

De wellustige blik

De auteursfiguur van Willem Jan Otten en liefde, lust en de blik in *De wijde blik*

Bachelorscriptie van Eva Terpstra
Opleiding: Nederlandse taal en cultuur
Studentnummer: 3370348
e.g.terpstra@students.uu.nl

Begeleider: Sven Vitse
26-08-2013



Voorwoord

Dit eindwerkstuk voor de opleiding Nederlandse taal en cultuur handelt over Willem Jan Otten. Willem Jan Otten en zijn werk boeien mij en anderen mateloos: er is veel over hem geschreven en hoe meer ik mij in hem en zijn werk verdiep, des te meer ik notie neem van onderlinge samenhang in Ottens werk. Zo is een constante in Ottens werk het gebruik van de motieven liefde en lust, en maakt Otten veelvuldig gebruik van het motief van de blik. In deze scriptie zal ik mij verdiepen in deze motieven en zowel non-fictie als fictie van Otten lezen: ik behandel en interpreteer meerdere van zijn essays en zijn roman *De wijde blik* (1992). Zo hoop ik, in navolging van theoretici Jérôme Meizoz en Daniël Rovers, een bijdrage te leveren aan het onderzoek naar de rol van de auteur en zijn invloed op het beeld dat de lezer van hem heeft.

Ik dank Sven Vitse voor de gedegen begeleiding tijdens de totstandkoming van deze scriptie; Geeske, Evelyne, Gelske en Koen: dank voor het reviseren en alle steun.

Inhoudsopgave

Inleiding	p. 4
Theoretisch kader	p. 6
Methodologie	p. 12
Willem Jan Otten - essays	p. 15
Romananalyse	p. 30
Willem Jan Otten – auteursfiguur	p. 44
Visie & auteursfiguur Willem Jan Otten – conclusie	p. 49
Nawoord	p. 54
Bibliografie	p. 55

Inleiding

De blik en de verhouding tussen liefde en lust zijn terugkerende thema's in Willem Jan Ottens werk. Een ander geliefd onderwerp in de literatuur over Otten is Ottens bekering tot de katholieke kerk in 1999, een stap die hem veel commentaar van collega-schrijvers opleverde. Ottens toetreding tot de kerk markeerde een verandering in zijn werk die – al dan niet geloofsgemotiveerd – te plaatsen valt in een 'auteursbeeld' van Willem Jan Otten. Om een bijdrage te leveren aan de constructie van dat beeld van de schrijver zal ik in deze scriptie de thema's kijken en liefde/lust, zoals op die voorkomen in de roman *De wijde blik* van Otten, in verband brengen met zijn visie op liefde en lust zoals die gedestilleerd kan worden uit essays en andere non-fictie. Ik zal me daarbij concentreren op een zogenaamde 'pre-bekeringsroman', *De wijde blik* (1992). Door mijn analyse van deze roman te confronteren met non-fictie van Otten hoop ik aan te kunnen geven dat de motieven liefde en lust onstanten zijn in Ottens werk en dat er een ontwikkeling in Ottens auteursfiguur te ontdekken valt. Hierbij richt ik mij eveneens op het motief van de blik dat zo prominent aanwezig is het werk van Willem Jan Otten, omdat dit motief sterk in verband staat met Ottens visie op liefde en lust. Zo schrijft hij in zowel non-fictie als fictie over het kijken naar geliefden, belust staren naar de spiegel of (niet) gezien willen worden. Het motief is dus te aanwezig in Ottens werk om links te laten liggen.

De studie naar liefde en lust in *De wijde blik* is naar mijn weten nog niet uitgevoerd en ik hoop hiermee inzicht te bieden in de weerslag van Ottens persoonlijke leven in zijn werk. Nu is dit een precair iets om uitspraken over te doen. Leerden wij studenten van de opleiding Nederlandse taal en cultuur immers niet over 'de dood van de auteur'? Hoe leg ik dan het verband tussen tekstinterne motieven en de ontwerper ervan: de auteur? Daniël Rovers probeert in zijn proefschrift *De figuur in het tapijt* (2012) antwoord te geven op deze vraag door de begrippen 'figuurauteur' en 'auteursfiguur' te onderscheiden en te laten zien hoe deze begrippen de onderzoeker de mogelijkheid geeft te schrijven over literatuur, zonder ontkenning van de auteur. Rovers baseert zich hierbij op het begrip *posture* van Jérôme Meizoz, een term die ons in staat stelt uitspraken te doen over de positie-inname van de auteur in het literaire veld, diens literaire identiteit en de oordelen en anekdotes die over hem de ronde doen. In het theoretisch kader zullen de begrippen van Rovers en Meizoz verhelderd worden.

Met behulp van de theorieën van Rovers en Meizoz zal ik antwoord proberen te geven op de vraag: "Welke visie op liefde en lust kan gedestilleerd worden uit de essayistiek van Willem

Jan Otten en welke ‘auteursfiguur’ van Otten kan worden gevormd wanneer deze visie geconfronteerd wordt met de motieven liefde en lust in *De wijde blik?*” Hiermee hoop ik een bijdrage te kunnen leveren aan de constructie van het beeld van Otten dat bestaat bij de lezer.

Theoretisch kader

De figuur in het tapijt (2012)¹, het proefschrift van Daniël Rovers, was de aanzet voor het eindwerkstuk in deze vorm. In deze bundel schetst Rovers een theorie waarin hij voortborduurde op werk van Jérôme Meizoz. Aan de hand van het *posture*-begrip van deze literatuursocioloog schetst Rovers de figuur van een zestal auteurs. Hiertoe bespreekt hij eerst de geschiedenis van de rol van de auteur binnen de literatuur, waarna hij (onder andere) Willem Jan Otten leest en laat zien welk beeld de lezer krijgt na lezing van Ottens' werk.

Rovers' theorie behelst, in navolging van Meizoz, het lezen van hele oeuvres. Volgens die werkwijze bekijk ik in dit eindwerkstuk, om *De wijde blik* te interpreteren en te koppelen aan de auteur Otten, naast fictie ook non-fictie van Ottens in de vorm van essays. In dit theoretisch kader leest u meer over de theorieën waarop deze scriptie is gebaseerd.

De figuur in het tapijt

In de inleiding van *De figuur in het tapijt* buigt Rovers zich over de 'dood' en 'wederopstanding' van de auteur. Hij begint zijn overzicht van de rol van de auteur binnen de literatuurwetenschap in de twintigste eeuw bij Marcel Proust. In diens postuum uitgegeven *Contre Sainte-Beuve* (geschreven in 1909) leverde Proust kritiek op de criticus Sainte-Beuve, die meende een oeuvre van een auteur te kunnen verklaren vanuit diens persoonlijkheid. Het lezen van de biografie van een schrijver was volgens hem "de meest vruchtbare en leerzame onderneming"² voor een criticus. Proust vond echter dat een literair criticus zich niet bezig moest houden met biografisch materiaal van de auteur: volgens hem is een roman namelijk afkomstig van een 'ander-ik'. Dit is een andere 'ik' dan de auteur en deze ik leert de lezer slechts kennen uit het oeuvre van de auteur.

Vervolgens boden begin twintigste eeuw de Russische formalisten een alternatief voor de biografische benadering van literatuur. Zij stelden "het specifiek literaire van literatuur centraal"³ en richtten zich op "de formele kenmerken van hoogwaardige literatuur en niet op de cultuurhistorische inbedding van teksten."⁴

¹ Daniël Rovers, *De figuur in het tapijt*, Amsterdam 2012

² Daniël Rovers, *De figuur in het tapijt*, Amsterdam 2012, p. 19

³ Kiene Brillenburg Wurth, Ann Rigney (red), *Het leven van teksten. Een inleiding tot de literatuurwetenschap*, Amsterdam 2006, p. 423

⁴ idem

In 1946 werd het begrip *intentional fallacy* geïntroduceerd door literatuurwetenschappers William K. Wimsatt en Monroe C. Beardsley. *Intentional fallacy* is “de overtuiging dat de intentie van een auteur relevant is voor de waardering van zijn werk.”⁵ Die overtuiging klopte niet, volgens Wimsatt en Beardsley. In het essay waarin ze deze mening onderbouwden, deden Wimsatt en Beardsley het begrip ‘auteursintentie’ af als achterhaald en onlogisch. Opvallend is wel dat zij slechts afzonderlijke gedichten evalueerden: Daniël Rovers stelt echter dat je, wanneer je in plaats van afzonderlijke teksten hele oeuvres gaat lezen, de figuur van de auteur niet eenvoudig kan wegwuiven. Hierover meer onder het kopje ‘Aandacht voor de auteur’.

In 1961 kwam Wayne C. Booth met de term *implied author*. Het essay van Wimsatt en Beardsley met de daarin gepostuleerde stelling dat de notie van de auteursintentie achterhaald is, was invloedrijk gebleken, maar Booth schreef in zijn *The Rhetoric of Fiction* dat een criticus een moreel oordeel over een literair werk - en daarmee indirect ook over de auteur - moet kunnen vellen. Zijn term *implied author* slaat op het beeld van de auteur, geconstrueerd door de lezer op grond van de tekst. In 1983 leverde Gérard Genette kritiek op Booths *implied author* door te stellen dat we inmiddels beschikken over een breed begrippenapparaat waarbij het afschuiven van de stijl, de techniek en de beelden van een literaire tekst op een ‘engelachtig personage’ overbodig is geworden. Hierbij noemde Genette ook Mieke Bal, die schreef dat vooral in de moralistische jaren zestig met de *implied author* een tekst veroordeeld kon worden, zonder daarbij de auteur te verketteren.⁶

De dood van de auteur

In 1967 verscheen het stuk ‘De dood van de auteur’ van Roland Barthes. Het essay vormt het hoogtepunt van “de modernistische emancipatie van de tekst ten opzichte van de auteur”.⁷ Barthes stoort zich in ‘De dood van de auteur’ aan de overdaad van toekenning van autoriteit aan de auteur en roept zijn lezers op eindelijk het idee op te geven dat in een literaire tekst een spreker een ‘boodschap’ verkondigt. De tekst is volgens hem een weefsel van citaten, waaraan we geen intentie kunnen toekennen. Het essay deed zoveel stof opwaaien dat de door Barthes geponeerde stelling, “een nieuwe doxa in de literatuurwetenschap”⁸ werd, aldus Rovers.

⁵ Daniël Rovers, *De figuur in het tapijt*, Amsterdam 2012, p. 22

⁶ Ook in 1995 komt er kritiek op de impliciete auteur, van Couturier: je komt, hoe je het ook wendt of keert, uit bij de vraag waar de auteur van een oeuvre voor staat. Vrij naar noten in *De figuur in het tapijt*, p. 250

⁷ Daniël Rovers, *De figuur in het tapijt*, Amsterdam 2012, p. 24

⁸ Idem, p. 27

Een jaar later leverde Michel Foucault kritiek op Barthes' spraakmakende manifest: "dat is allemaal al lang bekend; lang geleden hebben de kritiek en de filosofie akte genomen van de verdwijning of de dood van de auteur."⁹ Toch had 'De dood van de auteur' een grote invloed en kreeg Barthes veel navolging. Later kwam Barthes echter min of meer op zijn manifest terug en kondigde hij de terugkeer van de auteur aan. Tien jaar na zijn essay beweerde Barthes in een college zelfs het tegenovergestelde van zijn stelling in 'De dood van de auteur': het leven van een auteur zou hem meer interesseren dan zijn fictie.¹⁰ Dit was in strijd met het gegeven dat sinds zijn manifest het doen van biografisch onderzoek haast *not done* werd. Dankzij onder meer Jérôme Meizoz (en in zijn voetsporen Daniël Rovers) maakt deze vorm van onderzoek echter weer opgang.

De wederopstanding van de auteur

Daniël Rovers stelt in *De figuur in het tapijt* vast dat de laatste twee decennia in het teken staan van de 'wederopstanding van de auteur'. Zo leverde Gillis Dorleijn in zijn inaugurele rede *Terug naar de auteur* (1989) kritiek op het poëticaonderzoek waarin onderscheid werd gemaakt tussen de poëtische opvattingen van auteurs en de eigenschappen van teksten. "Dorleijn achtte die scheiding kunstmatig en stelde dat er wel degelijk een eenheid valt aan te wijzen tussen tekst, literatuuropvattingen en literair-sociaal gedrag"¹¹: die eenheid valt samen in de auteur. Met deze bijdrage kreeg het *posture*-begrip ook in Nederland voeten aan de grond. Later legden Dorleijn en collega Kees van Rees zich vooral toe op onderzoek naar Pierre Bourdieu en de 'symbolische productie' van literatuur: de beeldvorming die ontstaat met betrekking tot bepaalde auteurs en hun oeuvres. Termen als *doxa* (Barthes) en *orkestratie* (Van Rees en Dorleijn) verwezen hierbij naar de neiging van journalisten en critici om door beeldvorming van auteurs tot een eenvormig oordeel te komen. In *De productie van literatuur* (2006) keerden Van Rees en Dorleijn zich duidelijk af van de tekst: literatuurbeschouwers die zich bezig hielden met de duiding van teksten kregen de kritiek 'subjectivistisch' te werk te gaan. De geschiedenis van de 'dood' en 'wederopstanding' van de auteur is geschetst; tegen die achtergrond bekijken we nu de theorie van Jérôme Meizoz, wiens theorie past binnen de 'wederopstanding' van de auteur.

⁹ Idem, p. 28

¹⁰ Barthes onderscheidt in dit college vier auteursverschijningen: persona (burgerlijke persoon van de auteur), scriptor (beeld van de auteur in de buitenwereld), auctor (persoon die verantwoordelijkheid draagt voor de tekst) en scribens (het ik dat aan het schrijven is). Barthes beseft: elke scribens wordt vooral geacht de rol van scriptor te spelen. Vrij naar noten in *De figuur in het tapijt*, pp. 249-250

¹¹ Daniël Rovers, *De figuur in het tapijt*, Amsterdam 2012, p. 31

Jérôme Meizoz – posture

Zowel literatuursocioloog Meizoz als Daniël Rovers – die in navolging van Meizoz een nieuw model vormde om het onderzoek naar de auteur mee te benaderen - vormen de basis voor deze scriptie. In *Authorship revisited: conceptions of authorship around 1900 and 2000* (2010) schreef Meizoz het stuk ‘Modern posterities of posture’.¹² Hij beschrijft hierin hoe literatuurwetenschapper Alain Viala als eerste het concept van *posture* definieerde. In zijn theorie verwees *posture* naar het zogenaamde *ethos* van de schrijver: de “(general) way of being (of a) writer.”¹³ De gestalte van een auteur en de continuïteit daarin of ontwikkeling daarvan, vormen een bepaald ‘keurmerk’. Hiermee kan de auteur zichzelf onderscheiden. Wanneer men de waargenomen feiten op het gebied van houding of gedrag van de auteur classificeert, kan de ‘(general) way of being (of a) writer’ gedefinieerd worden. Meizoz stelt voor het begrip *posture* te verbreden en *ethos* hier in op te nemen. Een *posture* omvat volgens hem één of meer vormen van *ethos*, ‘ways of being of a writer’, die bijdragen aan de hele constructie van *posture*. Vervolgens belicht Meizoz enkele elementen die *posture* volgens hem definiëren.

De *posture* van een auteur markeert diens positie in het literaire veld op een bijzondere manier. In een literaire verkondiging presenteert en uit een auteur zichzelf door middel van zijn *posture*. Zo kunnen we aan de hand van deze term de auteur in het literaire veld definiëren. Of, zoals Viala het zegt: “In offering a work, he [de auteur, ET] constructs a self-image and this image is confirmed or evolves in the course of ensuing works.”¹⁴

Een belangrijk aspect van *posture* is volgens Meizoz, dat het een tweeledig spoor veronderstelt: *posture* bevat zowel non-verbaal gedrag als *discours*: non-verbaal gedrag, aan de ene kant, omvat de publieke presentatie van het ‘zelf’ van de auteur: zijn gedrag en zijn verschijning in de media, bijvoorbeeld bij ontvangst van literaire prijzen of in reacties op beoordelingen (bijvoorbeeld tijdens een interview). Maar ook: kledij, gebaren, uiterlijk en zelfs accessoires. Aan de andere kant is *posture* ook te vormen aan de hand van *discours*: het tekstuele zelfbeeld dat de auteur ons biedt. Hij bepaalt zijn aanzien door een zelfbeeld te beramen en forceren in zijn werk. *Posture* behelst naast uitingen van de auteur (non-verbaal en verbaal) ook uitingen over de auteur. Bij het gebruik van de *posture* moeten we in de gaten houden dat er veel samenhang is tussen het auteurskarakter dat naar voren komt

¹² Jérôme Meizoz, ‘Modern Posterities of Posture. Jean-Jaques Rousseau’, in: Gillis J. Dorleijn (red.), *Authorship revisited. Conceptions of authorship around 1900 and 2000*, Leuven 2010, p. 81

¹³ Idem, p. 83

¹⁴ Idem, p. 84

uit zijn werk (uitingen van de auteur), diens positie in het literaire veld, het publiek dat hij tracht aan te trekken en uitingen over de auteur.

