

Jo Otten, van machteloos estheet tot vitalist van de angst en de jaloezie

Beschouwingen over *Bed en wereld,*
Angst, dierbare vijandin en
Muizen en demonen

door

JOS VERSTRATEN

Op 10 mei 1940 werd Jo Otten, net negenendertig jaar oud, gedood door de enige bom die die dag op Den Haag viel. Door dat tragische toeval behoort hij tot de groep van Menno ter Braak, E. du Perron en H. Marsman, voor wie het uitbarsten van de oorlog ook onmiddellijk de dood tot gevolg had. In de jaren 1932-1936 is er door de Nederlandse kritiek ook aan hem behoorlijk wat aandacht besteed. Toch is hij van dit viertal thans beslist de minst bekende, de vergetene. In de meeste handboeken is hij slechts een naam, zo hij al genoemd wordt; bestudeerd is hij helemaal niet. En al zal niemand Otten als auteur zo hoog schatten als de andere drie, zijn vrij onbekend zijn thans is niet in overeenstemming met zijn literaire betekenis. Een typisch geval dus van iemand die zoek geraakt is in de plooien van de officiële literatuurgeschiedenis.

Daarvoor zijn verscheidene oorzaken te noemen. In zijn uiterlijk leven timmerde hij niet aan de weg. In 1928 was hij gepromoveerd tot Dr. in de economie aan de Handelshogeschool te R'dam op een proefschrift over het fascisme, dat toen in Italië net vorm aangenomen had en dat Otten toen vooral zag als een nieuw sociaal-politiek stelsel op nationalistische basis en als een nieuwe economische organisatie op corporatieve basis¹. Nadien trad hij op als beëdigd tolk aan de rechtbank voor Italiaans, Frans, Duits en Engels, werkte ook enkele jaren te Parijs op het uitgeverbureau van de *Nouvelle Revue Française*, gaf Italiaanse taallessen o.a. aan het Instituut Schoevers te Den Haag, waar hij de laatste jaren van zijn leven ook woonde met zijn Joodse vrouw en 2 dochtertjes². Slechts af en toe trad hij eens in de openbaarheid met de een of

1. *Het fascisme in Italië*, H. J. Paris, Amsterdam, 1928.

2. Cfr. Constant van Wessem: *Een woord van herdenking*: Woord vooraf in: Dr. J. F. Otten: Machiavelli.

andere wetenschappelijke lezing. Literair behoorde hij tot geen enkele vaste kliek, al vertoont hij wel affiniteiten met de groep rond De Vrije Bladen, waarin hij ook debuteerde. Later zal hij ook in De Stem publiceren.

Het feit dat zijn werk voor een deel slechts op kleine schaal verspreid is, speelt stellig ook een rol³. Bovendien doet zijn niet onaanzienlijke creatief-literaire produktie bestaande uit schetsen, novellen en romans op 't eerste gezicht thematisch nog al erg verscheiden aan. In 1928 debuteerde hij met *Verloren Vaderland*, een bundel figuren typerende schetsen, waaruit deze over Charlie Chaplin en Asta Nielsen wel belangwekkend gebleven zijn. In 1931 volgde het thans uiterst moeilijk vindbare *Innerlijk noodlot*. In 1932 verscheen de bundel schetsen *Portretten in Zakformaat*, waarin hij opnieuw uiting geeft aan zijn voorliefde voor sterke, intens-levende, grote figuren, die hij in zijn doctoraal proefschrift al gemanifesteerd had t.o.v. Mussolini. Thans portretten van o.a. Leopardi, de Toulouse-Lautrec, André Gide, Valéry Larbaud, Léon-Paul Fargue. Datzelfde jaar ook de bundel *De zwarte vogel* met 2 novellen. De titelnovelle munt vooral uit door een vitalistische beschrijving van een stierengevecht en de psychische beleving daarvan door de Spaanse matador Juan Hurtado. De tweede novelle, *Fascio Littorio*, komt voort uit Ottens kennis over het Italiaans fascisme: het verhaal van een jong, fascistisch officier die in de valstrik raakt van een Russische spionne. Was het thema boeiend, naar vorm viel deze novelle veel zwakker uit dan de eerste. In 1932 verscheen tenslotte ook nog de langere novelle *Bed en wereld*⁴, waarmee hij definitief doorbrak en die hem zelfs op slag bekend maakte. In 1936 beleefde ze dan ook een tweede druk.

Nadien volgden de bundels *Angst, dierbare vijandin* (1935) en *Muizen en demonen* (1936), die novellen bevatten met duidelijk gemeenschappelijke kenmerken, maar van een heel andere aard dan *Bed en wereld*. Novellen die beslist niet het enthousiasme opriepen dat *Bed en wereld* drie jaar voordien ten dele gevallen was – al waren de kritieken over 't algemeen wel gunstig –, omdat onze auteur met deze werken veel minder paste in het overwegend intellectualistische literatuurklimaat van de tijd⁵. Toch heeft Otten

3. *Verloren Vaderland*, A. A. M. Stols, Maastricht en Brussel, 1928, b.v. werd slechts gedrukt in een oplage van 150 ex.; *De Zwarte Vogel*, A. A. M. Stols, 1932, verscheen in een oplage van 250 ex., waarvan 50 voor de schrijver en 50 niet in de handel. *Innerlijk noodlot* (1931) kwam bij Stols uit in een volledig privé-oplage, die niet in de handel kwam.

4. Bij Van Loghum Slaterus' Uitgeversmij., Arnhem, 1932.

5. Men leze b.v. de bespreking van *Angst, dierbare vijandin* door Dr. Victor E. van Vriesland, opgenomen in: *Onderzoek en Vertoog*, E. Querido, 1958, deel 2, pp. 84-91. De titel *Te uitsluitend sentiment* alleen al is duidelijk!

m.i. met deze twee bundels wellicht zijn origineelste en ook stilistisch sterkste werken voortgebracht.

Zijn eerste roman *De schat van de Lutine, fantasie van goud en crisis*, eveneens nog in 1936, was niet meer dan amusementslectuur, inspelend op de sensationele pogingen van een paar jaar voordien om de kostbare lading van een in de buurt van Terschelling vergaand goudschip boven te halen. Tijdens zijn leven kwamen nog de novelle *Kidnapping in Colorado* in 1938 en de uitvoerige roman *Drijvend Casino* in 1939 uit. Postuum volgden na de oorlog de roman *Kasteel Saint-Luce* (1946) en het kinderverhaal *De avonturen van Jammerpoes* (1946). Met deze werken heeft Otten nooit meer de weerklank gevonden die zijn vroegere novellen (uit 1932-1936) opgeroepen hadden. Dat was ook wel terecht, want in zijn romans heeft Otten de literaire kracht van die novellen nooit meer geëvenaard, al is *Kasteel Saint-Luce* beslist een vrij goed specimen van een romansoort die in onze literatuur zo schaars voorkomt, nl. de detective-story.

