdam: Querido/Van Oorschot 1995.

Ena Jansen, *Afstand en verbintenis: Elisabeth Eybers in Amsterdam*. Pretoria: J.L. van Schaik 1996.

Willem Jan Otten, 'De onverzoenlijke liefde: poëzie van Elisabeth Eybers', in: *NRC Handelsblad* 13-03-1987.

— 'Een broeikas vir geluk, in: *NRC Handelsblad* 11-12-1987.

— & Tomas Lieske, 'Liefde herken je aan het afscheid: in gesprek met Elisabeth Eybers', in: *Tirade* 326, 2-37.

— *Paviljoenen*. Amsterdam: Van Oorschot 1991.

— *Welkom: gedichten 2003-2008*. Amsterdam: Van Oorschot 2008.

— *Gerichte gedichten*. Amsterdam: Van Oorschot 2011.

Hans van Stralen, *Gehoor geven: een discursieve benadering van de religieuze bekering*. Amsterdam University Press 2009.

Ad Zuiderent, 'Verwant aan Penelope', in: *Trouw* 16 mei 1991.