Meizoz stelt dat het concept *posture* ons in staat stelt verbindingen tussen het gedrag van de auteur en diens tekstuele effecten in het veld te beschrijven. Daarbij dienen we wel “the role of memory within the field”¹⁵ in de gaten te houden: *posture* wordt gevormd door de collaboratieve input van zowel individu als collectief. Het beeld van een auteur wordt dus ook deels gevormd door traditie en voorgangers. Samenvattend is het begrip *posture* dat Meizoz ons aanreikt en Daniël Rovers (en mij in zijn navolging) inspireerde om in door te werken, als volgt te duiden: *posture* is de literaire identiteit en “de som van oordelen en anekdotes die over een auteur de ronde doen.”¹⁶

Auteursfiguur en figuurauteur

Rovers maakt in *De figuur in het tapijt*, na een bespreking van de ‘dood’ en de ‘wederopstanding’ van de auteur, de balans op en vraagt zich af: hoe te schrijven over literatuur zonder de tekst te reduceren tot een uitspraak van een auteur, maar mét inachtneming van de eigenheid van tekst en oeuvre? Volgens Rovers bepalen de persoon en de intenties van de auteur ook de werking van het oeuvre. De unieke verschijning van een auteur in zijn oeuvre noemt hij ‘de figuur in het tapijt’, naar het verhaal *The figure in the carpet* van Henry James. In dit verhaal zoekt een literatuurcriticus naar het geheim van het oeuvre van een auteur, Hugh Vereker, en diens auteursintenties.

Om uitspraken te kunnen doen over literatuur, onderscheidt Rovers twee verschillende ‘auteursbeelden’: de auteursfiguur en de figuurauteur. “De auteursfiguur is de manier waarop een auteur de teksten van zijn oeuvre - en daarmee zichzelf - heeft vormgegeven. Deze auteursfiguur verschijnt in de woorden, zinsstructuren, metaforen en plotwendingen die het werk van een auteur kenmerken. De figuurauteur daarentegen is het beeld dat gebaseerd is op de door de auteur kenbaar gemaakte intenties én op de intenties die hem, al dan niet op grond van zijn biografie, worden toegedicht. Het is deze figuurauteur die de ontvangst van een literaire tekst voor een groot deel bepaalt.”¹⁷ Het verschil tussen de twee concepten is dat de auteursfiguur kan worden afgeleid uit het literaire oeuvre (door tekstinterne, impliciete typering) en de figuurauteur het ‘imago’ van de auteur behelst en

¹⁵ Idem, p. 85

¹⁶ Daniël Rovers, *De figuur in het tapijt*, Amsterdam 2012, p. 35

¹⁷ Daniël Rovers, *De figuur in het tapijt*, Amsterdam 2012, pp. 34-35

ontstaat in vertogen over het oeuvre en de auteur (door tekstexterne, expliciete (zelf)typering).

Aandacht voor de auteur

Nu Rovers twee termen in het leven heeft geroepen die hem in staat stellen te schrijven over literatuur, ‘leest’ hij in *De figuur in het tapijt* zes auteurs. Auteurs die volgens hem “beschikken over de benijdenswaardige gave zinnen te schrijven alsof de waarheid in hun tekst verscholen ligt.”¹⁸ Die waarheid kan op de lezer een verpletterende indruk maken, en dan roepen we volgens Rovers vaak de instantie aan die luistert naar de naam van de auteur. Rovers noemt het schrijven van deze auteurs ‘apodictisch’: zij koesteren de wil om tot het ware en werkelijke te komen in de taal. Als je ontwricht wordt door een écht goed boek, van je stuk gebracht bent door de ervaring, dan kan je volgens Rovers niet anders dan uitkomen bij de maker ervan, en benieuwd zijn naar zijn oeuvre. Elke zin in een oeuvre, ook die in mindere teksten, put zijn kracht uit een groter geheel. In het deel over Willem Jan Otten lezen we dat deze auteur zijn schrijverschap opvat als een uitgebreide vorm van autobiografie. Maar, aldus Rovers: alle auteurs, ook de meer gesloten, laten zich pas kennen in hun werk; als auteursfiguur. Rovers erkent dat het nadeel van zijn studie is, door middel van het opsommen en karakteriseren van auteurs, ook bij te dragen aan de vorming van de figuurauteur. Ook ik loop dat ‘gevaar’ met het doen van onderzoek naar de auteursfiguur van Willem Jan Otten. Mijn onderzoek vraagt dus om een overwogen aanpak. Hierover leest u onder het kopje ‘Methodologie’.

¹⁸ Daniël Rovers, *De figuur in het tapijt*, Amsterdam 2012, p. 235

Methodologie

Dit eindwerkstuk behandelt eerst enkele essays van Willem Jan Otten en bespreekt aansluitend de roman *De wijde blik*. Om dan de auteursfiguur van Willem Jan Otten uit zijn essays en *De wijde blik* te destilleren, is enige afbakening van het onderwerp nodig. Ik richt mij, zoals gezegd, op het motief van liefde en lust, gekoppeld aan de blik, in Ottens werk. Daarbij richt ik me in de essays op Ottens visie op liefde en lust, en bekijk ik in *De wijde blik* hoe Otten deze motieven uitwerkt in de roman en op welke manier hij dit ondersteunt met het motief van de blik. Vervolgens schets ik aan de hand daarvan een beeld van de auteursfiguur van Willem Jan Otten. Daartoe verdiep ik me in het begrip *posture* van Jérôme Meizoz en de daarop gebaseerde theorie van de auteursfiguur van Daniël Rovers. In navolging van hem onderzoek ik in het laatste deel van dit eindwerkstuk welk beeld Otten construeert in zijn werk.

In dit werkstuk volg ik de theorieën van Rovers en Meizoz niet volledig: Waar Meizoz zich afwijzend opstelt tegenover het onderzoek naar fictie aan de hand van *posture*¹⁹, wil ik Ottens auteursfiguur ook definiëren aan de hand van zijn proza. Ik wil de auteur betrekken in mijn bespreking van *De wijde blik* en richt me daarbij op werkinterne motieven. Daarom beroep ik me, naast Meizoz, op Daniël Rovers en zijn term ‘auteursfiguur’.

Omdat ik mij zoveel mogelijk wil richten op Ottens auteursfiguur, zal ik niet andermans oordelen over de auteur behandelen in mijn bespreking van Otten – al besef ik dat ook mijn mening gekleurd wordt door Ottens figuurauteur. Zijn auteursfiguur wil ik enkel baseren op de essays en de roman die ik lees. Ik betrek dus geen recensies in mijn onderzoek, in tegenstelling tot Meizoz: bespreking van receptie wil ik zo summier mogelijk houden. Ik richt me dus zoveel mogelijk op essayistisch werk en enkele academische besprekingen van Willem Jan Otten. Deze werken lees ik als beschouwend deel van Ottens literaire werk, omdat ze bijdragen aan de constructie van Ottens auteursfiguur. Ik ga dus niet op zoek naar statements van Otten over zijn auteursintentie; dan zou ik immers zijn figuurauteur behandelen en ik richt me juist op de auteursfiguur van de schrijver.

¹⁹ In zijn artikel ‘Modern Posterities of Posture. Jean-Jaques Rousseau’ richt Meizoz zich bewust uitsluitend op non-fictie

Liefde, lust en de blik – de essays

Om te bepalen welke visie spreekt uit zijn werk lees ik essays van Otten die hij in de loop van zijn schrijverscarrière publiceerde. Om me binnen het brede arsenaal aan essays niet te verliezen in de vele interessante onderwerpen die Otten aansnijdt, richt ik me binnen zijn essays en interviews op het motief van liefde, lust en de blik. Essays die niet of nauwelijks de thematiek van liefde, lust en kijken behandelen, laat ik buiten beschouwing.

Nu is er in het werk van Otten, wat betreft thema's als deze, veel samenhang. Ik zal dus ook onderwerpen als schaamte, porno en kijken behandelen, omdat deze in Ottens oeuvre zo veel in verband staan met liefde en lust. Ook betrek ik enkele interviews in mijn onderzoek, omdat Willem Jan Otten in dergelijke vraaggesprekken uitspraken doet over zijn proza en levensopvatting, op eenzelfde wijze als in een essay. Ottens (uit die lezing gedestilleerde) visie op liefde en lust confronteer ik met de motievenstructuur in *De wijde blik*, met als doel Otten als auteursfiguur te schetsen.

Een startpunt voor een dergelijk onderzoek is lastig vast te stellen. Waar te beginnen? In deze scriptie bespreek ik een selectie (gebaseerd op de behandeling van liefde, lust en de blik) van Willem Jan Ottens werk en presenteer ik deze op chronologische wijze. Eventuele kenteringen in Ottens denken over liefde en lust kunnen dan duidelijker aangewezen worden. Zo legt dit eindwerkstuk een duidelijke auteursfiguur en eventuele ontwikkelingen in die figuur bloot.

In de chronologisch gepresenteerde essays werk ik van het essay *Denken is een lust* (1985) naar het essay 'De afgerichte liefde' (2009). Het eerste werk is een belijdenis van Willem Jan Ottens voorliefde voor porno. In 'De afgerichte liefde' in essaybundel *Onze lieve vrouw van de schemering* (2009) verbaast Otten zich over de uitzending van pornofilm *Deep throat* op de Nederlandse televisie, en bespreekt hij de aantrekkingskracht van porno. Otten heeft anno 2009 een andere kijk op porno dan in 1985 en staat terughoudend tegenover het bekijken van porno. Mogelijkerwijs is deze veranderde blik grotendeels beïnvloed door Ottens bekering. Over die bekering spreekt Otten in *Het wonder van de losse olifanten*, een ander essay dat ik zal behandelen. In deze lezing richt de auteur zich bijna vijftien jaar na *Denken is een lust* tot "de ontwikkelden onder de verachters van de christelijke religie"²⁰, en beschrijft hij hoe hij "op een ochtend eenvoudigweg wakker werd met de gedachte: ik ben ook gek ook dat ik de geloofsbelijdenis niet al lang beaamd heb."²¹

²⁰ Willem Jan Otten, *Het wonder van de losse olifanten. Rede tot de ontwikkelden onder de verachters van de christelijke religie*, Amsterdam 1999, p. 31

²¹ idem

Deze rede, in 1999 uitgegeven als essay, is te lezen als Ottens openbare geloofsbelijdenis en een antwoord op de kritiek die hij kreeg te verduren, naar aanleiding van zijn doop in de katholieke kerk. De werken *Denken is een lust*, *Het wonder van de losse olifanten* en 'De afgerichte liefde' zijn nogal verschillend en inhoudelijk valt er - door deze werken chronologisch te lezen - een aanzienlijke verandering in Ottens denken te bespeuren. Verder komen in de essaybesprekingen de volgende werken aan bod: Ottens essaybundel *De letterpiloot* (1994), zijn zomerdagboek *De bedoeling van verbeelding* (2003), de columnbundeling *Waarom komt u ons hinderen* (2006) en essays uit Ottens laatstverschenen essaybundel *Onze lieve vrouwe van de schemering* (2009). Met de bespreking van Ottens essays zal ik zijn visie op liefde en lust destilleren en die visie vergelijken met mijn interpretatie van *De wijde blik*.

Bij de analyse van *De wijde blik* richt ik mij vooral op de motieven liefde en lust. Daarnaast maakt Otten veelvuldig gebruik van het motief van de blik en biedt het 'kijken' in Ottens werk een aanknopingspunt om zijn auteursfiguur uit de essays en *De wijde blik* te destilleren. Om de motievenstructuur van de roman bloot te leggen gebruik ik *Literair mechaniek, inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten* (2008) ter naslagwerk. De structuur, tijdsverloop, personages en stilistische kenmerken komen aan bod, om tegen die achtergrond de motievenstructuur te behandelen. Aansluitend koppel ik Ottens visie die uit de essays naar voren komt aan het gebruik van de motieven liefde, lust en de blik in *De wijde blik*, met als doel de auteursfiguur van Willem Jan Otten te vormen. Daarmee hoop ik antwoord te kunnen geven op de vraag: "Welke visie op liefde en lust kan gedestilleerd worden uit de essayistiek van Willem Jan Otten en welke 'auteursfiguur' van Otten kan worden gevormd wanneer deze visie geconfronteerd wordt met de motieven liefde en lust in *De wijde blik*?"

Willem Jan Otten – essays

In dit deel behandel ik een selectie van Willem Jan Ottens essayistisch werk en presenteer ik deze op chronologische wijze. Eventuele kenteringen in het denken over liefde en lust kunnen dan beter aangewezen en verklaard worden en ik hoop zo ook *De wijde blik* beter te kunnen duiden.

Denken is een lust

In zijn bekende essay *Denken is een lust* (1985) schetst Willem Jan Otten een duidelijk beeld van zijn kijk op lust. Zonder al te veel schaamte belijdt hij in het boekje zijn pornoverslaving. Otten beschrijft zijn gang naar de ‘Sperm-à-go-go’, de opwinding van de ‘handeling’ zodra hij thuis is en de ‘regisseerbaarheid’ van zijn genot. Tot slot handelt hij over liefde en (on)trouw en vraagt hij zijn vrouw met klem om niet te proberen hem te begrijpen: “Waarom deze erkenning af willen dwingen?”²² Otten kan zich zelf soms geen betere ‘kwaal’ indenken dan die waaraan hij lijdt: voor hem zijn ziekte en medicijn één. “Mijn geeuwongher naar naakte, zeer naakte lichamen, bestrijd ik met naakte, zeer naakte lichamen.”²³ Wat hem daarentegen meer bezig houdt, of: paniek inboezemt, is het gegeven van verwisselbaarheid. Het genot dat een vrouw ervaart, zou ook door een andere man veroorzaakt kunnen worden. Juist het verlangen naar die verwisselbaarheid “is een lust.”²⁴ Het valt samen met de - voor Otten - twee begeertes die meespelen in het spel van lust en liefde: die van enerzijds bemind worden en anderzijds beminnen. Otten verlangt de aanstichter van begeerte te zijn, de oorzaak van andermans genot, maar hij verlangt ook bemind te worden.”Die twee begeertes kan ik maar moeilijk uit elkaar houden.”²⁵ Bij zijn begeerte komt op een duidelijk punt de schaamte om de hoek kijken: wanneer Otten het gevoel heeft dat anderen hem denken te doorzien, raakt hij in paniek. Zo vreest hij dat de eigenaar van ‘Al Pornobab’, zoals Otten de seksshop noemt, dwars door hem heen kan kijken op het moment dat hij zijn keuze maakt uit de grote hoeveelheid tijdschriften. “Zelfs al weet ik dat het niet waar is (de eigenaar heeft wel wat beters te doen dan door mij heen kijken), dan nog promoveer ik zijn niet geworpen blik tot een almachtig oog, en schrompel ik ineen bij de gedachte aan de kenbaarheid van mijn lust.”²⁶

²² Willem Jan Otten, *Denken is een lust*, Amsterdam 1985, p. 71

²³ Idem, p. 11

²⁴ p. 15

²⁵ p. 15

²⁶ p. 20

Dat is Ottens definitie van schaamte: de “angst voor mijzelf als iemand die het object van zijn lust in handen heeft.”²⁷

Schaamte

Willem Jan Otten schrijft dat hij zich lang moest schamen voor zijn schaamte. Puberend tijdens de seksuele revolutie en de bloeiperiode van de Nederlandse Vereniging voor Seksuele Hervorming meende Otten dat de ‘preutsheid’ overwonnen zou worden. Anno 1985 noemt Otten de diagnose van de NVSH -‘het is de schuld van de schaamte’- een misvatting. “Het idee dat schaamte een overwonnen standpunt is, verkleint mensen, in plaats van dat het ze trotser maakt. Het miskent datgene waardoor we kunnen groeien: de zelfoverwinning.”²⁸ Otten is van mening dat we ons helemaal niet hoeven schamen voor onze schaamte: het is onderdeel van het leven. De angst voor schaamte is bij Otten in *Denken is een lust* dan ook vrijwel afwezig. Verwijzend naar Sade (‘wat niet mag verschaft genot’²⁹) vraagt Otten zich af waarom we de schaamte als vijand van het genot beschouwen. “Is het denkbaar dat aan ieder genot een verbod voorafgaat?”³⁰ Zo ja: dan geen genot zonder schaamte. Volgens Otten is die schaamte dan eerder de verwekster dan de vijand van genot.