De indruk van verscheidenheid waartoe zijn creatief-literair oeuvre aanleiding geeft, wordt nog versterkt doordat zijn onder de naam Dr. J. F. Otten gepubliceerde, gedegen essays – die eigenlijk een studie op zichzelf verdienen – ook een heel gamma onderwerpen behelzen, gaande van literair-psychologische analyses via beschouwingen over de Amerikaanse filmkunst tot een studie over Machiavelli⁶.

Leek hij door die uiterlijke verscheidenheid moeilijker catalogeerbaar en daardoor al meer voorbestemd tot verzwegen worden, de zonet vermelde ongelijkheid naar kwaliteit van zijn werk gaf wel de doorslag. Het feit daarbij dat de laatste werken die voor zijn dood verschenen, niet tot de allerbeste van zijn oeuvre behoorden, heeft stellig na de kloof van de oorlogsjaren zijn geringe

6. Ter herinnering of informatie noem ik hier de belangrijkste essays en vertalingen van Dr. J. F. Otten :

1. de Ndl. vertaling van Maurois' *Ariel ou la vie de Shelley*, Boosten en Stols, 1927
2. de Engelse inleiding bij de *Letters of Keats to Fanny Brawne*, Halycon Press, Stols, 1931
3. *De Amerikaanse filmkunst*, nr. 7 van de serie monografieën over filmkunst onder de redactie van C. J. Graadt van Roggen, W. L. en J. Brusse, Rotterdam, 1931
4. *De moderne biographie*, A. A. M. Stols, Maastricht 1932.
5. *Het moedercomplex van Baudelaire*, Cahier nr. 5 van De Vrije Bladen, 1935.
6. Inleid. bij Casanova, *Mijn avontuur in Holland* – een vertaling uit diens memoires door H. C. van Houten en mevrouw van Houten, Salm, 1937.
7. *Casanova breekt uit*, Cahier nr. 10 in De Vrije Bladen, 1938.
8. *Machiavelli – Sleutel van onzen tijd*, gevolgd door een nieuwe vertaling van De Vorst door Dr. J. F. Otten, L. J. C. Boucher, 's-Gravenhage, 1940.

Vermelden we daarbij nog dat van zijn hand geregeld literaire kritieken verschenen o.a. in het Critisch Bulletin, in de Nieuwe Rotterdamsche Courant. Sinds 1939 schreef hij een kroniek *Boeken, waarover men spreekt* in het Haagsch Maandblad, onder het pseudoniem Struvius (cfr. 2).

bekendheid in de hand gewerkt. Wanneer echter ook *Bed en wereld* waarover Dirk Coster in 1940 in *De Stem* nog enthousiast geschreven had: „Men neme zijn Bed en wereld. Het is van omvang een klein boek. Doch het zal blijven als veel reeds vergeten is, want geen werk in onze literatuur geeft een zoo compleet beeld van onzen eigen tijd, van de verwilderde snelheid die naar ondergang of catastrophe scheen te jagen...”⁷; blijkbaar uit de belangstelling raakte, dan is dat slechts verklaarbaar door het feit dat Otten ook met het beste deel van zijn werk niet meer paste in het veranderde literaire klimaat⁸. En dit gold nog meer voor de novellen uit 1935 en 1936.

In de jaren '60 lag dat anders: in 1966 werd *Bed en wereld* herdrukt. De inhoud kon toen opnieuw aanslaan. In zijn bespreking van deze herdruk in *Het Vaderland* wees Paul de Wispelaere terecht op de actualiteit van dit werk: „Terloops kan aangestipt worden dat Otten ook weer actueel is in zijn scherpe veroordeling van de Amerikaanse hypocriete maar officiële misdadigheid, en dat hij op het stuk van de zinnelijke liefde en de beschrijving van het vrouwelijk lichaam een eerlijkheid en onbevangenheid aan de dag legt als niemand voor hem in de Nederlandse literatuur... Maar ook het gevoel van wanhopige levensonmacht en vergeefse opstandigheid, dat sedert 1960 zoveel literatuur heeft gekleurd, zit er reeds helemaal in. De moderniteit van deze schrijver is verbazend.” Die herdruk riep in de Noordnederlandse pers dan ook een reeks verheugde stemmen op⁹. Dat spoorde er de uitgever gelukkig toe aan ook *Angst, dierbare vijandin* in herdruk uit te brengen (1967). Met minder succes overigens: een brede stroom van hernieuwde belangstelling voor dit werk werd niet losgewoeld. Eigenlijk niet zo verrassend, want de actualiteit die beklemtoond werd voor *Bed en wereld*, was nog steeds in veel mindere mate geldig voor deze bundel¹⁰. En precies omdat vooral die actualiteitswaarde benadrukt werd, was de revival wellicht ook zo kort: nu, een decennium later, is Otten in de boekhandel onvindbaar en bij jongere lezers weer totaal onbekend. Bij dat alles zijn de eigen

7. Dirk Coster in *De Stem: In Memoriam Dr. J. F. Otten*, p. 811.

8. Vgl. inleiding van Bert Schierbeek bij *Bed en wereld*, 1966, p. 13.

9. Zie: C. J. E. Dinaux in *Haarlems Dagblad*, 27-5-'67; Rico Bulthuis in *Haagsche Courant*, 6-5-'67; J. van Doorne in *Trouw*, 22-4-'67; C. J. Kelk in *De Groene*, 13-5-'67; Paul de Wispelaere in *Het Vaderland*, 8-9-'67; J. J. in *Vrij Nederland*, 18-11-'67; D. Ouwendijk in *De Gelderlander Pers*, 18-3-'69.

In Nederlandstalig België werd er echter weinig of geen aandacht aan besteed.

10. Een bijkomende reden is echter wellicht ook dat in de heruitgave van *Bed en wereld* (Meulenhoff ed. E 127) ook 4 belangrijke novellen uit *Angst, dierbare vijandin* opgenomen waren, nl. *Angst, dierbare vijandin*, *Somnambule*, *Wachten*, *Zilvervossen*. De verkoop van de volledige bundel moest daardoor wel lager liggen.

kwaliteiten van vooral de novellen uit *Angst, dierbare vijandin* in de schaduw gebleven.

Het is de bedoeling in deze uiteenzetting enkele aspecten van Ottens 3 belangrijkste werken naar voren te brengen, te wijzen op enkele essentiële verschillen tussen enerzijds *Bed en wereld* en anderzijds *Angst, dierbare vijandin* en *Muizen en demonen*, en daarbij tenslotte een paar facetten van de originaliteit naar inhoud en stijl van deze laatste 2 novellenbundels te belichten. Voor *Bed en wereld* en *Angst, dierbare vijandin* verwijs ik telkens naar de thans makkelijkst bereikbare Meulenhoff-herdrukken uit '66-'67, voor *Muizen en demonen* naar de enige Van Loghum & Slaterus-uitgave uit 1936.

1. BED EN WERELD

Een ik-figuur ligt slapeloos te bed en in het grensgebied tussen wegdoezelen en klaar wakker zijn, waarin de dingen soms scherper dan ooit ervaren worden, doorschieten gedachten en beelden zijn geest, deels onbewust, deels ook bewust. Er is in die gedachten geen vooropgestelde ordening, maar evenmin de toevalligheid, de ongeordendheid van de droom. Gedachten, zei ik, maar ook dit is niet volledig: ook al het gelezene, zijn hele culturele bagage speelt door het hoofd van deze man, samen met de actualiteit van het wereldgebeuren waarin hij leeft. Niet alleen denkt hij erover, maar vooral doorleeft hij het, reageert erop en uit dit alles ongeremd, in een vaak haastige, gejaagde stijl, maar elders ook weer in beheerste, koel-denkende vorm. Zo volgt hij Baudelaire in Parijs in de kamer van zijn zwarte Venus, Jeanne Duval, de duivelszinnelijke mulattin van San Domingo, maar ook Thomas de Quincy in Oxford Street en Soho en herleeft met hem diens liefde voor de 16-jarige prostituee Ann. Hij vertoeft bij Henri Beyle, de kleine, dikke consul van Civita Vecchia. Zijn gedachten gaan uit naar een zeemanskroeg in Toulon, waar hij de matrozen observeert die er de illusie van een liefhebbende vrouw kopen. In zijn geest leeft de beroemde toespraak van keizer Heliogabalus eens op het Forum waarin deze de hoeren van Rome verheerlijkte, maar meer nog de deernis met de vernederingen van de prostitutie zowel in de Oelad Nail van Biskra als in een groezelige zijstraat te Parijs. Hij geniet de schoonheid van het negerlichaam, zowel de naakte sensualiteit van Josephine Baker als de sierlijke bekoring die uitging van het dansen van Little Esther. Hij voelt zijn bloed meezingen, wanneer hij denkt aan de roezige, extatische dansen waarin de negers zich uitleven in de negerkroeg in de Rue Blomet te Parijs. Tegelijkertijd wordt hij verpletterd door de gedachte aan

de vernederingen die het zwarte ras overal ter wereld, in zijn tijd vooral in Amerika, ondergaat: de jonge neger Jimmy Irvine die levend verbrand wordt, omdat hij zich vergreep aan de 17-jarige dochter van zijn baas, nadat ze hem met alle mogelijke middelen gek van verlangen gemaakt had. Niet minder wreed is de Amerikaanse justitie voor blanken: de elektrische stoel voor Sacco en Vanzetti, John Murray, Bonaventura Nardella. In zijn geest leven de contrasten van deze wereld. Er is de charme van de beroepsdancer uit de „Femina”, maar er is ook de eenzaamheid van de actrice die eens mooi was en gevierd werd, dan echter ziek en lelijk en door iedereen verlaten en vergeten werd, zelfs door haar uitverkorene, Alexei. Er is de sterke man, Stalin, die bezig is een sterk, industrieel Rusland op te bouwen, maar er is ook de zinloze dood van Jean, een verder onbekende, jonge Franse sergeant bij de koloniale infanterie in Frans China, tijdens de communistische onlusten in Tonkin. De ik-figuur in zijn bed kent de rijkdom van mevrouw Coty die aan haar tiende bontmantel toe is, en van de luxevrouwen op de caféterrassen en de paardenrennen, maar ook de honger van de kreperende, vervuilde menselijke wrakken onder de bruggen van Parijs en de misère van de talloze werklozen. Hij ziet en geniet opnieuw de geparfumeerde charmes van de vrouwenlichamen die hij niet aanraakte, maar in gedachten denudeerde terwijl hij naar ze keek, zittend op een terrasje, of gewoon wanneer ze hem passeerden. Hij geniet in zijn geest dionysisch de vreugden van het lichaam, maar hij ziet evenzeer de afbraak van zieke en stervende lichamen die wegkrimpen en wegrotten, aangetast door syfilis, tuberculose, kanker, trichinose; hij ziet hoe de heerlijkste lichamen die eens zo vurig op paring wachtten, thans aangetast zijn door carcinomen, gezwellen en zweren. Hij ziet de vreugden van de fysieke verbondenheid van twee mensen die elkaar liefhebben, maar hij realiseert zich des te scherper dat wat liefde genoemd wordt, meestal niets anders is dan egoïstisch lustzoeken aan de ander, hij weet hoe zelden de gevoelsverbondenheid de lichamelijke roes overleeft, hoe vaak alle uitroepen van trouw en tederheid verschrompelen, achterwege blijven, eens de lichamen zich aan elkaar verzadigd hebben.

Al deze gedachten en beelden rijen zich aaneen (in andere orde overigens dan in deze opsomming) tot een onvergetelijke documentaire, die zich makkelijk in een filmische uitbeelding laat voorstellen. Otten hield overigens van film en heeft erover geschreven¹¹. We hebben hier duidelijk ook te doen met een van de

11. Vgl. 6, 3.

Vermeldenswaard in dit verband is ook dat hij samen met Maud van Loon zijn roman *De schat van de Lutine* heeft omgewerkt tot een filmscenario *Het goud van*

eerste, zuivere voorbeelden van een lang aangehouden monologue intérieur in de Nederlandse literatuur¹².

De associatie leidt vaak van de ene gedachte (of gedachtenreeks) naar de andere, maar vaker nog wordt het overspringen van de ene gedachte op de andere geleid door het besef van de gelijktijdigheid der dingen, het bewustzijn van de simultaneïteit der antipolen.

„Nu is het heerlijk, nu voel ik dat ik werkelijk leef, dat mijn bloed meezingt in het koor van die bronstige, genietende lijven maar opeens schiet er een pijl door mijn hersens en ik weet dat, terwijl hier de zwarte dieren zwermen in genot, misschien ginds, in Amerika, een neger wordt afgemaakt...” (p. 51) (Vgl. pp. 61, 73, 77, 88, 94-95, 104...)

Ergens laat Otten zijn ik-figuur overigens bedenken :

„Verschillende gedachten, verschillende beelden leven op hetzelfde moment en naast elkander. Niet altijd is het natuurlijk zo, niet altijd volgt een serie evenwijdige beelden op een andere, vaak volgt een afzonderlijk beeld bliksemsnel op een ander om dan weer te worden vermengd met andere evenwijdige complexen. En misschien is ook het eerste proces, het gelijktijdig evenwijdig gebeuren niets anders dan een uiterst snel overspringen van gedachte naar gedachte, van beeld tot beeld ; gedachten en beelden die zijn als overspringende vonken, zodat tenslotte ook die schijnbaar evenwijdige beelden snel en onmerkbaar op elkander volgen. Maar het gevoel bestaat dan toch sterk en onontkoombaar dat er zoveel gelijktijdig in mij gebeurt, dat ik tegelijkertijd op zoveel plaatsen van de aarde ben...” (p. 31)

Deze scherpe analyse van zijn denkproces bewijst dat voor de ik-figuur zijn gedachten zich nog vrij bewust aan elkaar schakelen. Het domein van het ongecontroleerde, ongeleide, zichzelf opbouwende denken betrad Otten in *Bed en wereld* nog maar schoorvoetend. Dat zal hij in veel sterkere mate doen in de latere novellenbundels !