Het opwindende aan porno

Wat maakt porno voor Willem Jan Otten zo opwindend? Volgens hem is dat de dienstbaarheid van de modellen aan de opwinding. Het genoegen ligt voor hem in het kunnen regisseren van zijn genot.³¹ Wanneer hij thuis is selecteert Otten enkele plaatjes uit de gekochte tijdschriften en ordent ze tot een aanschouwelijk geheel: een toneel op tafel. Otten kan zo zelf beslissen hoe hij zijn genot en het object van zijn genot manipuleert en positioneert. Hierbij stelt Otten zich voor dat de modellen (de afgebeelde vrouwen en mannen) onbekenden van elkaar zijn en elkaar ontmoeten, waarbij zij een ‘geheime afspraak’ maken, met uiteraard Otten op het oog. Deze afspraak moet worden nagekomen, “van a tot z.”³² Daarbij simuleren de modellen hun opwinding, speciaal voor Otten. Dat gegeven bezorgt hem de grootste opwinding: “Ervoor zorgen dat je zelf het doel van het geheel wordt; een fantasma creëren waarin het veinzen speciaal voor mij wordt gedaan.”³³ Hierbij stelt Willem Jan Otten zichzelf voor als regisseur, waarbij hij op het toneel zit en de scènes zich afspelen in

²⁷ Willem Jan Otten, *Denken is een lust*, Amsterdam 1985, p. 21

²⁸ Willem Jan Otten, *Denken is een lust*, Amsterdam 1985, p. 49

²⁹ Idem, p. 65

³⁰ p. 66

³¹ p. 21

³² p. 34

³³ pp. 35-36

de zaal. Otten plaatst zich zo “in het centrum van een denkbeeldig theater” en situeert zichzelf op een ‘podium’; hij voelt zich net zo bekeken door de modellen, de ‘spelers’, als andersom. Dit gegeven is voor Otten het summum van opwinding.

Later in *Denken is een lust* beschrijft hij nogmaals een dergelijke situatie. Willem Jan Otten zag eens een ballet van Hans van Manen, waar één danseres op het podium gefilmd werd door een camera. De beelden werden op het scherm achter haar geprojecteerd. Het feit dat deze choreografie bedacht was door iemand die zich buiten de handeling plaatste en het oog werd “dat zowel de geliefde [...] als de minnaar [...] van een afstand waarneemt”, beschreef Otten als uiterst opwindend. Er was namelijk sprake van een spanning die boven het schouwspel hing: opgewekt door het idee dat deze choreografie bedacht was door iemand die zich op moment van uitvoeren misschien wel tussen het publiek bevond, als “toeschouwer van zijn eigen erotiek.”³⁴ Ook in Ottens ‘zittingen’ visualiseert hij zichzelf als toeschouwer van zijn zelfbedachte scènes.

Seksuele blik

Uit *Denken is een lust* blijkt duidelijk Ottens fascinatie voor de (seksuele) blik. Kijken hangt voor Otten nauw samen met schaamte; schaamte is “de sensatie ‘jezelf te zien staan’ op het moment dat je bezeten raakt van opwinding.”³⁵ Dat een ander (zijn geliefde) hem op zo’n moment ‘ziet staan’, is alleen op het ogenblik van de grootste begeerte een fantasie. Ottens vrouw hoeft slechts te weten wat de objecten van zijn verlangen zijn, om hem te kunnen doorgronden. Na de bevrediging echter is die fantasie van de onthulling voorbij en houdt Otten zijn lustbeleving toch liever voor zichzelf. Hij richt zich op de laatste pagina’s van *Denken is een lust* dan ook tot zijn vrouw: “Wil mij niet begrijpen.[...]Bewaar je afgrijzen, en verdoezel tot geen prijs je schaamte.”³⁶ Otten wil zijn vrouw niet als verwisselbaar zien, maar liefhebben. De voortdurende tweestrijd tussen liefde en lust vat hij in het slot mooi samen: “Niet gezien worden, onkenbaar zijn, de ceremoniemeester zijn van je eigen geheim - het verlangen daarnaar is even groot als het verlangen naar iemand door wie je gezien wordt, gekend, en gekoesterd als was je haar geheim.”³⁷

³⁴ Willem Jan Otten, *Denken is een lust*, Amsterdam 1985, p. 39

³⁵ Willem Jan Otten, *Denken is een lust*, Amsterdam 1985, p. 66

³⁶ Idem, p. 71

³⁷ Idem, p. 70

(On)trouw en overspel

Waar Otten zijn pornobeleving tot nu toe als solitair voordeed, schetst hij in 'Een case-history' (een hoofdstuk in *Denken is een lust*) de situatie van een man en een vrouw: ze hebben al een tijd een relatie en hij wordt door haar betrappt terwijl hij zichzelf bevredigt - "omringd door pornografische afbeeldingen."³⁸ In haar ogen is hij veranderd, maar de man durft niet op te biechten dat juist zij zijn fantasie is, zijn 'pornografische muze'.

Is er sprake van vreemdgaan, wanneer een man binnen een relatie naar porno kijkt? Otten schetst de huidige kijk op lustbeleving binnen de relatie in het hoofdstuk 'Het postclitorale tijdperk' in *Denken is een lust*. Seks draait, volgens Otten, om een vorm van ruil. Vooral wanneer er, binnen een relatie of huwelijk, sprake is van liefde. Maar, zo vraagt Otten: "Hoe moeten we datgene wat we liefde noemen in bescherming nemen tegen wat we over de liefde te weten komen?"³⁹ Namelijk dat er verlangens zijn, begeertes (Otten noemt dit 'het dubbelleven'), die moeilijk te rijmen zijn met trouw. Hoe trouw ben je wanneer je je begeerte 'temt' door porno te kijken? Juist die trouw vult volgens Otten een leegte: "als de trouw er niet was, waar moesten we dan ons verlangen naar zingeving op richten?"⁴⁰ Omdat we binnen de liefde trouw beloven aan elkaar, is er een constante worsteling tegen het 'dubbelleven' waarvoor geen ruimte is binnen het huwelijk. "Die worsteling wordt pijnlijker; pijn lijden kunnen we niet voor niks - dus krijgt de worsteling de allure van een zingeving."⁴¹ De constante verschoning van de liefde van deze worsteling is nodig om de liefde en trouw 'zuiver' te houden. "De liefde zal en moet worden gevrijwaard van de ontgoocheling."⁴² Onze driften zijn echter zo trouweloos als wat, en vallen moeilijk te rijmen met Ottens idee over liefde. Zoals gezegd: het besef van verwisselbaarheid komt juist op de helderste momenten van begeerte naar voren. Niet Otten wordt bemind, maar 'een man'. Zijn geliefde wordt 'een vrouw'. "De verwisselbaarheid van mijn lichaam en dat van haar [is] totaal."⁴³

Van deze 'horror' iets maken en kunnen leven met de gedachte dat je op het ogenblik van het genot iemand anders had kunnen zijn; dat is voor Otten liefde.

Otten is zich zeer bewust van het feit dat begeerte en liefde niet identiek zijn. "[ik begreep] dat er zo iets bestaat als het blinde verlangen naar iemand die niets van je afweet. Erotiek zonder inleving. Voor mij is pornografie een manier om dat verlangen naar het blinde en het onmogelijke, naar lichamen die alleen maar lichamen willen zijn en na afloop ook zullen

³⁸ Willem Jan Otten, *Denken is een lust*, Amsterdam 1985, p. 31

³⁹ Idem, p. 61

⁴⁰ Idem, p. 63

⁴¹ P. 62

⁴² P. 63

⁴³ P. 63

blijven, te lenigen.”⁴⁴

⁴⁴ Willem Jan Otten, 'Schone plaatjes. Over Rudy Kousbroek', in: Willem Jan Otten, *De letterpilot*, Amsterdam 1994, p. 147

De letterpiloot

In *De letterpiloot* (1994) doet Willem Jan Otten meer uitspraken over het verschil tussen liefde en lust. Zo benadrukt hij nog eens dat de verwisselbaarheid van de begeerte juist afwezig is in de liefde: “Verliefdheid is de ontkenning van toeval”⁴⁵. In een van de eerste maanden dat Otten samen was met zijn geliefde, zag hij haar op een onbewaakt moment lopen op straat. Zij zag hem niet, en een kort moment dacht hij: wie is die vrouw ook alweer? “Dit was verwarrend, want ik had plechtig gezworen haar nooit meer als een vrouw te beschouwen.[...] Dat is verliefdheid: de afschaffing van het onbepaald lidwoord.”⁴⁶ Dat onbepaald lidwoord is juist datgene wat porno (voor Otten) zo typeert: je geliefde wordt in het moment van begeerte ‘een vrouw’ en had ook een ander kunnen zijn. De kern van pornografie is volgens hem dan ook de lukraakheid van de begeerte: gericht “op wie maar wil[...], op alles en iedereen.”⁴⁷

Fantaseren

In *De letterpiloot* blikt Willem Jan Otten terug op *Denken is een lust*. Zelf beschrijft hij het als een boekje over “de droom van de totale macht over mijn eigen verlangen en de praktijk van het eindeloze uitstel van de bevrediging.”⁴⁸ Otten ontdekte dat, zodra je je bewust wordt van je begeerte, “het denken erover, het vooruitlopen erop en het in fantasieën herhalen ervan op zichzelf een bron van begeerte [wordt].”⁴⁹ Vooral in dat fantaseren ligt voor Otten de kern van zijn genot. Niet alleen het doen, maar ook het beramen van is opwindend. Met dat fantaseren gaat schaamte gepaard en deze schaamte vergroot op haar beurt het genot weer. Het geheugen voedt de begeerte, aangevuld met zelfverzonnen beelden: “het genot [...] van de geregisseerde lust.”⁵⁰ Of je een beeld uit je eigen geheugen put, of zelf verzonnen hebt, weet je volgens Otten snel. De fantasie herken je direct aan de fysieke reactie die het teweeg brengt. “Het [lichaam] reageert op exact dezelfde wijze als wanneer wij oog in oog met iets opwindends hadden gestaan. Het neemt iets letterlijk wat alleen maar figuurlijk is, een hersenspinsel[...].”⁵¹ Dat is hetzelfde effect dat porno kan bewerkstelligen: wanneer je jezelf probeert voor te stellen wat er gebeurt zijn de -in de pornografische video’s en afbeeldingen

⁴⁵ Willem Jan Otten, ‘Kroniek van zoon die vader wordt’, in: Willem Jan Otten, *De letterpiloot*, Amsterdam 1994, p. 32

⁴⁶ idem

⁴⁷ Willem Jan Otten, ‘Schone plaatjes. Over Rudy Kousbroek’, in: Willem Jan Otten, *De letterpiloot*, Amsterdam 1994, p. 150

⁴⁸ Willem Jan Otten, ‘En toen was jij Belle. Over Luis Buñuel’, in: Willem Jan Otten, *De letterpiloot*, Amsterdam 1994, p. 130

⁴⁹ idem

⁵⁰ Willem Jan Otten, *Denken is een lust*, Amsterdam 1985, p. 50

⁵¹ Willem Jan Otten, ‘En toen was jij Belle. Over Luis Buñuel’, in: Willem Jan Otten, *De letterpiloot*, Amsterdam 1994, p. 134

voorgestelde- werkelijkheden haast écht – door hoe ons lichaam erop reageert. De pornografische werkelijkheid is op zijn echtst “zolang hij net niet gerealiseerd wordt.”⁵² Porno en fantasie; bij Otten gaat het niet alleen om hersenspinsels en zelfverzonnen beelden: ook de harde beelden en plaatjes die we voorgeschoteld krijgen bij het kijken naar porno, zijn het meest werkelijk wanneer dat wat we zien, níet bestaat; te onmogelijk – te ‘fantastisch’ is.

Kijken

Willem Jan Otten beschrijft in *De letterpiloot* zijn vroegste herinnering. In 1959, als jongen van een jaar of acht, bekeek hij zichzelf in de spiegel. Dit kijken ging gepaard met een bepaald verlangen, een genot: in Ottens beschrijving van deze ‘eerste blik’ is de scène narcistisch te noemen. In zijn herinnering was Otten mager en klein, maar hij weet nog dat hij zich ‘anders dacht’ in de spiegel: “zeer gespierd, zeer bruin, zeer gelijkend, kortom, op de Indianenjongen uit één van de Gouden Boekjes die De Bezige Bij toen al uitgaf.[...] Ik kon geen genoeg van mezelf krijgen, daar in die gang.”⁵³ De sensatie van verlangen die Otten als kind ervoer bij het bekijken van de plaatjes van de Indianenjongen, overviel hem als jongen ook bij het bekijken van zichzelf in de spiegel. Otten betitelt deze eerste herinnerde blik op zichzelf een erkenning van zichzelf als erotisch schepsel. “Je zou kunnen zeggen: dit was het begin van mijn leven als minnaar.”⁵⁴

Kijken en lust, begeerte en begluren: het gaat bij Otten hand in hand. Zo beschrijft hij in ‘En toen was jij Belle’ (1991) dat wanneer hij porno kijkt, het staren naar de seksuele beelden steeds langzamer gaat. Het kijken dient steeds preciezer te gebeuren, en daarbij mag niets aan het oog ontsnappen. Dit kijken culmineert in het ene beeld, “het ultieme, alles onthullende, raadselachtig openbarende beeld waarin de overgave zó zichtbaar is geworden dat je eigen binnenste en het beeld om zo te zeggen zijn komen samen te vallen.”⁵⁵ Daarna met een ‘koel oog’ nog verder kijken, het filmpje ook echt gaan bekijken, is *not done*. “Zonder begeerte is het allemaal niks.”⁵⁶

Het kijken en je bekeken voelen is iets dat Otten mateloos opwindt. Vooral het kijken naar mensen (‘professionals op het gebied van de opwinding’) die doen wat zij opwindend weten, bewust van de camera op hun gericht. Wie is toch die man, vraagt hij zich af, die - starend

⁵² Willem Jan Otten, ‘En toen was jij Belle. Over Luis Buñuel’, in: Willem Jan Otten, *De letterpiloot*, Amsterdam 1994, p. 128

⁵³ Willem Jan Otten, ‘Er was iets niet juist’, in: Willem Jan Otten, *De letterpiloot*, Amsterdam 1994, pp. 117-118

⁵⁴ Idem, p. 120

⁵⁵ Willem Jan Otten, ‘En toen was jij Belle. Over Luis Buñuel’, in: Willem Jan Otten, *De letterpiloot*, Amsterdam 1994, p. 141

⁵⁶ Idem

naar onbekenden - geniet van een pornografische scène terwijl zijn geliefde in de andere kamer ligt te slapen? Otten doelt op zichzelf en zijn slapende vrouw: “Zij weet van mijn belustheid, maar mijzelf telkens weel volledig kenbaar maken, lukt me niet, lijkt me ook zinloos - het wond me, nogmaals, mateloos op.”⁵⁷

Autobiografisch

In *Denken is een lust* schreef Otten vooral over de rol die pornografie in zijn leven speelt. Over liefde wil Willem Jan Otten er verder niet veel kwijt, maar na lezing van enkele andere essays is te merken dat Ottens jeugd invloed heeft gehad op zijn kijk op de liefde. Zo vertelt hij in ‘Kroniek van zoon die vader wordt’ hoe Willem Jan als zesjarige jongen verlaten wordt door zijn vader, die een ander bleek te hebben. Otten en zijn broer worden opgevoed door hun moeder. Wanneer zijn vrouw is bevallen van hun eerste kind schrijft Otten in *De letterpiloot* over het vaderschap en vraagt hij zich af hoe het zou zijn, je gezin verlaten. Otten verliet zijn gezin niet, maar hij maakt er later geen geheim van dat hij overspel heeft gepleegd. *De wijde blik* (waarin hoofdpersoon Lex vreemdgaat) is een sterk autobiografisch boek, al benadrukt Otten dat hij de ‘ik’ in de roman, Lex, niet samenvalt met de persoon Willem Jan Otten. “Lex is een personage dat ik bedacht heb, om dit verhaal op te kunnen schrijven”⁵⁸, aldus Otten in een interview met Hanneke Wijgh. “Natuurlijk, het is mijzelf ook overkomen. Iets van dat complex aan verwarringen en gevoelens is in het boek terecht gekomen.”⁵⁹ In het vraaggesprek komen Ottens opvattingen over overspel uitgebreid aan bod. Zo noemt hij het ‘probleem’ van de minnaar de “weeffout van de begeerte.”⁶⁰ De minnaar wordt zelf nooit de geliefde: “De minnaar is het licht dat op de geliefde schijnt, nooit andersom.”⁶¹ Volgens Otten komt veel overspel dan ook voort uit het feit dat mannen hun vrouwen ‘verschonen’ van de pornografische fantasieën die ze hebben. Deze kunnen mannen volgens Otten soms niet bij hun vrouw kwijt. Dit is echter niet ‘banaal’: “Het [bedrog] is een van de gelukzalige rampen die een mens kan overkomen. [...] Bedrog test je tot op het bot, en je komt er nooit ongeschonden uit.”⁶² Voor bedrog bestaat volgens Otten dan ook geen oplossing. “Het is iets dat per definitie iets om zeep helpt: het idee van het paar voor altijd.”

⁵⁷ Willem Jan Otten, ‘Schone plaatjes. Over Rudy Kousbroek’, in: Willem Jan Otten, *De letterpiloot*, Amsterdam 1994, p. 149

⁵⁸ Hanneke Wijgh, ‘Willem Jan Otten: “Bedrog test je tot op het bot”’, *Trouw* 5 november 1992

⁵⁹ Idem

⁶⁰ Idem

⁶¹ Idem

⁶² Idem

Enkele jaren later verwoordt Willem Jan Otten zijn kijk op bedrog nog eens in een interview met Henk Blanken⁶³: “Als iemand bedrog pleegt wordt de schuld vaak gelegd bij een echtgenote op wie hij min of meer uitgekeken is. Maar het is gewoon niet goed. En je wordt er doodongelukkig van.”⁶⁴

Bekering

In bovenstaande bespreking kon u lezen hoe liefde en lust een grote rol spelen in Willem Jan Ottens essays. Deze thematiek brengt Otten haast altijd in verband met een andere grote interesse: de blik. Kijken en gezien worden hangt voor Otten nauw samen met het spel van liefde en begeerte. Zo lazen we dat hij begeerte definieert als ‘het blinde verlangen naar iemand die niets van je afweet’. Het kijken naar mensen die deze begeerte zichtbaar maken (bijvoorbeeld in porno), is voor Otten opwindend. Het idee dat dat verlangen kenbaar is voor je geliefde, boezemt Otten angst in. Wanneer een ander ziet wat hem zo opwindt voelt Otten zich alsof diegene ‘door hem heen’ kijkt, hem volledig kan doorgronden. Deze ideeën deelde Otten in *Denken is een lust*, anno 1985. Ongeveer tien jaar later heeft er een verandering plaatsgevonden. In essayistisch werk van Otten uit medio jaren negentig valt te lezen dat hij er juist naar verlangt ‘gezien’ te worden. Door iets hogers, welteverstaan. Het zwaartepunt in Ottens beschouwende werk verschuift naar van lust en porno naar religie en God. Zo lezen we in ‘Catalogus van zichtlijnen’ hoe Otten enkele ‘zichtlijnen’ beschrijft: posities van waaruit een naakt afgebeeld kan worden. Alle zichtlijnen hebben een bepaalde lustbeleving, behalve de ‘taartpunt van God’: “een staande vrouw van boven afbeelden, zal nooit enige belustheid wekken of uitbreiden.”⁶⁵ Hier al zien we dat de beschrijving van iets dat losstaat van begeerte, in verband wordt gebracht met God (dit stuk verscheen in 1989 in Tirade).

Eind jaren negentig luidde het thema van de Boekenweek *Mijn God*. De Nederlandse literatuur is altijd sterk verweven geweest met religie en volgens de organiserende Stichting CPNB ging dat vaak om “‘het geloof van je afschrijven’, zoals bij auteurs als Wolkers, 't Hart en Biesheuvel. Maar de laatste jaren zijn schrijvers weer trots op hun religieus gevoel.”⁶⁶

Het is in deze periode dat Willem Jan Otten zich verdiepte in het geloof. Na enkele jaren liet Otten zich in 1999, in navolging van zijn vrouw en schrijfster Vonne van der Meer, dopen in de katholieke kerk. De volgende essays zijn alle verschenen na Ottens doop.

⁶³ Henk Blanken, ‘Willem Jan Otten: “Soms moet je schrijven – alsof je een praktijk hebt”’, *Nieuw Wereldtijdschrift* 112 (1995) nr. 2, pp. 52-59

⁶⁴ Idem, p. 58

⁶⁵ Willem Jan Otten, ‘Catalogus van zichtlijnen’, in: Willem Jan Otten, *De letterpiloot*, Amsterdam 1994, p. 126

⁶⁶ ‘Mijn God’ verheven tot thema Boekenweek’, (redactie) *Trouw* 22 april 1996

Het wonder van de losse olifanten

Eind 1999 legde de vrij opgevoede Otten in een rede verantwoording af voor zijn keuze. In deze rede, getiteld *Het wonder van de losse olifanten*, richtte Otten zich tot ‘de ontwikkelden onder de verachters van de christelijke religie’, aldus de ondertitel. Dit verwijst naar Friedrich Schleiermachers *Reden über die Religion* (‘an die Gebildeten unter ihren Verächtern’), een werk dat exact twee eeuwen eerder verscheen (1799) en waarin Schleiermacher zijn lezers zich bewust probeert te maken van de waarde van het christelijk geloof. In zijn rede bekende Otten dat hij “op een ochtend eenvoudigweg wakker werd met de gedachte: ik ben ook gek ook dat ik de geloofsbelijdenis niet al lang beaamd heb.”⁶⁷

Hiermee nam hij eventueel ontstane twijfel over de authenticiteit van zijn geloof snel weg. Er was namelijk sprake van scepsis. Ottens bekering deed veel stof opwaaien binnen het Nederlandse literaire veld. Essayist Rudy Kousbroek publiceerde in NRC Handelsblad een artikel met de titel ‘Kom terug, W.J., kom terug!’. Verontwaardigd over hoe een voormalig geestverwant zich had bekeerd tot “duistere hocus pocus”⁶⁸, schreef Kousbroek dat Otten zijn verstand had verloren, nu hij zich had ingelaten het geloof. Honend probeerde hij in zijn essay Otten te ‘redden’ en terug te halen naar “het kamp der religieuzen”.⁶⁹ Otten liet zich niet kennen, beëindigde zijn medewerking aan NRC Handelsblad en legde in zijn rede uit waarom hij zich bekeerde.

Losse olifanten

Volgens Willem Jan Otten, zo lezen we in *Het wonder van de losse olifanten*, is er geen patentere methode dan het uiten van kritiek op zijn keuze, om zijn geloof aan den lijve te ervaren. Aan de hand van een voorbeeld uit zijn jeugd, toont Otten aan dat het wonder van het geloof zich namelijk gemakkelijk laat wegverklaren. Als jongen klom hij in Amsterdam over de ringdijk, en daar liepen enkele olifanten. Los. Zelf ervoer hij het niet als iets spectaculairs, maar niemand geloofde hem. Zijn schooljuf had een verklaring: het circus was in de stad. Met die mededeling sijpelde het geloof in hem weg, aldus Otten. Maar soms zegt je ondervinding, net als bij de olifanten: het is zo. In dat geval dien je je bevinding vooral niet op te geven. Otten schrijft: “[ik durf] het niets dat volgt op het leven niet aan”⁷⁰. Over de precieze inhoud van het geloof zwijgt Otten vooralsnog - liever heeft hij het over de ‘acte van het geloven’.

⁶⁷ Willem Jan Otten, *Het wonder van de losse olifanten. Rede tot de ontwikkelden onder de verachters van de christelijke religie*, Amsterdam 1999, p. 31

⁶⁸ Lydeke van Beek, ‘Waarom komt u ons hinderen’, *Wapenveld* 57 (2007) nr. 3 (juni), p. 38-40.

⁶⁹ Idem

⁷⁰ Willem Jan Otten, *Het wonder van de losse olifanten. Rede tot de ontwikkelden onder de verachters van de christelijke religie*, Amsterdam 1999

Voor hem heeft de geloofsleer een ondergeschikte rol. Bovenal is Otten bang verlaten te worden: “zodra hij het gevoel kreeg dat het ontluikend geloof hem weer ontglipte, onderging hij ‘een steeds krachtiger sensatie van verlatenheid’”⁷¹. Otten concludeert dat voor hem, afkeer van het geloof onbestaanbaar is. De christelijke religie is de zijne geworden. In het slot vraagt hij zich af: “Een verachter van de christelijke religie, wijst die heus het verlangen naar geloof af? Kun je ernaar verlangen niet te geloven?”⁷²

⁷¹ G. J. Peelen, ‘Ongeneeslijk religieus’, *Volkskrant* 18 augustus 2008

⁷² Willem Jan Otten, *Het wonder van de losse olifanten. Rede tot de ontwikkelden onder de verachters van de christelijke religie*, Amsterdam 1999, p. 39

Zomerdagboek

Uit *De bedoeling van de verbeelding*, een zomerdagboek van Willem Jan Otten dat in 2003 verscheen, valt op te maken dat Otten zich het geloof intussen redelijk eigen heeft gemaakt. Het werk bevat aantekeningen uit de periode van juni tot en met september 2002, en geeft een mooie inkijk in Ottens persoonlijke leven en zijn schrijfprocessen van die periode. Met een grotere mate van vanzelfsprekendheid dan in *Het wonder van de losse olifanten* schrijft Otten over bidden, naar de mis gaan, God en over zijn bekering. Het is moeilijk om zijn gebeden in de context van dit zomerdagboek – “in deze zinnen, die niet gericht zijn tot God”⁷³ - onder woorden te brengen, aldus Otten. Toch geeft hij de lezer een inkijk in zijn gebeden en hij maakt *De bedoeling van verbeelding* daarmee een persoonlijk document. In het dagboek vertelt Otten dat geloven voor hem onlosmakelijk verbonden is met Jezus’ reïncarnatie. Al was hij nooit van plan zoiets te geloven: “Je kunt zoiets niet van plan zijn, zoals je je van tevoren geen voorstelling kunt maken van degene op wie je verliefd zult worden.”⁷⁴ Ottens bekering was voor hem zelf dan ook een vreemde schok. Hij was gewend zich mee te laten voeren met personages uit films en boeken, maar dat hij “plotseling zo breidelloos bedroefd kon raken” van de kruiswegstatie, had hij niet verwacht. Het ritueel van de kruisweg sloeg hem op een Goede Vrijdag “van de sokken.”⁷⁵ Waarom hij, met zijn opvoeding⁷⁶, niet terughoudend reageerde op deze droefheid, weet Otten ook niet. “Ik denk dat geloof begint met een bres, geslagen in het bolwerk van de twijfel.[...] Iets wat ik had gezocht en al zoekende steeds maar had beschouwd als iets, een object dat ik wie weet zou vinden, bleek U te zijn. Aan een u valt niet te twijfelen.”⁷⁷

In *De bedoeling van verbeelding* lezen we verder dat Willem Jan Otten enkele boeken herleest, waarin zijn voorbeelden (zo blijkt later in *Waarom komt u ons hinderen*) hun geloof belijden. “Deze lectuur [is] voor mezelf ook een jaarringenonderzoek: ik ben het [...] aan het herlezen omdat ik een verandering bij mijzelf wil ijkten.”⁷⁸ We zien hier dat Ottens essays steeds minder over lust en liefde handelen en zich meer richten op zijn bekering.

⁷³ Willem Jan Otten, *De bedoeling van verbeelding. Zomerdagboek*, Amsterdam 2003, p. 33

⁷⁴ Idem, p. 94

⁷⁵ P. 20

⁷⁶ “[...]met mijn normaal ontwikkelde, door een humanistisch gymnasium, Max Frisch en analytische psychologie gevoede scepsis...”, *De bedoeling van verbeelding*, p. 20

⁷⁷ Idem, p. 21

⁷⁸ Idem, p. 16

Waarom komt u ons hinderen

In 2006 verscheen Willem Jan Otens *Waarom komt u ons hinderen*, een bundeling van de in NRC Handelsblad verschenen stukken in de rubriek ‘Mijn helden’. Het boekje behandelt 14 schrijvers, denkers en theologen - deze helden zijn, schrijft hij zelf, niet per se zijn lievelingsauteurs of stilistisch de grootste kunstenaars, maar degenen die hem daadwerkelijk beïnvloed hebben in zijn denken en schrijven. En het zijn, blijkt uit de bundel, bijna allemaal geloofzoekende kunstenaars.⁷⁹

Bad Lieutenant

In het stuk over ‘aartsheld’ Pascal dateert Otten “het moment waarop ik kon gaan vermoeden dat mijn kerstening zijn aanvang nam”⁸⁰: toen hij de film *Bad Lieutenant* zag. In de film moet een rechercheur de daders van een verkrachting opsporen. De mannen randden een non aan op het altaar van een kerk in New York. Tijdens het onderzoek komt de hoofdrolspeler er achter dat hij, meer dan hem lief is, lijkt op de daders: de afgegleden agent verkeert als gokverslaafde in de problemen en moet deze zaak oplossen om zich uit de schulden te werken. De non weigert echter aangifte te doen; God zal het de daders vergeven. Dan verschijnt Christus aan de rechercheur, die daarop worstelt met de keuze tussen zijn stoere zelf of de gelovige in hem.

Later schrijft Otten in *Trouw* over het schaamteloze camerawerk van de film, dat “de grens van het religieus betamelijke”⁸¹ overschrijdt. Het naakte lichaam van de non, een masturbatiescène en de heroïnaald die zich in de arm van de rechercheur boort: schaamteloos, aldus Otten. Het gaat hier om heftige beelden die Willem Jan Otten in een vroeger stadium wellicht minder zouden doen. Maar dat filmer Abel Ferrara “het bijna pornografische injectienaaldshot hard naar een shot van Jezus aan het Kruis [snijdt]”⁸², gaat volgens Otten te ver. Nu hij christen is vallen deze twee werelden moeilijk te rijmen en gaat het kijken naar de film haast gepaard met schaamte.

De opkomst van Jezus in de film maakte in 1994, vóór Ottens bekering (1999), grote indruk op hem. Anno 2012, ten tijde van de publicatie in *Trouw*, was de scène geen ‘inbraak’: “Je wordt maar één keer van de sokken geblazen, en daarna blij je op deze wind het wankele pluusje.”⁸³ Deze passage illustreert Ottens veranderde houding ten opzichte van dergelijke beelden: als inmiddels ‘ware’ christen heeft hij een duidelijke mening over wat ‘religieus

⁷⁹ Willem Jan Otten, *Waarom komt U ons hinderen*, Amsterdam 2010

⁸⁰ Idem, p. 7

⁸¹ Willem Jan Otten, ‘Zo gênant was vergeving nog nooit’, *Trouw* 26 mei 2012

⁸² Idem

⁸³ Idem

betamelijk' is en heeft Otten vooral aandacht voor de vergeving en goddelijke liefde in de film.

Onze lieve vrouw van de schemering

De laatste essaybundel van Willem Jan Otten, *Onze lieve vrouw van de schemering* (2009), is Ottens 'persoonlijkste werk tot nu toe', aldus de flaptekst.⁸⁴ Het boek is een zelfportret van Willem Jan Otten en behandelt eveneens de thematiek van liefde en lust. In het stuk 'De afgerichte liefde' grijpt Otten terug op zijn jeugd, zoals hij die beschreef in *Denken is een lust* (1985). Otten groeide op in de tijd waarin het taboe op porno werd beslecht. Anno 2008 besluit de Publieke Omroep de hardcore pornofilm *Deep throat* te vertonen, wat volgens Otten beschouwd kan worden als "een blijk van onbehagen."⁸⁵ De discussie die volgde op het besluit van de Publieke Omroep, staat volgens Otten model voor het feit dat we nog niet bevrijd zijn van onze schaamte, in tegenstelling tot wat al in de jaren zestig werd verkondigd. De 'leugen' van de "lust zonder last" is een hardnekkige, aldus Otten. De schaamteloosheid van *Deep throat*-actrice Linda Lovelace intimideert Otten: "Eén van de dingen die ik dacht was: als mijn geliefde zo was, dan zou ik geen leven hebben. [...] Ze [Linda Lovelace, ET] maakte me bang, omdat ze deed wat ik droomde, terwijl ik er niet aan moest denken dat mijn lief het zou doen."⁸⁶

Otten benadrukt nog eens dat het een misverstand is dat de pornoacteurs seks *met elkaar* hebben. Het gaat om wat de regisseur, de derde in het verhaal, wil: "Het idee dat er een macht is waar de modellen zich naar voegen, dat zij in feite beheers- en manipuleerbaar zijn, dat ze doen wat iemand wil – dat is onweerstaanbaar."⁸⁷ Die 'Blik' van de 'Derde' heeft grotere invloed dan Otten zou wensen: jonge meisjes modelleren zich naar het beeld van pornoactrices en laten zich naar pornografische proporties corrigeren, zo schrijft Otten. In dit essay valt duidelijk de verandering in Willem Jan Ottens denken over liefde en lust aan te wijzen. Waar in *Denken is een lust* (1985) juist de geliefde ander de fantasie is, Ottens 'pornografische muze', moet Otten er in 'De afgerichte liefde' in *Onze lieve vrouw van de schemering* (2009) niet aan denken dat 'zijn lief' de dingen zou doen die actrice Linda Lovelace doet. Ten tijde van *Denken is een lust* speelt Otten nog met het idee van verwisselbaarheid en 'gebruikt' hij lustopwekkende afbeeldingen en visualisaties om zijn liefdesleven mee te 'verrijken': hij projecteert zijn pornografische denkbeelden als het ware

⁸⁴ Willem Jan Otten, *Onze lieve vrouw van de schemering*, Amsterdam 2009, flaptekst eerste druk

⁸⁵ Willem Jan Otten, *Onze lieve vrouw van de schemering*, Amsterdam 2009, p. 88

⁸⁶ Idem, p. 94

⁸⁷ p. 95

op zijn geliefde. Anno 2009 gaat het kijken naar porno echter gepaard met weerzin en de vraag of de actrice in kwestie dit niet tegen haar zin doet. En wat te denken van het zeventienjarige meisje in de spraakmakende film *Beperkt houdbaar*, dat - beïnvloed door porno – haar schaamlippen laat corrigeren, aldus Otten. Dit is een andere kijk op porno dan in 1985, toen Otten stelde dat niet alleen mannen die pornografie kopen vrouwen als objecten zien, maar ook vrouwen zelf zich als zodanig voorstellen. De voorstelling van de ‘gang-bang’ won volgens hem aan kracht, “wanneer men zich indenkt dat het zeker ook de mannen zijn die gebruikt worden – als darren voor de koningin.”⁸⁸

⁸⁸ Willem Jan Otten, *Denken is een lust*, Amsterdam 1985, p. 16

Romananalyse

Om tot een goed begrip van *De wijde blik* te komen heb ik de roman geanalyseerd, waarbij ik mij vooral richt op de motieven liefde en lust en het motief van de blik.