Bed en wereld boeit de lezer van nu op velerlei manieren. Het is een fascinerende kaleidoscoop van het leven ca. anno 1930 im Großen und im Kleinen. Het is ook de volledige, met het bed verbonden kringloop van geboorte, leven en dood van de mens. Het is vooral, langs zijn ik-figuur om, Ottens lyrisch exclamatieve, deels ook overwogen reactie daarop. *Bed en wereld* is geen optimistisch

de Luine, verschenen als Schrift 2 in de 13de jg. van De Vrije Bladen. Op de filmische kwaliteiten van *Bed en wereld* heeft C. J. Kelk al gewezen. (Cfr. Jo Otten herdrukt, De Groene, 13-5-'67)

12. P. de Wispelaere heeft erop gewezen dat vermoedelijk alleen het centrale gedeelte van Streuvels' meesterlijke novelle *Leven en dood in den Ast* (1928) hieraan voorafging. (Cfr. Jo Otten herdrukt, Het Vaderland, 8-9-'67)

boek. Het ontkent de verrukkingen van het leven niet, maar het is het werk van een schrijver die vooral gegrepen wordt door de nachtzijden van het bestaan. Er spreekt vooral Ottens deernis uit met ieder menselijk lijden, met de pijn van baren en dood. Zoals Wolkers later, beklemt hem het weten van de aftakeling van het menselijk lichaam door onrembare, vretende kwalen. Onvergetelijk zijn de bladzijden waar zijn geest door alle ziekenhuizen van de wereld snelt (pp. 63-71). Sterk is zijn meewaren met de stervenden, vooral met hen die eenzaam doodgaan. De angst van de voor de dood bestemden grijpt hem aan, of het nu de uitgeleefde gentleman-oplichter Serge de Jacquemin of de vroegtijdig door een tumor aangetaste ingenieur is die eigenlijk vergat te leven, of de in zijn dodencel gek van angst wordende John Murray. Des te schokkender staat daartegenover dan de onverschilligheid, soms zelfs de vreugde van bekenden en familie bij iemands dood. Nog wurgender is het lijden dat de mensen elkaar aandoen : de genadeloze struggle-for-life, alle haat, alle egoïsme, alle wreedheid. Mooi en innig, maar ook harteloos en egocentrisch is het rijk waarin het lesbisch paar heul zoekt. Wreedheid en egoïsme zijn er tegenover negers en gedetineerden, maar evenzeer tegenover de geliefde (p. 88). Scherp ziet hij hoe de mensen lijden aan een gebrek aan contact dat het zinnelijke te boven gaat (p. 88). Otten is de belezen intellectueel die de actualiteit nauwkeurig volgt, die alles wil weten en inzien (p. 32). Bij alles voelt hij zich betrokken, soms treedt er zelfs vereenzelviging op met het personage van zijn gedachten (p. 72), overal en in alle vormen wil hij deelnemen aan het gewelddadig-schone leven en zich liefdevol helpend geven.

„Ik zoek harten... ik wil een bond vormen, een bond van harten die elkander begrijpen, een liga van harten tegen het grote Niets” (p. 92) (vgl. p. 74)

Hij is echter ook bijzonder gevoelig en kwetsbaar : in vlees en ziel getroffen door alle wreedheid, brutaliteit en geweld, kan hij niet op tegen de meedogenloosheid en hardheid van het lot der mensen. Otten toont zich hier de hoog-intelligente, bewust levende, maar ook introverte en fijnbesnaarde estheet, die door zijn hoge graad aan kwetsbaarheid ergens lebensunfähig is, die zich op ieder vlak engageren wil, maar voor wie ieder engagement een intellectuele en gevoelsmatige houding is die zich niet in daden kan omzetten.

Nu eens kan zijn introvertheid en schuchterheid hem optreden verhinderen (p. 116), dan weer remt zijn levensangst hem (p. 103). Daardoor voelt hij zich machteloos om wat dan ook van zijn gedachten in daden om te zetten :

„Duizend daden verricht ik in gedachten, overal ben ik en overal ren ik heen, maar werkelijk iets doen kan ik niet, ik ben machteloos, ik lig slapeloos in een bed, waarin ik iedere avond strand.” (p. 104)

Maar bovenal voelt hij iedere poging tot hulp, tot verbetering aan als zinloos, als vooraf gedoemd stuk te lopen op de menselijke geborneerdheid. Niemand vermag iets.

„... ik heb mij aan iedereen... willen geven, maar alles is tevergeefs in een wereld die iedere dag kouder en valer wordt. Ieder elan verzandt...” (p. 74) (vgl. p. 103)

„Dat dient tot niets, dat dient tot niets; Eleonora Duse, Heinrich Heine, Multatuli, Séverine... zij allen zijn gestrand.” (p. 92)

Daardoor is zijn wereldbeeld pessimistisch tot in het nihilisme toe. Hem beangstigt de herhaling van de menselijke domheid; steeds dezelfde leuzen, dezelfde leugenachtige berichten, dezelfde illusies (cfr. pp. 90, 91). Er rest hem niets dan berustend te aanvaarden:

„Overal het hoofd stoten en blauwe plekken op te lopen is onaan- genaam en daarom is het maar beter onder het genot van een sigaret en een beetje zon langs de Seine te wandelen.” (p. 103)

of te capituleren, te vluchten uit de neerdrukkende, hardvochtige, genadeloze wereld:

„Laat ik nu maar dood zijn, maar weggestopt worden in de grond...” (p. 104)

In die slapeloze nacht overstelpt door al die gedachten en beelden, eigenlijk een gebald totaalbelevan van de wereld en van zijn plaats erop, moest vanuit bovenbeschreven psychische ingesteldheid het denken van de ik-figuur inderdaad wel uitmonden in doodsverlangen. Op bladzijde 103 treedt het voor het eerst op, maar wordt dan, na ook hier nog een hele kronkeling aan gedachten losgewoeld te hebben, sterker naar het einde toe (p. 104, pp. 117-118). Stilistisch-inhoudelijk knap daarbij en de geloofwaardigheid van de voorstelling verhogend, is dat de psychisch groeiende gedeprimeerdheid in de man samenvalt met zijn door de almaar langer durende slapeloosheid sterker wordende fysieke uitputting, m.a.w. dat het psychisch doodsverlangen samenvalt met zijn verlangen naar bevrijdende slaap. In zijn geest zijn beide niet gescheiden:

„Laat nu de draden maar worden doorgesneden; ... Ik kan niet slapen, alles draait om mij heen. De wereld is vol beelden, vol gebeurtenissen waaraan ik moet deelnemen, vol mensen met wie ik moet afrekenen. Genoeg, genoeg, geef mij slaap, laat mij nu eindelijk slapen, Morpheus, heilige Morpheus, laat mij dan maar inslapen voorgoed, laat ik nu maar dood zijn.” (p. 117)

Bed en wereld, boeiende documentatie over de jaren '30, het decennium van de economische crisis, van de krasse contrasten, beken met de gevoelens en bedenkingen van een grootsteeds, levensdriftig cultuurpessimist, van een kwetsbaar en zich machteloos voelend estheet. Literair-historisch gezien is het begrijpelijk dat dit werk aansloeg in zijn tijd. Otten paste hiermee in het Nederlandse klimaat tussen 1930-1940, een klimaat van negativisme en nihilisme. Onder leiding van E. du Perron etaleerde de toonaangevende groep literatoren op bijna uitdagende wijze hun ongelooft aan en wantrouwen in het leven. En toch paste hij er maar ten dele in. Dirk Coster heeft dat scherp gezien. Hij zag in Ottens werk en dan vooral in *Bed en wereld*, veel meer een „mixtuur” van het romantisch gevoelsnihilisme van 1910 en het „zakelijk, intellectuaal-nihilisme van 1930”¹³. Misschien kon dit werk – in tegenstelling tot dat van die andere literatoren uit de jaren '30 – precies daardoor en door het boven genoemde gevoel van wanhopige levensonmacht dat eruit voortvloeide in de jaren '60 weer als zo actueel worden aanvoeld.

2. DE NOVELLEN UIT DE BUNDELS „ANGST, DIERBARE VIJANDIN” EN „MUIZEN EN DEMONEN”

Wat al bij een eerste lezing opvalt, is dat we in 't grootste deel van deze novellen te maken krijgen met een hypertrofiëring van de genegenheid, de liefde tussen twee mensen, die wordt verabsoluteerd tot een totale passie, beslist erotisch, evenwel niet altijd seksueel geladen, altijd wel ver uitstekend boven een gewone burgersmansliefde. De uitzonderlijkheid hiervan wordt echter pas volledig duidelijk, wanneer we erbij vermelden dat het hier dan niet zo maar gaat om de liefde tussen een man en een vrouw, maar wel om de liefde tussen een moeder en haar zoon of tussen een vader en zijn dochter, éénmaal om een liefde tussen een vader en zijn zoontje¹⁴.

Nina d'Angoulême, in de gelijknamige novelle (A., d.v.), de soldatenhoer van 't hele regiment, is dat slechts geworden omdat ze na de dood van Serge, haar enige zoon, maar tevens het enige wezen dat voorwerp is geweest van haar totale liefde, niet meer in staat is tot een gewoon leven, tot gewoon werk, maar meer nog omdat ze in al de soldaten die bij haar vertroosting vinden in hun afstompemde soldatentijd, iets tracht terug te vinden van haar Serge.

13. Dirk Coster: *In Memoriam Dr. J. F. Otten*, in *De Stem*, 1940, pp. 809-811.

14. In *Angst, dierbare vijandin* wordt in 4 van de 7 novellen zo'n liefde behandeld; in *Muizen en demonen* in 4 van de 6.

„Je moeder werd een hoer, Serge, maar soldaten zijn als kinderen... Ik praat met hen, help hen en soms vind ik in hun ogen en bewegen iets van jou, mijn liefste, aanbeden kind...” (p. 75)

Duidelijk heeft die liefde moeder-kind de gewone grenzen daarvan overschreden. Al van toen Nina haar kind droeg, ging alle liefde die ze kon opbrengen naar dat kind, wist ze dat dat kind haar bestaan zijn volle zin zou geven, haar vervulling was.

„Reeds toen heb ik veel, zeer veel gehouden van het kind, dat zijn sappen uit mij zoog, reeds toen wist ik dat hij, Serge, voor mij verlossing en vervulling zou zijn. Het leven kreeg zin en middelpunt.” (p. 63)

Men versta dit niet verkeerd : het is niet zomaar de geschiedenis van een moeder-weduwe die verblind is in haar kind, die haar enige zoon verafgoodt. Serge is bewonderd, maar tegelijkertijd zijn partner bewonderend voorwerp van liefde, beschermd, maar ook beschermend, gekoesterd maar ook koesterend :

„Tegen mij kon hij zich vlijen zoals een vrouw bij de geliefde man : liefkozend, strelend, vol overgave. Wanneer hij met zijn diepe, ernstige ogen in de mijne keek, zonk heel de harde wereld in het niet en ik voelde mij geborgen bij mijn kind zoals ook Serge zich bij mij geborgen wist.” (p. 65)

Serge is voor haar tegelijk kind én man, zonder de seksuele dimensie daaraan verbonden.

„Hij was zó lief, bovenaards lief en teder... toch ook mannelijk, reeds een kleine man. Hij wilde dat ik er altijd bekoorlijk uitzag, hij keurde mijn kapsel en japonnen. Hoe zorgvuldig en toegewijd was hij vaak bij mijn toilet behulpzaam.” (p. 67)

Die verhouding is zo totaal, zo absoluut dat er na het wegvallen van het geliefde wezen voor Nina niets meer overblijft dan een voortleven in de herinnering aan die liefde.

„Sinds hij niet meer bij mij is, is alles onbelangrijk, van zo geheel andere orde, dat ik steeds moet vluchten naar de tijd, dat wij zo gelukkig waren.” (p. 66)

Er is in zulke liefde ook geen plaats voor anderen : om het afsterven van haar man heeft Nina nauwelijks getreurd !

Niet anders is de band vader-dochter in „*Noodlottig vaderschap*” (A., d.v.) : 2 wezens die 24 jaar lang zo op elkaar afgestemd waren, dat ze elkander „begrepen”, d.w.z. zichzelf konden verplaatsen in de ander, „zijn gedachten denken, zijn gevoelens medevoelen”

(p. 88). Zo totaal is die band, dat het leven daarbuiten en daarzonder onmogelijk is. Wanneer de dochter, Jeanne, na lange en smartelijke tweestrijd, en slechts gedreven door het verlangen van haar lichaam, haar aanbidder, dokter C., in een huwelijk gevolgd is, is haar vader tot niets anders meer in staat dan zich terug te trekken in een huis vol foto's, geschilderde portretten enz. van zijn dochter : zijn medische praktijk, zijn laboratoriumonderzoek, alles geeft hij op. Zijn dochter vergaat het niet anders. Haar leven, al was het niet zonder geluk, wordt verder tot aan haar vroege dood gekweld door wroeging en verlangen naar het enige wezen dat ze echt liefhad.