Hieronder zal ik de structuuraspecten in *De wijde blik* analyseren en hun onderlinge samenhang beschouwen en bespreek ik aansluitend hoe liefde, lust en de blik aan bod komen in de roman.

De wijde blik is opgebouwd uit een proloog, zes hoofdstukken en een epiloog, die elk weer subhoofdstukken bevatten. De titel van de roman verwijst naar de ‘wijde’ blik van Susan, vrouw van hoofdpersoon Lex in het verhaal. Haar ogen kijken naar buiten en daarmee is Susans blik tegengesteld aan die van Lex, die een beetje loenst.

Het verhaal

De wijde blik valt door de hoofdstukopbouw uiteen in acht delen. De proloog zet het verhaal kort uiteen: Lex, vader van twee kinderen en echtgenoot van Susan, onderhoudt een buitenechtelijke relatie met Joan en worstelt met schuldgevoel wanneer Susan – door zijn toedoen - blind wordt en niets doorheeft van het overspel. ‘Het geheim van de scène’ handelt over Lex’ periode in Groningen, vijftien jaar eerder, de cursus over film die hij volgt bij docent Rozemond en het huis op de markt waar Lex en Susan elkaar ontmoeten. ‘Het tegenhok’ beschrijft Lex’ ontmoeting met Joan en hun daaropvolgende verhouding, Susans val en haar vraag of er een ander in het spel is. ‘Het idee hé’ beslaat precies de periode dat Susan na de val op haar stuitje in het ziekenhuis ligt. Tijdens dit verblijf laat Violet, vriendin van het stel, blijken dat ze van Lex’ verhouding weet en werken Susan en Lex aan de Laatste Beelden: in een boekje schrijven zij Susans laatste visuele herinneringen op. Dan is Susans blindheid definitief, en in ‘Afscheid van een afscheid’ wordt ze ontslagen uit het AMC en confronteert ze Lex met haar vermoedens: heeft Lex inderdaad een ander? Ze staat het vreemdgaan toe maar wil het niet weten of merken.

‘Het eerste kiertje van de dag’ brengt Rozemond weer ten tonele: Lex hoort hem, na jaren niets van hem gehoord te hebben, op de radio. Susans vader komt na een lange zeiltocht thuis en sterft later. In ‘De maandagen’ wordt een fantasie van Susan werkelijkheid en doet Lex een ontdekking: op maandag lunchen de kinderen altijd bij Ellen, een vriendin van het gezin. Susan bekent dat zij al een tijd op de maandagen met Rozemond afspreekt. De epiloog beslaat

anderhalve bladzijde en rondt het verhaal af: Lex en Susan hebben geprobeerd bij elkaar te blijven maar inmiddels is Susan bij Rozemond ingetrokken.

Vertelsituatie

In *De wijde blik* is hoofdpersoon Lex personage en verteller tegelijk. Hij ontvouwt als ik-verteller het verhaal en presenteert dat aan de fictieve lezer, maar komt zelf als personage ook in dat verhaal voor: het belevend-ik. Er is sprake van wisselende focalisatie in het verhaal: er wordt waargenoemd via zowel het belevend-ik als het vertellend-ik. De verteller geeft commentaar op de handeling en wisselt dialoog- weergaven af met beschrijvende teksten over omgeving, gedragingen van de andere personages en eigen gevoelens. Die beschrijvingen hebben lezersmanipulatie tot gevolg. Bij een droge weergave van de gebeurtenissen vergaart de lezer minder informatie, maar de toevoegingen van de verteller in dit verhaal bepalen de mening van de lezer. Zo lezen we in ‘Afscheid van afscheid’ dat Susan haar vader vertelt over het ongeluk. De vertellersweergave is als volgt: “Susan was achterover gegleden op het bankstel en snakte naar adem en gierde van verdriet. Dit was het dus, na zoveel weken, deze verstikte, ademloze huilbui – de maat van haar wanhoop.”⁸⁹ Deze conclusie trekt de verteller en neemt de lezer aan.

Dit ik-verhaal is een terugblik. Er zijn niet veel aanwijzingen over het heden van waaruit de vertellend-ik vertelt, maar wel lezen we in de epiloog het volgende: “Er zijn de alledaagse details die ik nog zou kunnen vertellen.”⁹⁰ En: “Misschien moet ik nog vertellen van [...]”⁹¹ Hieruit blijkt duidelijk dat de verteller achteraf de gebeurtenissen schetst. Daniël Rovers schreef in zijn *De figuur in het tapijt* over deze ‘zware verteller’: een ik-verteller voor wie het vertellen van groot belang is. Het verhaal leest als een biecht en de lezer voelt zich haast de biechtvader. Het uitgangspunt in Ottens werk is volgens Rovers dan ook: een man richt zich in een bekentenis tot het publiek en probeert, al was het maar voor zichzelf, duidelijkheid te scheppen in een verwarrende situatie. Deze vorm is gestoeld op een realistische fundering en is de vorm waarin het verhaal van *De wijde blik* gegoten is.

⁸⁹ Willem Jan Otten, *De wijde blik*, Amsterdam 1992, pp. 136-137

⁹⁰ Idem, p. 176

⁹¹ Idem

Blikvelden

De ik-verteller in *De wijde blik* heeft geen inzicht in wat er in het hoofd van de andere personages omgaat. De verteller weet niet alles en dus krijgt de lezer een incompleet beeld van de situatie. Daarentegen weet de lezer ook meer dan de meeste personages in het verhaal: er is sprake van suspense. Lex gaat vreemd, maar Susan weet dat een groot deel van het verhaal niet. Lex weet niet dat Susan later vermoedens heeft en zelf vreemdgaat met Rozemond. Joan weet niet dat Susan blind is en Susan weet niet dat Violet haar ogen heeft laten corrigeren. Susan leeft überhaupt in een wereld die, ook wat betreft informatie, incompleet is: ze is immers blind. Dat geeft de passages met Susan een treurig karakter: de lezer weet meer dan zij en voelt zich plaatsvervangend bedonderd wanneer Lex voor de zoveelste keer niets durft te zeggen. Maar niet alleen Susan kampt met deze beperking: elk personage in *De wijde blik* is sterk afhankelijk van zijn of haar 'blikveld'. Dit gebrek aan kennis van de personages over de situatie en elkaars bestaan, staat in dienst van de motievenstructuur.

Tijd

De gebeurtenissen in het verhaal worden niet chronologisch gepresenteerd: fabel en sujet vallen niet samen. Tussen de belevend-ik en vertellend-ik staat een tijdsafstand; het vertelmoment is later dan het verhaalmoment. De historische tijd van dit verhaal, de periode waarin het grootste gedeelte van gebeurtenissen plaatsvindt, is eind jaren tachtig, begin jaren negentig. De geschiedenis begint ongeveer 15 jaar daarvoor, namelijk op het moment dat Lex in Groningen een cursus scenarioschrijven bij Rozemond volgt en Susan ontmoet. De gehele duur van de geschiedenis is 16 jaar, waarbij het grootste gedeelte van de roman zich in het laatste jaar afspeelt.

Hieronder staan de opeenvolgende gebeurtenissen van het sujet beschreven, zoals die (niet-logisch-chronologisch) gepresenteerd worden in de roman. Vervolgens is met deze genummerde gebeurtenissen de fabel (de presentatie van de gebeurtenissen op chronologische wijze) weergegeven.

- Proloog:

[1] Susan valt op haar stuitje, drie jaar voor het vertelheden;

[2] Een paar weken voor Susans val vraagt ze aan Lex of er een ander is;

[3] Lex en Susan spreken af bij de apenrots in de dierentuin, "toen we nog niet met elkaar leefden maar wel sliepen"¹¹²;

- Het geheim van de scène:

[4] Lex ziet Susan voor het eerst, vijftien jaar geleden;

[5] Lex ziet Susan zwaaien naar Rozenmond, na Lex' één na laatste cursusdag, een week nadat Lex haar voor het eerst zag;

[6] Maanden na Susans val merkt Lex op dat ze grijs wordt;

[7] Lex schrijft een scenario voor Rozemond op basis van diens verhouding met Susan en het wordt voorgelezen op de laatste cursusdag;

[8] Eerste ontmoeting Lex en Susan, vlak na Rozemonds vertrek uit Susans huis en de totstandkoming van Lex' scenario (een na laatste cursusdag). Ze praten over Rozemond; [9] Rozemond merkt op dat Lex' scène 'werkt', tijdens de laatste cursus;

[10] Lex ziet Rozenmond op het station, als Susan een jaar blind is (dertien jaar later);

[11] Lex komt thuis na de laatste cursusdag en treft een briefje van de vertrokken Susan aan;

[12] Lex ziet Susan weer, enkele maanden later, op een feestje van Violet;

- Het tegenhok:

[13] Violet heeft, enkele maanden na Susans val, haar ogen laten corrigeren en verzoekt Lex zich stil te houden;

[14] Lex ontmoet Joan, een half jaar voor Susans val;

[15] Lex en Susan bedrijven op de Tessa III 'de mogelijkheid van hun laatste kind', tijdens een zeiltocht, vier weken voor Lex' ontmoeting met Joan;

[16] Lex eet met Joan in Padang, na hun ontmoeting;

[17] Lex brengt die nacht bij Joan door;

[18] Joan brengt voor het eerst Susan ter sprake, haar verhouding met Lex duurt nu vier maanden;

[19] Susan vraagt of er een ander is, een paar weken voor haar val. Zie [2];

[20] Lex gaat weer naar Joan en die vertelt hem dat ze haar ex heeft gesproken en Lex zal missen. Lex vertelt haar over Susans vermoedens;

[21] Susan heeft spijt van haar achterdocht en verrast Lex met een nieuwe jurk. De week erop vermijdt Lex haar blik zoveel mogelijk;

[22] Lex bezoekt Joan en hoort bij thuiskomst dat Susan op haar stuitje is gevallen.

- Het idee hé:

([22]-vervolg) Lex bezoekt Susan in het ziekenhuis. De maandag erna gebruikt Lex een smoesje op zijn werk en gaat naar Joan. De week erna doet hij hetzelfde. Op de pont staat Joan, die Lex tegen betaling zijn gang laat gaan. Hij verzwijgt Susans blindheid voor Joan; [23] Susan is enkele weken later definitief blind en zij en Lex noteren gedurende een aantal maanden haar Laatste Beelden; [24] Lex vertelt Violet over Joan, een aantal maanden na de val. Susan is voor onderzoek in het ziekenhuis. Violet zegt dat ze het al lang weet, en Susan ook.

- Afscheid van afscheid:

([24]-vervolg) Susan komt die middag thuis uit het AMC, Lex vertelt niet van Joan. Violet laat enkele maanden later haar ogen corrigeren. Zie [13];

[25] Susan zegt dat ze het zich best kan voorstellen als Lex zo nu en dan een ander had (enkele weken na de val). Lex gaat naar Joan en vertelt dat Susan het weet. Ze hebben ruzie en vervolgens seks, voor de laatste keer;

- Het eerste kiertje van de dag:

[26] Lex hoort Rozemond op de radio en leest 's avonds uit werk van Rozemond voor aan Susan, een paar maanden na haar val;

[27] Susans vader Hendrik komt IJmuiden binnen na een lange zeiltocht. Susan is dan "langer dan twee maanden blind"¹¹³;

[28] Lex neemt een paar weken vrij van de krant, een paar maanden na Susans val. Hij en Susan gaan erop uit: ze gaan zeilen;

[29] De timmerman komt het Zaanse tafeltje terugbrengen, ongeveer een half jaar na de val. Susan vertelt over Anton, de man die haar twee keer per week chauffeert, die verliefd op haar is;

[30] Hendrik sterft, iets meer dan een half jaar na de val;

- De maandagen:

[31] Een fantasie van Susan komt tot werkelijkheid, een maand na de dood van Hendrik;

[32] Op een maandag een paar weken later is zoon Jelle ziek. Susan is hier kribbig van. De maandag erna is Lex eerder vrij, de kinderen fietsen langs huis en lunchen bij Ellen, zoals 'altijd op maandag'. De maandag daarop gaat Lex naar Artis met de kinderen, maakt Jelle de vergelijking tussen een aap en 'die meneer van mama'. Lex dropt kinderen bij Violet en gaat

gauw naar huis, hij treft Susan aan in de tuin. De volgende avond gaat Lex naar Joan, maar haar boot is weg. 's Nachts in bed biecht Susan haar verhouding met Rozemond op;

- Epiloog:

[33] Lex heeft over Joan verteld, Susan is bij Rozemond ingetrokken. De 'ik' zit veel op de Tessa III.

Tijdens het lezen van deze roman construeert de lezer een tijdlijn, de fabel. Die ziet er, bovenstaande beschrijvingen volgend, als volgt uit: [4], [5], [8], [7], [9], [11], [12], [13], [15], [14], [16], [17], [18], [19]/[2], [20], [21], [22]/[1], [24]/[13], [10], [23], [25], [26], [27], [6], [28], [30], [29], [31], [32], [33].

Hierbij is [4] het moment dat Lex Susan voor het eerst ziet (of eigenlijk: bekijkt), vijftien jaar voor het vertelheden: het vroegste punt van de roman. Aan het sujet zien we dat *De wijde blik* midden in de geschiedenis begint: Susan valt op haar stuitje. In de fabel zien we deze gebeurtenis [1] in het midden staan. Er wordt midden in de handeling begonnen: in medias res.⁹² Aan de fabel zien we dat de gebeurtenissen allemaal door elkaar worden verteld. Door middel van retroversies, flashbacks en een *vision par derrière* (er wordt achteraf verteld, nadat alle gebeurtenissen zich voltrokken hebben) ontvouwen alle gebeurtenissen zich aan de lezer. Ook maakt de verteller gebruik van anticipaties. Enkele vooruitwijzingen in de roman bouwen de spanning op en doen de lezer zich afvragen wat er zal gebeuren. Pas later wordt dit verduidelijkt. Zo lezen we aan het begin van de roman dat Susan aan Lex vraagt of er een ander is, een paar weken voor haar val ([2]). Pas veel later in de roman wordt dit gesprek gevoerd [19]. De constructie van de fabel laat zien dat tijdsmanipulatie een groot aandeel in de spanningsopbouw van de roman heeft.

Showing

De verhouding tussen de vertelde tijd en de verteltijd, de 'duur' van het verhaal, is verschillend. Soms is er sprake van versnelling. Er wordt dan veel tijd in relatief weinig woorden gepresenteerd, ook wel *Raffung* genoemd. Dit gebeurt vrijwel elke keer wanneer er samenvattend of panoramisch verteld wordt: er vindt dan versnelling plaats. Zo vat de verteller in de epiloog in iets meer dan een pagina meer dan een half jaar samen. Een groot gedeelte van de roman wordt scenisch verteld. Deze presentatie is kenmerkend voor toneelstukken (een genre dat Otten ook beoefent): de gebeurtenissen lijken zich voor je ogen

⁹² E. van Boven, G. Dorleijn, *Literair mechaniek*, Bussum 2008, p. 242

af te spelen. Door middel van ‘showing’ (onder andere door weergave van dialogen) worden de gebeurtenissen echt ‘getoond’ (hiertegenover staat ‘telling’, het meer vertellende karakter dat bij *Raffung* plaatsvindt).

Ook is er sprake van tijdvertraging, in de scène waarin Lex het essay van Rozemond voorleest aan Susan. Op pagina 125 vertelt Lex aan Susan dat hij Rozemond op de radio heeft gehoord: “Ik vroeg of ze nog wel eens aan hem dacht. Ik had na het radioprogramma een van zijn boeken uit de kast gehaald en passages uit zijn essays herlezen.”⁹³ Anderhalve pagina later gaat de scène verder: “Ik had het boek op mijn nachtkastje gelegd. Susan wilde het aanraken. Ze rook aan de pagina’s. Zal ik iets voorlezen? vroeg ik.”⁹⁴ Beschrijvingen van het voorlezen worden vervolgens afgewisseld met overdenkingen van de vertellend-ik, waardoor vertraging ontstaat: “Het was niet gemakkelijk om deze zinnen hardop te lezen, met hun talloze bijzinnen en vertakkingen, Rozemond schrijft zoals een boom wortel schiet, zin voor zin zoekt hij naar de beelden als naar water, [...]”⁹⁵ Pas vier pagina’s later is het voorlezen klaar: “Ik bleef lezen in Rozemond terwijl Susan naast me insliep.”⁹⁶, en weer twee pagina’s later gaat Lex, belevend-ik, slapen: “Ik sloot het boek en knipte het beddelampje uit.”⁹⁷. Vrijwel alle tussenliggende tekst is afkomstig van de vertellend-ik. Deze scène creëert een pauze in het verhaal: er zijn een hoop beschrijvingen, maar de geschiedenis ligt bijna stil. Het is alsof Otten de lezer alert wil maken op de situatie. Later lezen we immers dat Susan een verhouding heeft met Rozemond, op het moment dat deze scène zich afspeelt. Wanneer je met die kennis de passage terugleest, lijkt het of Otten aanwijzingen voor deze plotwending heeft willen geven.