„... en na jaren ontving ik onverwacht een brief, waarin zij schreef dat zij in haar leven één grote fout had begaan. Nooit had ze mij alleen mogen laten ; van mij alleen had zij gehouden, mij behoorde zij toe met heel haar wezen. Zij smeekte om vergiffenis, voor al het leed dat ze mij had berokkend ; terug verlangde ze naar mij, de enige, die zij werkelijk liefhad. Tot mij wilde ze terugkeren ; al het andere was dood.” (p. 113)

Ook hier dus een liefde, waarbij de gewone man- vrouw-liefde totaal verbleekt, een liefde die zo absoluut is, dat genegenheidsbanden met derden erdoor in het niet verdwijnen, een liefde die uiteindelijk zelfs geen plaats laat voor een derde. Luister weer even naar de vader :

„Mijn vrouw stierf ; haar dood beroerde mij weinig, ja misschien was ik ergens verheugd om dit sterven, dat mij verlostte van een vreemde in huis. Toen de scheppen zand vielen op de neergelaten kist en haar vader en moeder, twee oude mensen, gebroken stonden aan het graf, dacht ik alleen aan haar, die mij bij mijn thuiskomst wachtte. Zij was toen omstreeks zeven jaar, een vroegrijp kind, ...” (p. 92)

Was de verbondenheid tussen beiden hier duidelijk ook lichamelijk gekleurd, dan is de vader zich dat nooit bewust geworden, vooraleer de dochter zich precies seksueel aangetrokken voelde tot Dr. C (p. 99), en dan nog onderdrukt hij zijn lichamelijk verlangen (pp. 109-110). Precies die sublimering is meteen intensifiëring en verleent deze verhouding een diepgang die het gewoon-menselijke overschrijdt. Daardoor ook is de dood geen echt eindpunt voor die verhouding. De overblijvende is weliswaar niet meer tot gewoon verderleven in staat, maar de gestorven geliefde is door de gebleven gevoelsverbondenheid a.h.w. een concrete aanwezigheid. De vader kan dan ook zeggen : „Haar lichaam is begraven in vreemde grond, maar in mij, om mij heen is zij herrezen : schoner, lieflijker en

toegewijder dan ooit. Wij werden herenigd, ons heilig verbond hersteld en daarom ben ik gelukkiger dan iemand op aarde zijn kan". (p. 113) Ook voor Nina d'Angoulême is het of ze nu altijd aan haar Serge kan denken, altijd bij hem kan zijn (p. 75). Men vergelijk ook met „De sprong" (M. en d.)

Niet altijd gaat het zo eenvoudig: „*Sommnambule*" (A., d.v.) verhaalt hoe tegenover de altijd maar sterkere eenwording tussen Valentine en haar zoontje Oscar, de groeiende naijver van de vader en echtgenoot staat, voor wie vanlangsom minder plaats is in die verhouding. Zolang het kind leefde, heeft hij Valentine als een vijandin beconcurrereerd om de gunst en de liefde van Oscar, – ook hij! –, maar als na de dood van de kleine Oscar, de knaap nog meer dan ooit voordien het handelen en denken van zijn moeder gaat beheersen, het kind voor haar, net als Serge voor Nina of Jeanne voor haar vader, een levende aanwezigheid is gebleven, wordt zijn jaloezie bijna waanzin. Hij kan in zijn slopende strijd tegen „iemand die dood is en toch zo levend" (p. 21), niets anders dan haar te verbieden nog over Oscar te spreken, haar te verplichten het speelgoed dat zij nog bestendig koestert, naar de zolder te brengen. Naijver die vormen van wraak aangenomen heeft! Maar daardoor verbreekt hij de band tussen beiden niet. In plaats van te bereiken dat zij ook aan hem zou denken, heeft hij Oscar enkel in Valentine opgesloten en hem haar daar nog dierbaarder gemaakt! Valentines band met haar dode kind neemt spoedig ongenaakbare vorm aan: in slaapwandelende toestand haalt zij het speelgoed van de zolder en speelt ermee, als was hijzelf erbij, onder het enige portret van Oscar dat haar gelaten is. Totaal verinnerlijkt, maar nog meer ongebroken is de band geworden.

Zulke hyperbolische, tegelijk hallucinante en fascinerende dimensie kan de band ouder-kind bij Otten aannemen.

Niet alleen zijn de geliefden volledig op elkaar gericht, beiden leven met elkaar ook als op een eiland, los van de problemen om hen heen, los van de wereld: hun liefde is het vluchtoord uit de wereld, waarin zij gedwongen zijn te leven. Zo was Nina ook tijdens het hardste werk om den brode in gedachten voortdurend bij haar Serge. (p. 64) Van de eigentijdse culturele en politieke gebeurtenissen en literatuur, was Jeannes vader niet op de hoogte. (p. 103)

Echtelijke bindingen halen het in sterkte niet tegenover de hier behandelde kind-vader/moeder-relaties. Niet alleen voor Nina, Valentine en Jeannes vader verzinkt de liefde voor hun respectieve echtgenoten in het niet t.o. deze voor hun kind. Ook in de novellen uit *Muizen en demonen* is dat zo. Men leze b.v. in *Muizen* hoe

vuurtorenwachter Matelot zich – eigenlijk zelfs ten onrechte! –, ondanks alle liefde die hij voor zijn vrouw koestert, maar ten volle begrepen voelt door zijn oudste dochter Juliette.

„... Martine. Ik houd veel van haar, zij is aanhankelijk als een dier, ik ben aan haar warmte gewend, maar zij weet niets van mij af, niets van mij en Juliette. Ik kan niet met Martine lopen langs de velden en spreken van duizend dingen, maar met Juliette ging ik telkens binnen in een andere, wijde wereld...” (p. 13)

En wanneer hij sterft kan hij dat heel rustig, nadat hij en zijn dochter elkaar in een omhelzing gevonden hebben. En voor de vader in *De sprong* (M. en d.), die met zijn jonge zoontje ook in zo'n ideale genegenheidsverhouding samenleeft, is zelfs het beeld van zijn vrouw, die bij de geboorte van het kind stierf, zo vervaagd, vergeten, dat hij een foto nodig heeft om zich haar gezicht te herinneren! In *Biecht in de gevangenis*, de langste maar niet sterkste novelle uit M. en d., is die tegenstelling tussen de twee liefdes even opvallend. Hier gaat het om een man (weer een vertellende ik-figuur) die zijn grote liefde voor zijn kleurloze, maar goede vrouw ten spijt, naar een frivole schilderes wordt gedreven en langs deze om naar een Welteben waaraan zijn vrouw door haar huisbakkenheid niet kan deelnemen. Daardoor maakt hij zijn huwelijk stuk: zijn vrouw verlaat hem. De liefde die daarna voor zijn dochtertje, Berthe, groeit, is zo totaal, dat niets, ook die schilderes niet, buiten Berthe nog enige betekenis houdt, dat hij niet meer buiten en zonder haar leven kan, een liefde zo compromisseloos, dat hij er een moordenaar om wordt. Als Marceline, niet uit moederlijkheid, maar uit prestige, tijdens de echtscheidingsprocedure het kind halsstarrig opeist, doodt hij uit razernij, maar meer nog uit bijtende angst zijn kind te verliezen, zijn ex-vrouw, al was zijn liefde voor deze eigenlijk niet getaand. Maar ook dit staat de liefde tussen vader en dochter niet in de weg: Berthe heeft begrepen en blijft haar vader in haar liefde trouw.