Het tijdsverloop van *De wijde blik* is min of meer gemarkeerd door middel van tijdsaanduidingen als: “Het was helder, windstil weer, een zomerdag in oktober – volgens meteorologen was het ’t warmste najaar van de eeuw aan het worden.”⁹⁸, en “Het was december, onderweg naar huis was het gaan stortregenen, ik rook ook nog naar jas.”⁹⁹ Ook is er sprake van iteratief vertellen, zoals de beschrijvingen van de maandagen in de periode van Lex’ verhouding met Joan. Deze gebeurtenissen doen zich herhaaldelijk voor en de iteratieve vertelvorm kenmerkt zich door het gebruik van onbepaalde bijwoorden - soms, altijd, zo’n middag. Dit valt het meest op in hoofdstuk 7 van ‘Het tegenhok’, waarin Lex beschrijft hoe de

⁹³ Idem, p. 125

⁹⁴ P. 127

⁹⁵ P. 127

⁹⁶ P. 131

⁹⁷ P. 133

⁹⁸ P. 114

⁹⁹ Willem Jan Otten, *De wijde blik*, Amsterdam 1992, p. 154

dagen met Joan eruitzagen.¹⁰⁰ Spanning wordt gecreëerd door informatiedosering (al vroeg weten we dat Susan gaat vragen of er sprake van een ander is, maar pas veel later wordt deze scène beschreven), maar ook door tijdsingrepen als anticipaties, verwachtingen en cliffhangers. Door informatie op te schorten houdt de verteller onze aandacht vast en dit verhoogt de spanning in het verhaal.

Ruimte

De ruimte van het verhaal is niet altijd precies te lokaliseren, maar over het algemeen is de ruimte gemarkeerd. Zo weten we dat Lex de cursus bij Rozemond in Groningen volgt en dat hij daar met huisgenote Susan in een huis op de markt woont. Later woont hij met Susan in een nieuwbouwwijk te Amsterdam en bezoekt hij Joan in haar boot aan het IJ. De verschillende plaatsen van handeling zijn het huis op de markt in Groningen, het huis van Lex en Susan, het ziekenhuis, het scheepsruim van Joan, restaurant Padang, de slaapkamer en de dierentuin.

In het verhaal dient de ruimte vooral als decor en draagt ze vaak bij aan de sfeer van het verhaal. Zo ondersteunt de ruimte de betekenis van het verhaal en wordt ze onderdeel van de motievenstructuur. Hier kom ik onder het kopje ‘Motieven’ op terug.

Een voorbeeld van belangenruimte in *De wijde blik* is het schip van Joan waar Lex, afgesloten van de buitenwereld, in het ruim van de boot het bed met Joan deelt. Op die plek vinden hun gesprekken plaats. Ruimtes als de zee of een zeilboot staan voor vrijheid en ontspanning : op deze plekken is het bijna altijd ‘goed’. Zo maakten Lex en Susan hun ‘laatste kind’ (dat nooit kwam) op hun boot, de Tessa III. Lex beschrijft het als volgt: “[we hebben] de mogelijkheid van ons laatste kind bedreven terwijl we op windstille nachten voor anker lagen en de Grote Beer heen en weer zagen drijven in het duister boven de openstaande roef.” Later heeft Lex een treffen met Joan op de pont, waar zij een ontmoeting tussen een man en een prostituee ensceneren. Die pont staat symbool voor Lex’ vrijheid: om bij Joan te komen, moet hij met de pont oversteken. Deze ruimtes worden in *De wijde blik* tegenover de geslotenheid van een Amsterdams nieuwbouwhuis en de drukte van de stad geplaatst. Zo wordt de ruimte gethematiseerd en ondersteunt ze de motievenstructuur.

¹⁰⁰ Idem, pp. 62-64

Personages

Enkele personages worden in de loop van het verhaal opgebouwd. Dit zijn Lex, Susan, Joan en in mindere mate Rozemond en Violet: *round characters*. Personages als Tijmen, Jelle, Ellen, Anton en Hendrik worden niet opgebouwd (*flat characters*). Vooral over Lex krijgt de lezer expliciete informatie. Allereerst over zijn uiterlijk: al vroeg komen we te weten dat hij scheel en niet lang is. Door impliciete informatie in de loop van het verhaal wordt vervolgens ook Lex' innerlijk gekarakteriseerd. Dat gebeurt voornamelijk bij monde van andere personages als Joan en Susan. De overige personages leert de lezer beter kennen door middel van ontrollende karakterisering. Uiterlijke kenmerken blijven hierbij nagenoeg afwezig. Na het lezen van *De wijde blik* weet je niet hoe bijvoorbeeld Susan en Joan er uit zien. Het feit dat vetreller Lex geen uiterlijke kenmerken van de twee vrouwen in zijn leven geeft, past in het motief van de blik dat ik analyseer; is hij soms niet in staat de vrouwen echt te 'zien'? Lex, de hoofdpersoon, is filmrecensent en gaat na twaalf jaar huwelijk een buitenechtelijke relatie met Joan aan. Niet veel later wordt Lex' echtgenote Susan blind en worstelt Lex enerzijds met twijfels en schuldgevoel. Anderzijds geniet hij van het 'verhaal' en de macht zijn eigen leven te regisseren. Wanneer blijkt dat Susan even lang als Lex vreemdgaat, en wel met haar oude liefde en Lex' idool Rozemond, is de schok voor Lex niet groot. Hij 'bevrijdt' zich van Susan, de vrouw van wie hij al langere tijd afstand nam.

Lex is een redelijk geïsoleerde man en haalt energie uit het analyseren van filmscènes en scenario's. Hij is bovengemiddeld geïnteresseerd in kijken, ogen en blikken. De passie voor film komt tot uiting in zijn werk, maar speelt ook een grote rol in Lex' privéleven. Hij heeft moeite met autoriteit en maakt zich eerst op ferme wijze los van filmdocent Rozemond: voor de laatste cursusdag schrijft hij een scenario dat is gebaseerd op een echte scène uit Rozemonds leven. In Lex' relatie met zijn vrouw is het kijken een constant aanwezig element. Wanneer Lex voor Susan (letterlijk) onzichtbaar wordt, verandert Susan in een andere vrouw: iemand die proeft, hoort, tast en ruikt. Zij ziet Lex niet meer maar voelt zich ook door hem niet meer gezien. Lex hoeft niet langer voor haar op zijn hoede te zijn en gaat zijn gang met Joan. Zij komt over als een instabiel persoon die bevestiging zoekt bij Lex. Ze is nog erg bezig met haar ex Ruby: achteraf blijkt hij secretaris te zijn van de krant waar Lex werkt. Joan weet niets van Susans blindheid en beschouwt haar verhouding met Lex als iets vluchtigs: iedere ontmoeting kan de laatste zijn. Toch is de woede groot wanneer ze hoort dat Susan van hun verhouding weet. De relatie tussen Joan en Lex komt tot een einde en Lex heeft vrede met het feit dat Susan en Rozemond samen eindigen.

De verhoudingen tussen de personages en vooral hun gebrek aan kennis over de situatie en elkaars bestaan, staan in dienst van de motievenstructuur. Meer daarover leest u in de paragraaf ‘Motieven’.

Motieven

De motievenstructuur van *De wijde blik* valt uiteen in twee soorten motieven: concrete en abstracte. De concrete motieven bevinden zich op het tekstniveau van het verhaal. De lezer destilleert een gemeenschappelijke semantische relatie tussen de herhalingen en tegenstellingen in de tekst. In deze concrete motieven zijn vrije en gebonden motieven (verhaalmotieven) te onderscheiden. Verschillende elementen van het verhaal vallen vervolgens onder één noemer: een abstract motief.

Verhaalmotieven

In de gebeurtenissen in *De wijde blik* vormen gemeenschappelijke betekeniskenmerken lijnen in het verhaal. Lex’ steeds terugkerende passie voor het kijken naar en schrijven over films, zijn recensie-deadlines voor de krant, het bezoeken van de dierentuin (waar Lex en Susan in het begin van hun relatie afspreken, en waar Lex vijftien jaar later begint te vermoeden dat Susan hem bedriegt), Lex’ bezoek aan Joan op maandag, het noteren van Laatste Beelden met Susan, Susans confrontaties met haar blindheid: het zijn allemaal terugkerende gebeurtenissen. Het centrale betekenselement in deze gebeurtenissen is het kijken: naar mensen, films en dieren. Door dit verhaalmotief blijft de handeling op gang.

Een belangrijk verhaalmotief is de passage over zoon Jelle, die neuriënd speelt om er zo te ‘zijn’ voor Susan, uitdrukking aan de wens van Lex om voor Susan te blijven bestaan, ondanks haar blindheid. Dat verlangen neemt Jelle van hem over: “[...]na de verblinding werden de gesprekken die hij met zichzelf voerde luider - hij wilde er kennelijk zijn voor Susan, hij wilde de draadloze verbinding blijven voelen die vroeger had bestaan uit Susans blik die hij misschien wel altijd op zich gericht wist - die zo vreselijk veel mensen op zich gericht hadden geweten, niet alleen de kinderen en ik, maar ook de patiënten van het kinderziekenhuis waar zij had gewerkt.”¹⁰¹

¹⁰¹ Willem Jan Otten, *De wijde blik*, Amsterdam 1992, p. 123

Vrije motieven

Naast verhaalmotieven zijn er zogenaamde vrije motieven in het verhaal: die zorgen niet voor de gang van het verhaal, maar betreffen de uitweidingen, beschrijvingen en karaktertekeningen naast de gebeurtenissen. Deze vrije motieven dragen bij aan de betekenis van de roman: ze geven uitdrukking aan verlangens, angsten en beweegredenen van personages in het verhaal. Hierbij is te denken aan beschrijvingen van het weer, het uiterlijk van Rozemond, de eend van Joan en uitweidingen over de kinderen. Naast dat beschrijvingen van het weer en Joans eend de tijdsverloop weergeven (het wordt zomer en dan winter, de eend krijgt kuikentjes), zijn dit verwijzingen naar de natuur en de vrijheid waarnaar Lex op zoek is. Lex wil zijn leven ontvluchten en zoekt in deze vlucht naar plekken en dieren met de associatie van ‘openheid’: bijvoorbeeld het water, vogels en de Tessa III. Zo speelt de ruimte een rol in de motievenstructuur. Lex ‘ontvlucht’ de drukte van de stad door met een pont (een boot!) het water over te steken, richting zijn vrijheid: Joan. In het ruim van haar boot, ‘de kijkdoos’ is er plek voor gevoelens en intimiteit. Ook op andere plekken die met zee, varen of weidsheid te maken hebben (beschrijvingen van de lucht, vogels of de Tessa III is Lex’ leven gemoedelijk en goed. Deze ruimtes ondersteunen daarmee het ‘vluchtmotief’ in *De wijde blik*. Zie ook de bespreking van de Tessa III in ‘Ruimte’).

Abstracte motieven

Verschillende bovenstaande motieven zijn aan elkaar te verbinden met één overkoepelende noemer: een abstract motief. Zo zijn de terugkerende deadlines van de krant, het haasten op maandag om Joan te zien en de onzekere duur van Susans tijdelijke blindheid samen te vatten onder de noemer ‘tijd’ en specifieker: het gevecht tegen de tijd. Ook de duur van het huwelijk van Lex en Susan wordt enkele keren ter sprake gebracht en de lezer krijgt door bovenstaande motieven de indruk dat de ik-persoon zich wil verzetten tegen de tijd.

Een ander abstract motief is ‘bedrog’: Lex creëert in zijn scenario’s (en in werkelijkheid) zijn eigen waarheid en wringt zich in allerlei bochten om de regie over die ‘waarheid’ te behouden. In dit motief vallen ook de contrasten en overeenkomsten tussen de personages samen: wat hen bindt, is dat ze allen onderdeel zijn van Lex’ bedrog. Niemand is echt op de hoogte van de hele situatie: Susan weet niet van Joan, Joan weet niet van Susans blindheid en Lex weet niet van Rozemond. Zo zijn alle personages gevangen in een web van leugens.

Een ander motief is dat van dierlijkheid en apengedrag: wanneer Rozemond wordt beschreven in het verhaal gaan de beschrijvingen vrijwel altijd gepaard met ‘dierlijke’ associaties.

Rozemond is een harige man en zijn uiterlijk wordt twee keer vergeleken met dat van een aap.

Door Lex: “Hij was buitensporig behaard. We hadden allemaal weinig aan, die warme week, en ik had gezien dat hij een roestkleurige vacht had die vermoedelijk zijn hele rug, en sowieso zijn nek en schouders bedekte.”¹⁰², en door zoon Jelle, wanneer Lex de dierentuin bezoekt met zijn zoons. Daar trekt een orang-oetang de aandacht van Jelle: “[...]moet je kijken, Tijmen, deze lijkt wel op die meneer. Welke meneer, vroeg ik. Gewoon, die meneer van mamma. Welke meneer van mamma. Gewoon, die wel eens tussen de middag meeëet.”¹⁰³

Deze passages sluiten aan bij Lex’ in het verhaal geuite mening over Rozemond: die is voor Lex een vaderfiguur, een grote man die met zijn alfagedrag onaantastbaar lijkt. Dit motief komt overigens in het begin van het verhaal al voor: Lex bespiedt Susan terwijl zij kijkt naar een orang-oetang in de dierentuin en bij Susans thuiskomst uit het ziekenhuis zet Lex de film *King Kong* aan.

De blik als abstract motief

Eén van de belangrijkste motieven in *De wijde blik* is - de titel van het verhaal zegt het al - zien versus niet zien. De blik, ogen, kijken, gezien worden en onzichtbaar zijn: het zijn motieven die op zowel tekstueel als symbolisch niveau zo vaak voor komen dat de lezer hier met geen mogelijkheid omheen kan. Het abstracte motief ‘zien versus niet zien’ is het meest omvattend en bevat motieven als onzichtbaarheid, kijken, bespieden, scheelheid en onwetendheid door blindheid. Dit motief van de blik ondersteunt de motieven van liefde en lust in Ottens werk en ze zullen hier alle drie besproken worden.

Wanneer Lex en Susan in het begin van de roman afspreken bij het apenhuis, bespiedt Lex Susan, terwijl die een orang-oetang bekijkt. Even later vraagt hij haar of ze er al lang is. “O nee, zei ze, ik kom regelrecht van practicum. Haar blik vernauwde zich niet.”¹⁰⁴ Lex test of Susan wel eerlijk is, maar gaat voorbij aan het feit dat hij degene is die zijn vriendin zat te begluren. Lex is, naar eigen zeggen, ‘vreeslijk scheel’. Hij is dan ook bang dat iemand echt terugkijkt wanneer hij een blik met een ander wisselt: “Altijd wanneer ik verschrikkelijk graag naar iemand kijk word ik bevreesd voor haar oogopslag.”¹⁰⁵ Zijn vrouw heeft daar niet zoveel moeite mee: “Een beetje zeehond is scheel [...]”¹⁰⁶, aldus Susan over de schele Lex, die haar man graag ‘zeehond’ noemt. Ondanks hun ogenschijnlijk goede huwelijk laat Lex zich verleiden tot een buitenechtelijke relatie met Joan. De (seksuele) blik is te weinig aanwezig in zijn huwelijk en Lex voelt de opwinding wanneer Joan hem bij hun eerste

¹⁰² Willem Jan Otten, *De wijde blik*, Amsterdam 1992, p. 19

¹⁰³ Idem, p. 164

¹⁰⁴ Willem Jan Otten, *De wijde blik*, Amsterdam 1992, p. 12

¹⁰⁵ Idem, p. 16

¹⁰⁶ Idem

ontmoeting echt 'ziet'. Wanneer Susan blind wordt verandert Lex' relatie met haar definitief, en hij besluit het overspel voor zijn vrouw te verzwijgen. Hij wordt niet meer door haar 'gezien', maar durft de gevolgen van een ontmaskering ook niet aan. Daarmee begaat hij (volgens vriendin Violet) een grote fout. Zij heeft Lex door en verzekert hem ervan dat ook Susan heus wel weet waar Lex mee bezig is. "Juist nu mag je haar niet sparen. [...] Dan is ze blind geworden omdat jij loog."¹⁰⁷ Violet spreekt Lex hier toe en vraagt hem eerlijk te zijn tegen Susan. "Violet was na het eten eerder dan gewoonlijk naar huis gegaan, om mij de kans te geven mijn leven op een recht spoor te zetten en eindelijk de waarheid recht in het gezicht te zien. Door Susan niet te ontzien zou ik haar, met blindheid en al, aanvaarden."¹⁰⁸ Lex durft het echter niet aan en zegt niets tegen Susan. Met die daad weet hij haar niet volledig te accepteren: een ontkenning van hun trouw en een indirecte bevestiging van Lex' verhouding met Joan. Violet maakt zelf echter ook misbruik van Susans situatie: ze is volgens Lex de eerste die "de consequentie trok uit Susans nieuwe, blinde leven."¹⁰⁹ Violet laat namelijk haar ogen corrigeren en smeekt Lex niets te zeggen tegen Susan. Hij houdt het geheim. Lex' overspel gaat door. Op een dag treft hij Joan op de pont, alwaar zij seks hebben: een passage over regisseerbaar genot en de opwindendheid van zelfbedachte scènes. "We waren twee pilaren van zout. Ik keek roerloos naar buiten, mij afvragend welke van de snelbindermannen haar nu bekeek. We waren nog nooit samen ergens geweest waar andere mannen waren, alles had zich tot op heden alleen maar in de kijkdoos van haar ruim afgespeeld."¹¹⁰ Hier wordt een verwijzing naar de Bijbel gemaakt. In Genesis verlaat Lot de stad Sodom, maar zijn vrouw kan zich niet van de stad losmaken: "De vrouw van Lot, die achter hem liep, keek om en veranderde in een zuil van zout."¹¹¹ Als Lex en Joan zich buiten de veilige omgeving van haar bootruim begeven, veranderen ze beiden in 'zoutpilaren' die zich maar moeilijk kunnen losmaken van hun persoonlijke leven. Ze kunnen zich niet volledig op elkaar richten.

Lex' gevaar is, als minnaar, slechts te bestaan in de ogen van de geliefde ander (Joan). Lex verlangt in het bijzijn van minnares Joan 'niet meer gezien te worden'. Joan vindt dit opwindend en ensceneert ontmoetingen met Lex waarbij ze een prostituee speelt, zoals op de pont. Lex betaalt haar dan een bedrag (dat hij later terugkrijgt), om de scène nog meer kracht

¹⁰⁷ Idem, p. 107

¹⁰⁸ Idem, p. 108

¹⁰⁹ Willem Jan Otten, *De wijde blik*, Amsterdam 1992, p. 39

¹¹⁰ Idem, p. 90

¹¹¹ Genesis 19:26, De Nieuwe Bijbelvertaling, via

<http://www.biblija.net/biblija.cgi?m=genesis+19%3A26&id18=1&l=nl&set=10>

bij te zetten. Helaas draagt een dergelijke ontmoeting alleen maar bij aan dat waar Lex zo bang voor is: hij zal zelf nooit Joans geliefde zijn omdat hij nu eenmaal haar minnaar is.

Otten-motieven

De hierboven besproken motieven zijn, zoals de lezer opgemerkt zal hebben, typische Otten-motieven: de overeenkomsten met de besproken essays zijn legio. Zo verlangt Lex naar Joan omdat zij niets van hem afweet: zij beleven pure lust, erotiek zonder inleving. Eigenlijk is Susan Lex' pornografische muze en wil hij met haar de dingen doen die hij met Joan beleeft. Hij kan zijn gevoelens echter niet bij Susan kwijt en projecteert zijn opwinding op Joan. Daarbij bedenken de twee scènes (zoals die van Joan als prostituee) en 'bekijkt' Lex zichzelf op die momenten van een afstand: hij visualiseert zichzelf als toeschouwer van de zelfbedachte scènes. Niet alleen het beleven van lust is opwindend, ook het beramen ervan wekt begeerte op. Lex houdt van Susan en begeert Joan; op de helderste momenten van begeerte en lust zijn de twee vrouwen echter verwisselbaar. Zo denkt Lex vaak aan Joan wanneer hij met Susan het bed deelt, en andersom.

In de schets van Willem Jan Ottens auteursfiguur zal ik deze motieven in verband brengen met Ottens visie zoals die spreekt uit zijn essays.

Willem Jan Otten - auteursfiguur

Uit het beschouwende werk van Willem Jan Otten valt een duidelijk karakter van de schrijver af te leiden. Hij schrijft zo persoonlijk dat een lezer zich een goed beeld van hem kan vormen. Hij is “[...] een belijder van nature. Een meester van het persoonlijke essay.”¹¹² Door deze beschouwende teksten te publiceren en zijn gedachten te delen, biedt Otten de lezer een beeld van zichzelf. Dat beeld construeert de lezer aan de hand van tekstinhoudelijke aspecten waaruit Ottens visie en wereldbeeld blijken. Deze visie, en dan vooral Ottens gedachten over liefde en lust, heb ik getracht te destilleren door essays en andere beschouwende werken van (en soms over) Willem Jan Otten te lezen. In dit deel bespreek ik deze visie en vergelijk deze met de motieven in *De wijde blik*.

De verwevenheid tussen liefde, lust en de blik is een rode draad in Ottens werk. Al zijn er verschillen tussen de Otten van voor en na de bekering, de overeenkomsten hebben te maken met dat belangrijke Otten-motief: kijken. In *Denken is een lust* vergelijkt Otten zijn lustbeleving met de rol van een regisseur die op zijn beurt door zijn ‘spelers’ gezien wil worden. Ook in zijn relatie met God wil Otten gezien worden. Waar God eerst ‘iets’ was, wordt de bekering in werking gezet op het moment dat die ‘iets’ door de acte van het bidden, iemand wordt. Het is volgens Otten dan ook “onmogelijk om over geloven te spreken zonder het over bidden te hebben.”¹¹³

Verwisselbaarheid

Otten geeft zich graag over aan zijn seksuele drift, zo lezen we in zijn essays. De spanning tussen deze drift en de afstand scheppende beheersing is een constante in *De wijde blik*. Lex laat zich, in het bijzijn van Joan, helemaal gaan. Bij haar kan hij alle seksuele driften kwijt, voor welke bij Susan geen plek is. Binnen zijn relatie met Susan beheerst Lex zijn driften. Susan begrijpt niet wat er is en voelt zich niet ‘gezien’. Ze merkt echter dat Lex’ liefde voor haar sinds haar val begint af te nemen. Susan zoekt haar heil ergens anders, terwijl Lex het bed deelt met Joan. Hij heeft het gevoel door haar wel gezien te worden - naast het feit dat Susan letterlijk blind is, ‘ziet’ zij Lex niet. Hij voelt zich niet gekend en kan zijn gevoelens niet bij haar kwijt: hij projecteert zijn lust op Joan. Daarbij moet hij zich enerzijds niet voorstellen dat Susan zou doen wat Joan doet; anderzijds is er sprake van verwisselbaarheid

¹¹² Daniël Rovers, *De figuur in het tapijt*, Amsterdam 2012, p. 86

¹¹³ Willem Jan Otten, *Het wonder van de losse olifanten. Rede tot de ontwikkelden onder de verachters van de christelijke religie*, Amsterdam 1999, p. 23

van de vrouwen en is het Lex op de intiemste momenten om het even met wie hij het bed deelt. In *Denken is een lust* lezen we dat deze verwisselbaarheid van de begeerte wat Willem Jan Otten betreft afwezig dient te zijn binnen de liefde. De liefde is niet verwisselbaar; de lust kenmerkt zich juist door die verwisselbaarheid.

Een van Ottens andere auteurskenmerken, die van de interesse voor de pornografische muze, komt in dit verband veel voor in *De wijde blik*. Lex' object van verlangen is Susan. Bij haar kan hij echter zijn gevoelens niet kwijt en dus projecteert hij zijn lust op Joan. Voor hem zijn Susan en Joan op bepaalde momenten verwisselbaar. Het verlangen naar deze verwisselbaarheid vat Ottens definitie van lust samen: op het grootste moment van begeerte is de ander volstrekt inwisselbaar. In *De wijde blik* zien we deze gedachte terug wanneer Lex de liefde bedrijft met Susan. Of dat moment kan hij alleen nog maar aan Joan denken.

Toch vervangt de één de ander niet helemaal. Lex komt er achter dat Susan eigenlijk meer in verbinding staat met haar lust dan hijzelf: "Aan alles merkte ik dat Susan, anders dan ik op de pont met Joan, wel verbonden was met haar lust, dat fantasie en verwezenlijking volmaakt samenvielen[...]."¹¹⁴

Bekijken en je bekeken voelen

Ottens auteursfiguur kenmerkt zich door het veelvuldig gebruik van kijken, begluren, ogen en andere 'kijkconnotaties' in zijn werk. In *De wijde blik* is dit motief een sluimerende constante in het verhaal. Wanneer Susan blind is, kijkt Lex 'hardop' naar haar. Hij beschrijft wat hij ziet en neemt zo de rol van Susans ogen over. Na een tijd houdt dit op; voor Susan heeft het geen zin meer, zegt ze. Ze vergeet snel hoe dingen eruit zien nu ze blind is.

In de bespreking van Willem Jan Ottens essays kwam zijn angst om 'gezien te worden' aan bod; Otten wilde niets liever dan onzichtbaar zijn, vooral als het op zijn lustbeleving aankwam. Tegelijkertijd plaatste hij zichzelf graag op een denkbeeldig podium tijdens zijn 'zittingen', om zo in het middelpunt van de belangstelling van zijn imaginaire acteurs te staan. In *De wijde blik* wil Lex graag gezien worden. Ook al slaat hij het liefst zijn ogen neer wanneer een vrouw hem recht aankijkt; er is weinig dat Lex zo opwindt als een onomwonden blik van een vrouw. Door de nu blinde Susan is dat moeilijk te realiseren, dus uit hij zijn wil om bekeken te worden bij Joan. Wanneer hij haar ontmoet, kan Lex zijn ogen niet van haar af houden. Ook Joan loent een beetje: het voelt voor Lex alsof hij in de spiegel kijkt. Joan kijkt Lex recht aan tijdens hun gesprek en vervult daarmee Lex' verlangen: Joan kan wat Susan

¹¹⁴ Willem Jan Otten, *De wijde blik*, Amsterdam 1992, p. 156

niet kan. Hierin ligt de kern van Lex' overspel: de wil gezien te worden: "Ik wil niet anders zijn dan hoe zij, de liefst begeerde, mij ziet."¹¹⁵

Een rode draad in *De wijde blik* is het kijken naar seksuele handelingen. Aan (kijken naar) erotiek kleeft volgens Otten altijd eenzaamheid: de lustbeleving is een solitair iets. Met een rijke fantasie en de juiste blik kan Otten geloven dat het object van zijn verlangen doet wat ze doet, voor hem: "zij is de liefde, ik bemin alleen zolang ik kijk, de rest is vergetelheid"¹¹⁶ Dit geldt ook voor Lex: geënceneerde seksuele handelingen zijn het meest opwindend. Zowel Lex als Joan en Susan hebben een zwak voor dergelijke 'toneelstukjes'. In de scène op de pont visualiseert Lex dat hij een toeschouwer is, iets dat Otten doet bij zijn 'zittingen', zo beschrijft hij in *Denken is een lust*. Daarbij is echter van belang dat zijn opwinding niet gekend wordt: wanneer Otten denkt dat anderen hem doorzien door het object van zijn begeerte te bekijken, raakt hij in paniek. In *De wijde blik* speelt de auteur met deze gedachte door een fantasie van Susan te laten uitkomen: ze vraagt Lex een aftershave op te doen, handschoenen aan te trekken en haar te beminnen. De blinde Susan ziet haar diepste verlangen bewaarheid worden zonder zelf iets te zien; Lex is de acteur in dit spel en 'kent' Susan volledig nu zij hem haar begeerte toont. Dit regisseerbaar genot is voor Otten het summum van opwinding.

Het enceneren in *De wijde blik* valt samen met Ottens gevoel voor drama: de auteur schrijft toneelstukken en dat is terug te zien in zijn proza. Er wordt scenisch verteld, maar los van de structuur staat de roman bol van beramen, enceneren, spelen en regisseren.

Verschoning

In de essaybespreking lazen we dat overspel, volgens Otten, voortkomt uit het feit dat mannen hun vrouwen niet 'verschonen' van de pornografische fantasieën die ze hebben. Constante verschoning van de liefde van het 'dubbelleven' is nodig om de liefde en trouw 'zuiver' te houden. "De liefde zal en moet worden gevrijwaard van de ontgoocheling."¹¹⁷

Mannen kunnen hun fantasieën niet kwijt bij hun vrouw en daarom zoeken ze hun heil ergens anders. Dat zien we terug in *De wijde blik*: eigenlijk is Susan Lex' pornografische muze, maar hij durft met naar niet te doen wat hij wil. Daarom projecteert hij zijn diepste verlangens op Joan. Hij probeert zijn huwelijk 'schoon' te houden: zelfs na aandringen van Violet durft Lex niets te zeggen over zijn verhouding met Joan. Het toegeven van het overspel zou de liefde

¹¹⁵ Willem Jan Otten, *De wijde blik*, Amsterdam 1992

¹¹⁶ Willem Jan Otten, *Denken is een lust*, Amsterdam 1985

¹¹⁷ Willem Jan Otten, *De wijde blik*, Amsterdam 1992, p. 63

vervuilen en ontkennen. Met deze beslissing ontkent Lex echter wel Susans 'blik' op hun huwelijk: maakt haar echt blind voor het overspel.

Het feit dat Susan zich wel openstelt voor Lex en haar begeerte kenbaar maakt, maar Lex zich voor Susan afsluit en zich tot Joan wendt, leidt uiteindelijk tot een breuk. Dit dubbelleven, zoals Otten het noemt in *Denken is een lust*, leidt - eenmaal verweven met het huwelijk - ook in *De wijde blik* tot chaos en gedoe.

Het nadeel aan overspel is volgens Otten bovendien dat de minnaar zelf nooit geliefde wordt. Ook Lex in *De wijde blik* ervaart dit: terwijl hij probeert in Joans ogen de geliefde ander te worden, is Joan in het begin vooral nog bezig met haar ex. Wanneer Joan openstaat voor Lex, twijfelt hij aan zijn verhouding met haar. Moet hij niet stoppen, of alles vertellen aan Susan? Susan, op haar beurt, denkt al door te hebben wat er gaande is en voelt zich 'niet gezien' door Lex. Uiteindelijk blijft Lex met lege handen achter: in zijn zoektocht naar de rol van de geliefde ander, is hij zijn 'muze' (Susan) en zijn pornografische vertolking daarvan (Joan), kwijtgeraakt.

Rollen

In Ottens proza is een driedeling is te vinden in de te verdelen 'rollen': die van regisseur, vertolker en toeschouwer. Deze rollen sluiten aan op Ottens passie voor toneel en zijn opwinding waar het gaat om het uitoefenen van regiematige 'macht' op zijn 'spelers' - of dat nu de modellen als objecten van Ottens verlangen betreft, of de personages in zijn literatuur: de macht van de regisseur fascineert Otten.

De driedeling van regisseur, vertolker en toeschouwer is duidelijk aan te wijzen *De wijde blik*. Lex is de toeschouwer. Hij wil regisseur zijn, maar de daadkracht hiertoe ontbreekt; het is een introvert type dat zijn vrouw bedriegt. Susan speelt de rol van vertolker: zij koestert een 'blinde' liefde voor haar man, maar bedriegt hem zelf ook. Joan is de regisseur: Lex is de vertolker van haar stuk en Joan wil het object van zijn verlangen zijn. In de eerste ontmoeting tussen Susan (zij föhnt haar haren) en Lex (hij kijkt toe) is zij de vertolker en hij de toeschouwer. Lex 'verovert' Susan op zijn docent Rozemond, maar blijft hangen in de rol van toeschouwer. Lex begluurt Susan in de dierentuin, terwijl zij in het apenverblijf een hok in kijkt. Zoals die aap, zo zou Lex Susan - met haar toestemming - ook wel willen bekijken. Hij gaat een affaire aan met Joan en Susan wordt blind.

Niet alleen het begin van hun relatie wordt gemarkeerd door een bezoek aan de dierentuin; ook het eind van Lex en Susans huwelijk wordt in gang gezet door zo'n uitje. Lex gaat jaren later naar de dierentuin met zijn zoons, waar een van de apen lijkt op 'die meneer van mama':

Rozemond, blijkbaar de minnaar van Susan. Die weet, door haar affaire met Rozemond, twee rollen te combineren: die van de regisseur met diens begerende, controlerende blik (als minnares van Rozemond) en die van de toeschouwer met diens liefhebbende blik: Susan weet van Lex' overspel maar ze staat er bij en 'kijkt' er naar, met de ijdele hoop dat hun huwelijk nog valt te redden. Ze biecht haar affaire met Rozemond op aan Lex, maar het lag volgens haar deels aan hem: hij heeft haar niet willen zien.

Ottens genoeg in het regisseren van zijn genot zien we terug in *De wijde blik*, wanneer Lex het als uiterst opwindend ervaart dat Joan een situatie ensceneert waarin Lex haar 'betaalt' voor haar seks. Joan 'speelt' hier een ander, een onbekende, en Lex voelt zich in deze scène zowel regisseur van het geheel (waarin Joan als 'actrice' doet wat hij wil), als speler in het door Joan geregisseerde toneelstukje.