Hoe heftig passioneel een man en een vrouw elkaar bij Otten ook kunnen benaderen, hoezeer de man (meestal een ik-figuur) in zo'n intense toenadering telkens een totaal opgaan in, een éénworden met, een totaal begrepen worden door de partner zoekt, zó innig, zó wederkerig, zó durend als met een kind is zo'n relatie in deze novellen nooit. Bovendien is de liefhebbende man nooit zeker van de partner. Nu eens dient hij deze met een derde te delen om het geld als in *Wachten* (A., d.v.), of door de sterke, seksuele greep die die derde op de geliefde heeft tot hij haar uiteindelijk zelfs verliest als in *Avontuur in Barcelona* (A., d.v.). Merkwaardig in dit verband is de novelle *Moordenaar van God* (M. en

d.). Door de ietwat ziekelijke gelovigheid van Agnes fungeert God als de bestendig aanwezige, tormenterende jaloezie opwekkende derde in deze moorddadig aflopende driehoeksverhouding. Dan weer is de man-vrouw-liefde niet tegen de tijd bestand. Na een korte of langere poos brengt de man het niet meer op alleen aan de toch geliefde vrouw toe te behoren, omdat ze niet volledig deel kan hebben aan zijn geestelijke of seksuele noden. (*Biecht van de moordenaar, Demon jaloezie, Nachtgezicht*, alle in M. en d.)¹⁵. Meermaals is de lichamelijke éénwording met een geliefde vrouw of het verlangen ernaar niets anders dan een herstellen van de oorrelatie met de moeder, het verlangen naar een terugkeer in de geborgenheid van de moederschoot.

„Alles uitdoven, alle bewustzijn, slechts niet dit ene: vannacht slapen tegen moeders borst, in moeders schoot...” (in *Avontuur in Barcelona*, A., d. v.) (p. 145) (vgl. pp. 139-140)

In *Demon jaloezie* zowel als in *Nachtgezicht* is dat zelfs veruitwendigd in het feit dat de man telkens een veel oudere vrouw getrouwd heeft.

In *Zilvervossen* (A., d.v.) is er tussen man en vrouw zelfs geen gevoelsrelatie. De wrede, ietwat sadistisch bloeddorstige Marcel heeft zich slechts een vrouw aangeschaft om voor zijn vossen te koken. Zij, een Picardische boerendochter, is precies die man – eigenlijk de eerste de beste die op de hoeve kwam – naar zijn koud, duister en weinig uitnodigend fort op de Bretonse kust, waar hij een zilvervossenkwekerij houdt, gevolgd, omdat zij omwille van haar verminging, – zij heeft een half lamme arm – vreesde dat geen man haar zou willen. Maar meer nog... omdat zij een man nodig had om het kind te kunnen krijgen, waarvan zij al jaren droomde, dat zij zich zelfs al jaren in gedachten concreet voorstelde, dat zij in wensdroom al jaren als moeder bezat!

„Kind van warme zomeruren, van heldere nachten met fonkelende sterren, vaarwel... Je was zo lief en aanhankelijk zo geheel van mij, je was altijd bij je moeder al moest je nog worden verwekt. Een man had ik nodig om mij te helpen, om te verkrijgen mijn eigen kind...” (p. 48)

15. Op te merken is wel dat de 2 op elkaar volgende en de bundel *Muizen en demonen* afsluitende novellen, *Demon jaloezie* en *Nachtgezicht*, thematisch elkaars pendant zijn. In *Demon jaloezie* is de sprekende ik-persoon, de oudere vrouw die in bed ligt, ten prooi aan haar jaloezie in het weten dat haar man in de armen van een andere, jongere vrouw ligt. In *Nachtgezicht* krijgen we de kwelling van de gespleten man die zijn oudere vrouw niet meer begeert en door de jeugdigheid van zijn lichaam er onafwendbaar toe gedreven wordt haar te verlaten, maar die ook lijdt onder het vergaan van zijn liefde en onder de wroeging vooraf over het verdriet dat hij haar zal aandoen, maar ook onder de onoprechtheid waarin hij nu leeft en die hem nog belet haar definitief te verlaten.

Even onvruchtbaar als de tuin van het fort blijft ook zij echter, omdat ze dat kind slechts in liefde zou kunnen ontvangen, slechts zou kunnen krijgen van de „prins” die ze zich gewenst en gedroomd heeft.

„Was dit haar toverrijk ? Die magere man in zijn ridicule, wollen ondergoed haar prins ? (...) Zij (...) voelde slechts de eindeloze teleurstelling om de daad, die niet in liefde werd volbracht...” (p. 41)

Wanneer zij er uiteindelijk toe komt haar man te doden, is dat in een complexe psychische toestand: deels uit afschuw voor zijn sadistisch-seksuele neigingen, deels uit angst voor de wrede dierenkweller, die zij met de tijd meer en meer is gaan vereenzelvigen met zijn vossen. In haar door de eenzaamheid, angst en afschuw getroubleerde geest speelt daarbij echter evenzeer de vrees door die „vos” bezwangerd te worden, de vrees dat er een kleine vos in haar buik zou groeien, die daar de zoon van haar dromen zou opvreten, zoals de zilvervossen het steeds doen met de halflevende zeemeeuwen die ze als voer voorgeworpen krijgen !

„In mij bleef het kind... Daar is het veilig geborgen voor de tanden van de vos. O, God, laat mij niet zwanger worden, laat geen vos groeien in mijn ingewanden, want opvreten zal hij mijn kleine, lieve zoon...” (p. 48)

En wanneer zij de trap afdaal om de karabijn van haar man van de kram te halen, denkt ze :

„Behoedzaam loop ik naar de deur... wees stil mijn kind, wees stil, ik zal je beschermen...” (p. 50)

De lezer merkt dat we in deze novelle, – overigens een van de meest geslaagde – te doen hebben met personages, bij wie de hierboven behandelde liefdegevoelens tot het uiterste, bijna tot in de verabsolutering toe, doorgedreven zijn. Is er hier tussen man en vrouw geen gevoelsband meer (tenzij afschuw en haat), is de seksualiteit tussen beiden verworden tot sadisme, dan is de moeder-kind-band, die zo hecht is dat hij de misdaad van de vrouw mee bepaalt, er een met een nog niet verwekt kind, met een zoontje dat slechts in verlangensdromen bestaat !!