Visie & auteursfiguur Willem Jan Otten - Conclusie

Ik heb in deze scriptie aan de hand van enkele essays Willem Jan Ottens visie op liefde, lust en de blik beschreven. Aansluitend heb ik me gericht op Ottens roman *De wijde blik* en beschreef ik op welke wijze de motieven van kijken, liefde en lust tot uiting in deze roman. Vervolgens heb ik de essays en *De wijde blik* met elkaar in verband gebracht om zo een beeld te schetsen van Ottens visie op de gekozen onderwerpen. In deze conclusie zal ik één en ander kort samenvatten en antwoord geven op mijn onderzoeksvraag: “Welke visie op liefde en lust kan gedestilleerd worden uit de essayistiek van Willem Jan Otten en welke ‘auteursfiguur’ van Otten kan worden gevormd wanneer deze visie geconfronteerd wordt met de motieven liefde en lust in *De wijde blik*?”

Een gelovig auteur

Willem Jan Otten kan in de behandelde essays maar moeilijk omgaan met de noties van onverschilligheid en verwisselbaarheid binnen de wereld van lust. Er is sprake van onzekerheid, al schrijft Otten ferm en helder over porno en lust: hij heeft er een duidelijke mening over en schroomt niet deze met ons te delen. Hij is niet over elk onderwerp zo doortastend: over het ‘iets’ dat buiten zijn begrip valt, tast Otten in het duister: “Het supreme raadsel is de onverschilligheid. Mijn verdwijning verandert niets aan het heelal.[...] De ervaring - dat is uiteindelijk de ondervinding van niets, nergens, dood. Van verdwijning. Zelfs wanneer het de ervaring van liefde is, herken ik haar aan het feit dat ik in duister tast.”¹¹⁸ Otten richt zich medio jaren negentig, in navolging van zijn vrouw, op het geloof. In *De letterpiloot* schrijft hij: “‘Wij zijn niet ons eigen werk’: de laatste zin in dit schrijft voor mijn val. Overgeschreven uit Menselijk, al te menselijk.”¹¹⁹ Otten maakt hier een voorzichtige aanname: dat hij een andere man is van voor de val die zijn ribben deed breken. Deze aanname luidt Ottens bekering in, die zal leiden tot een verandering in Ottens schrijven. Dat Otten zo openlijk uitkwam voor deze bekering, is van invloed geweest op zijn auteursfiguur. In reactie op de kritiek die hij kreeg te verduren naar aanleiding van zijn doop, verwoordt Otten het als volgt: “Dat ik op de knieën was gegaan voor Christus veroorzaakte kippenvel, maakt mij obscuur.[...]Het vreselijkste wat er in mijn fantasie tegen me gezegd zou worden was: hij denkt niet meer zelf. Dat leek me het allerergste, juist omdat ik een essayist ben.”¹²⁰

¹¹⁸ Willem Jan Otten, ‘De zoon als vader van de vader’, in: Willem Jan Otten, *De letterpiloot*, Amsterdam 1994, p. 47

¹¹⁹ Willem Jan Otten, ‘Kroniek van mijn ribben’, in: Willem Jan Otten, *De letterpiloot*, Amsterdam 1994, p. 172

¹²⁰ Liesbeth Eugelink, *Niets in mij geloof dat*, Kampen 2007, p. 133

Otten geeft hier aan bang te zijn niet meer serieus genomen te worden. Otten, destijds bevreesd voor een intellectuele ‘doodverklaring’, legt hier de vinger op de zere plek. Immers, wanneer je weet dat een schrijver gelooft, is het moeilijk niet in elk werk een getuigenis te zien. “Als je eenmaal weet dat een auteur gelovig is, is het daarna bijna onmogelijk om daar nog aan voorbij te gaan.”¹²¹ De lezer die een beetje van Ottens persoonlijke leven afweet - en die kans is, gezien Otten publieke werk, groot - ziet Otten als ‘gelovige auteur’ en brengt zijn werk in verband met zijn persoonlijke leven. Ik zou niet willen concluderen dat enkel Ottens bekering van invloed is geweest op zijn veranderde schrijven; toch heeft het zeker een rol gespeeld in de verandering van Willem Jan Ottens auteursfiguur en kan je een openlijke bekering als lezer niet negeren.

We zien dat (mede onder invloed van deze bekering) de behandeling van lust in later essayistisch werk summierder is. Zo lezen we in Ottens zomerdagboek *De bedoeling van verbeelding* zelden tot nooit over lust. En wanneer porno in later werk ter sprake komt, is het vooral in de context van de mens als zijn eigen baas. Zo vraagt Otten zich in *Onze lieve vrouwe van de schemering* af of pornoactrice Linda Lovelace haar handelingen wel vrijwillig verricht en schrijft hij over de (te) grote macht van de mens wanneer die zijn eigen lust kan vormgeven en uiten, door andere mensen te regisseren. Nadat Otten in *Het wonder van de losse olifanten* en andere essays zo luid heeft verkondigd ‘dat wij ons eigen werk niet zijn’, gaat dit essay (‘De afgerichte liefde’ in *Onze lieve vrouwe van de schemering*) over porno en wordt pornografie in verband gebracht met de notie van menselijke zelfbeschikking. Ottens visie op euthanasie komt daarbij om de hoek kijken: wie zijn wij om te bepalen wanneer het leven eindigt? Porno roept volgens Otten dezelfde vraag op, wanneer we beseffen dat de mensen op het beeld doen wat de regisseur wil. Zij zijn de objecten van zijn lust en bedienen met hun handelingen een publiek. Met dit controlerende karakter van porno wordt aan mensen een bepaalde macht toegekend. Erotiek is daarmee in Ottens ogen nu niet langer schaamteloos maar pervers. Waar Otten in *Denken is een lust* schaamte betitelde als ‘opwekster van de opwinding’ en meende dat schaamte ‘er bij hoort’, niet ontweken dient te worden, is schaamte in later werk eerder een uiting van menselijk tekort.

¹²¹ Liesbeth Eugelink, *Niets in mij gelooft dat*, Kampen 2007, p. 133

Verandering van overtuiging

Tussen Ottens belijdenis van zijn voorliefde voor porno en zijn openlijke bekering en belijdenis van het geloven in God is een verandering van overtuiging te signaleren. Zo verandert naast Ottens visie op lust en porno ook Ottens denken over schaamte: in *Specht en zoon* (Ottens laatstverschenen roman uit 2004) “wordt [de schaamte] niet langer gezien als instrument van het beheersend bewustzijn, maar beschouwd als een uiting van het menselijk tekort; zelfoverwinning ruimt het veld voor onderworpenheid.”¹²² Daniël Rovers - die in *De figuur in het tapijt* deze verandering van overtuiging al opmerkte - zet de roman hier tegenover *Ons mankeert niets* (1994), waarin schaamte wordt gezien als “emotioneel afweermechanisme”¹²³. We zien dat in Ottens vroegere werk (*Denken is een lust*) een duidelijke scheiding bestaat tussen lust en liefde. In later werk wordt de thematiek van de (goddelijke) liefde uitgewerkt, en blijken lust en erotiek (in tegenstelling tot vroeger) pervers: ze maken ruimte voor schuldbesef. De ‘ware liefde’ is immers binnen handbereik. Lust wordt in later werk van Otten veel negatiever gewaardeerd dan voorheen, schrijft ook Rovers. “De vroegere Otten verwerpt het morele voorbehoud dat vaak wordt gemaakt als het om lustbeleving door middel van porno gaat. De late Otten denkt daar anders over. De pornografische zucht blijkt wel degelijk pervers en onnatuurlijk te kunnen worden genoemd, vooral omdat zij verslavend werkt.”¹²⁴

Overgave

In Willem Jan Otten groeit midden jaren negentig een nieuw verlangen: gezien te worden door God. Waar hij zich voorheen overgaf aan de seksuele drift, is daar nu God voor in de plaats gekomen. Jaap Goedegebuure verwoordt het in de bundel *Nederlandse schrijvers en religie 1960-2010* (2010) als volgt: “Wie tegen zijn wil gekend wordt tot in het diepst van zijn eigenheimerschap, schaamt zich. En dan rest er maar één uitweg: overgave aan een verblindende macht die helemaal uit jezelf lijkt te komen en jouw universum omvormt tot een wereld die weer even leeg is als in den beginne.”¹²⁵

De spanning tussen deze seksuele drift en beheersing die afstand schept is een duidelijk gegeven in *De wijde blik*. Otten wordt graag gezien; zo ook Lex. Maar deze wil gaat gepaard met angst. Goedegebuure ziet daarin de verklaring voor Ottens drang tot schrijven: schrijven vervreemdt, schept afstand en geeft regie. “Er is maar één manier om te ontsnappen aan de

¹²² Daniël Rovers, *De figuur in het tapijt*, Amsterdam 2012, p. 89

¹²³ Idem, p. 88

¹²⁴ Daniël Rovers, *De figuur in het tapijt*, Amsterdam 2012, p. 102

¹²⁵ Jaap Goedegebuure, ‘Een wak in het ijs. Over Willem Jan Otten’, in: Jaap Goedegebuure, *Nederlandse schrijvers en religie 1960-2010*, Nijmegen 2010, p. 65

verlammende blik van de Ander: jezelf als wil- en hersenloos deeltjes laten opnemen in een zelfverzonnen wereld.”¹²⁶ De eigenmachtigheid die bij deze regisseursrol komt kijken, is in Ottens later stadium van auteurschap eerder een last dan een vrijheid. Waar Otten het in *Denken is een lust* (1985) als zeer opwindend ervaart de regie over zijn lust in handen te hebben, denkt hij daar in 2008, wanneer pornofilm *Deep throat* wordt vertoond op televisie en Otten hierover een essay in de bundel *Onze lieve vrouwe van de schemering* schrijft, heel anders over. Schrijver-regisseur Otten ‘beloert’ zijn spelers (personages), maar dit wellustige kijken gaat gepaard met en gevoel van machteloos narcisme. Na zijn bekering gaat Otten zich steeds meer richten op ethische taboes. Achteraf bezien kon Ottens bekering haast niet uitblijven, zo schrijft ook Goedegebuure: “Wie zo bezeten is van schaamte, narcisme, van wil tot macht en besef van onmacht, moet uiteindelijk wel een macht buiten zichzelf postuleren en tot de slotsom komen dat ‘wij ons eigen werk niet zijn’[...]”¹²⁷.

Terug naar het begin

In dit eindwerkstuk heeft u kunnen lezen over Willem Jan Ottens en zijn visie op kijken, liefde en lust. Deze visie verandert in Ottens schrijverschap: wanneer hij zich bekeert tot de katholieke kerk zien we de doorwerking van die keuze in zijn werk. Otten richt zich minder op lust en porno en krijgt meer aandacht voor (goddelijke) liefde. Zijn fascinatie voor de blik blijft: Otten schrijft in zowel vroeger als recent werk over de wil gezien te worden, kijken en bekijken en de blik; deze wil is in Ottens vroegere schrijverschap echter seksueel gemotiveerd en in een later stadium geloofsgemotiveerd.

Met de bespreking van Ottens essays over deze onderwerpen en mijn analyse van hoe deze als motieven optraden in *De wijde blik*, hoop ik antwoord te hebben kunnen geven op de vraag: “welke visie op liefde en lust kan gedestilleerd worden uit de essayistiek van Willem Jan Otten en welke ‘auteursfiguur’ van Otten kan worden gevormd wanneer deze visie geconfronteerd wordt met de motieven liefde en lust in *De wijde blik*?” Met mijn schets van Ottens auteursfiguur, gebaseerd op zijn teksten, hoop ik een bijdrage te hebben geleverd aan het weer opkomende onderzoek naar de auteur.

Ik ben me er van bewust dat mijn blik in dit onderzoek beïnvloed kan zijn door niet-tekstuele (of, in de woorden van Meizoz: non-verbale) aspecten van Ottens schrijverschap. Ik heb echter besloten deze aspecten zoveel mogelijk buiten beschouwing te laten. Natuurlijk bieden

¹²⁶ Jaap Goedegebuure, ‘Een wak in het ijs. Over Willem Jan Otten’, in: Jaap Goedegebuure, *Nederlandse schrijvers en religie 1960-2010*, Nijmegen 2010, p. 67

¹²⁷ Idem, p. 70

Willem Jan Ottens gedrag, zijn verschijning in de media, zijn gewoontes en zijn uiterlijk
ingang voor ander onderzoek naar Ottens figuurauteur.

Ik heb ondervonden dat het concept *posture* en de term ‘auteursfiguur’ de mogelijkheid
bieden tot onderzoek naar verbindingen tussen teksten en persoonlijke opvattingen van een
auteur. Daarbij dient men, zoals gezegd, wel “the role of memory within the field”¹²⁸ in de
gaten te houden: het beeld van een auteur wordt ook deels gevormd door traditie en
voorgangers. Zo rust de verandering in Ottens werk niet louter op zijn bekering en zullen
zeker andere facetten als het vaderschap, ouder worden en andere aspecten (waar wij als
lezers slechts naar kunnen gissen) meespelen.

¹²⁸ Jérôme Meizoz, ‘Modern Posterities of Posture. Jean-Jaques Rousseau’, in: Gillis J. Dorleijn (red.),
Authorship revisited. Conceptions of authorship around 1900 and 2000, Leuven 2010, p. 85

Nawoord

Het onderzoek naar Willem Jan Otten en zijn auteursfiguur was leerzaam. Het is interessant geweest me op deze auteur te richten aan de hand van de tamelijk recente theorieën van Jérôme Meizoz en Daniël Rovers, en mijzelf zo buiten de gebaande paden te dwingen - dit was, om Willem Jan Otten met een frisse blik te kunnen bekijken, haast essentieel voor iemand die zich al zo'n tijd in deze auteur verdiept.

Met dit eindwerkstuk is, zo hoop ik, bewezen dat Willem Jan Otten een geschikte auteur is om de theorieën van Meizoz en Rovers op los te laten. Otten creëert middels zijn openlijke bekering, zijn essays en zijn proza een zelfbeeld dat de lezer in ander werk herkent. Want, zo verwoordde grondlegger van het *posture*-begrip Alain Viala: “In offering a work, he constructs a selfimage and this image is confirmed or evolves in the course of ensuing works.”¹²⁹ Ik hoop met deze scriptie te hebben kunnen laten zien dat Willem Jan Otten in zijn werk een visie verwoordt, en dat die visie in andere werken ontwikkelt of verandert.

¹²⁹ Jérôme Meizoz, 'Modern Posterities of Posture. Jean-Jaques Rousseau', in: Gillis J. Dorleijn (red.), *Authorship revisited. Conceptions of authorship around 1900 and 2000*, Leuven 2010

Bibliografie

Fictie en non-fictie van Willem Jan Otten

- Willem Jan Otten, *Denken is een lust*, Amsterdam 1985
- Willem Jan Otten, *De wijde blik*, Amsterdam 1992
- Willem Jan Otten, *De letterpiloot*, Amsterdam 1994, met daaruit de essays 'Schone plaatjes. Over Rudy Kousbroek', 'En toen was jij Belle. Over Luis Buñuel', 'Kroniek van zoon die vader wordt', 'Kroniek van mijn ribben', 'Er was iets niet juist', 'Catalogus van zichtlijnen'
- Willem Jan Otten, *Het wonder van de losse olifanten. Rede tot de ontwikkelden onder de verachters van de christelijke religie*, Amsterdam 1999
- Willem Jan Otten, *De bedoeling van verbeelding. Zomerdagboek*, Amsterdam 2003
- Willem Jan Otten, *Onze lieve vrouw van de schemering*, Amsterdam 2009
- Willem Jan Otten, *Waarom komt U ons hinderen*, Amsterdam 2010
- Willem Jan Otten, 'Zo gênant was vergeving nog nooit', *Trouw* 26 mei 2012

Overige werken

- Lydeke van Beek, 'Waarom komt u ons hinderen', *Wapenveld* 57 (2007) nr. 3
- Henk Blanken, 'Willem Jan Otten: "Soms moet je schrijven – alsof je een praktijk hebt"', *NieuwWereldtijdschrift* 112 (1995) nr. 2
- E. van Boven, G. Dorleijn, *Literair mechaniek*, Bussum 2008
- Kiene Brillenburg Wurth, Ann Rigney (red), *Het leven van teksten. Een inleiding tot de literatuurwetenschap*, Amsterdam 2006
- Liesbeth Eugelink, *Niets in mij gelooft dat*, Kampen 2007
- Jaap Goedegebuure, 'Een wak in het ijs. Over Willem Jan Otten', in: Jaap Goedegebuure, *Nederlandse schrijvers en religie 1960-2010*, Nijmegen 2010
- Jérôme Meizoz, 'Modern Posterities of Posture. Jean-Jaques Rousseau', in: Gillis J. Dorleijn (red.), *Authorship revisited. Conceptions of authorship around 1900 and 2000*, Leuven 2010
- G. J. Peelen, 'Ongeneeslijk religieus', *Volkskrant* 18 augustus 2008
- Daniël Rovers, *De figuur in het tapijt*, Amsterdam 2012
- Hanneke Wijch, 'Willem Jan Otten: "Bedrog test je tot op het bot"', *Trouw* 5 november 1992
- Genesis 19:26, De Nieuwe Bijbelvertaling, via <http://www.biblija.net/biblija.cgi?m=genesis+19%3A26&id18=1&l=nl&set=10>
- 'Mijn God' verheven tot thema Boekenweek', (redactie) *Trouw* 22 april 1996