* * *

Wat deze visie op de liefde betreft, is Otten duidelijk beïnvloed door niemand minder dan Baudelaire. Deze Franse dichter heeft jarenlang fascinerend om hem gewerkt. In *Bed en wereld*

al ging de eerste gedachte van de slapeloze naar Baudelaire en Jeanne Duval. In *Portretten in zakformaat* handelde een van de schetsen over het kind Baudelaire. En in mei 1935 publiceerde hij in *De Vrije Bladen* het essay *Het moedercomplex van Baudelaire*, overigens bij mijn weten een van de beste Nederlandstalige psycho-analytische studies over de mens Baudelaire, getuigend van oorspronkelijk inzicht en tevens van gedegen kennis van het tot dan verschenen materiaal over deze hoogst boeiende Franse dichter. Daarin worden twee aspecten van Baudelaires psyche benadrukt. Otten wijst erop dat Baudelaire in al zijn moderniteit eigenlijk een middeleeuws mens was, voor wie het leven een strijd tussen Goed en Kwaad was, tussen God en Satan, tussen twee machten die in de mens woelen. De liefde beschouwde hij op dissociatieve wijze: „ieder begrip van de psycho-fysieke eenheid die de ware liefde zijn moet is bij hem afwezig.” (p. 8) Baudelaire desintegreerde dus de mens. Tussen het seksuele enerzijds en de tederheid en geestelijke liefde anderzijds zag hij een onoverbrugbare kloof. Lichamelijke liefde is animaliteit, daarnaast is er de geestelijke liefde die opstreeft naar het sublieme, naar God. Ieder vleselijk contact is volgens Baudelaire een bezoedeling, maar een bezoedeling waaraan geen man zich kan onttrekken. De man kan inderdaad de vrouwen niet missen, zij vormen een remedie tegen de verveling van de wereld, tegen de grauwheid en de vaalheid van het leven. De lichamelijke liefde is dus niets anders dan een prostitutie, een behoefte uit zichzelf te treden, zich te verliezen in een warm en zacht lichaam. De vrouw is in Baudelaires ogen niets anders dan een onmisbaar en tegelijk verwerpelijk instrument om zich genot te verschaffen („une répugnante utilité”). De vrouw die ons dit genot verschaft, kunnen wij dan ook eigenlijk niet liefhebben, zij is een medeplichtige van wie de man zich na de paringsdaad met afschuw afwendt. Slechts enkele vrouwen stellen de man in staat tot het bereiken van „la route du Beau”, tot het „aspirer au sublime” los van ieder seksueel contact. „La femme dont on ne jouit pas est celle que l'on aime. Ce que la femme perd en jouissances sensuelles, elle le gagne en adoration.” Die twee polen hebben Baudelaires leven bepaald: de „zwarte pool”, de donkere wereld der aardgebonden liefde, het domein der Zwarte Venus (Jeanne Duval). Daartegenover het gebied der „aube spirituelle”, de lichte wereld der Witte Venus (Madame Sabatier). In Jeanne Duval, de zwarte mulattin, heeft hij het hoogste fysieke genot gesmaakt en heeft hij een bron van inspiratie gevonden. Zij betekende voor hem een exotische wereld die weerklank vond in zijn wezen. In haar lange, zwarte haren, het geliefde „forêt aromatique”, verloor hij zich en dreef weg naar onbekende landen en zeeën. Maar

daarnaast heeft hij haar vervloekt met heel zijn hart en diep heeft hij de vernedering gevoeld van zijn gebonden zijn aan haar. Voor Madame Sabatier daarentegen, wier salon hij geregeld frequenteerde, voelde hij slechts „adoration”. Zij werd de inspiratie van de andere richting in zijn gedichten (b.v. *Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire*). Zij is zijn „ange plein de bonté, ange plein de beauté, ange plein de bonheur, de joie et de lumières”. Dit is de liefde die omhoogstreeft en loutert, het is de liefde van Dante voor Beatrice en van Petrarca voor Laura. – Dat dit alles overwegend inbeelding was en dat Madame Sabatier later ook meer van Baudelaire verwacht heeft, zonder dat hij daaraan kon of wenste te beantwoorden, speelt daarbij geen rol. –¹⁶

Otten analyseert dan verder ook hoe die „adoration” voor Madame Sabatier en vóór deze voor Madame Marie in de grond niets anders was dan een compensatie voor zijn verdrongen en altijd maar ontgoochelde verlangen naar complete zielsverbondenheid met zijn moeder. Tijdens het huwelijk van zijn moeder met haar veel oudere, eerste man en haar weduwschap nadien had de liefde van de jonge Caroline Baudelaire-Archimbault zich volledig op haar kind geconcentreerd. Later, na haar tweede huwelijk met de knappe officier Aupick zal dat veranderen en zal zij in de groeiende conflicten tussen stiefvader en zoon altijd de partij van de eerste kiezen. Dat heeft Baudelaire gefrustreerd en hem tragisch getekend voor de rest van zijn leven. „Quand on a un fils comme moi, on ne se remarie pas” is een uiting van een psychische tragedie waarvan de moeder zich de draagwijdte nooit gerealiseerd heeft. Ondanks de breuk, ondanks alle conflicten, ondanks het onbegrip dat zijn moeder altijd voor zijn leven en zijn kunstenaarschap opgebracht heeft, ondanks haar duidelijke mediocriteit, is hij steeds blijven hunkeren naar haar die hij in zijn kindertijd werkelijk als zijn „geliefde” beschouwde, naar het paradys parfumé van zijn kindertijd, waarvan zijn moeder het centrum en hij de kleine koning was. In een van zijn brieven aan zijn moeder schrijft hij : „Il y a eu dans mon enfance une époque d'amour passionné pour toi ; écoute et lis sans peur. Je ne t'en ai jamais tant dit (...) Crois-tu que j'ai une mémoire terrible ? Plus tard la place Saint-André-des-Arts et Neuilly. De longues promenades, des tendresses perpétuelles ! Ah ! ça a été pour moi le bon temps des tendresses maternelles. Je te demande pardon d'appeler bon temps celui qui a été sans doute mauvais pour toi. Mais j'étais toujours vivant en

16. Uitvoerig behandeld in Jo Otten : *Het moedercomplex van Baudelaire*, pp. 3-20.

toi ; tu étais uniquement à moi..."¹⁷ Ook later, toen hij al ziek was en zijn moeder opnieuw weduwe, is hij blijven dromen van een hereniging in die zin, al wist hij dat echt samenleven met haar niet meer mogelijk zou zijn en heeft hij daarom ook nooit opnieuw zijn intrek bij haar genomen¹⁸.

Met deze lange uitweiding wilde ik aantonen hoezeer het in 't oog springt dat Otten bij Baudelaire een ideeëngoed aangetroffen heeft dat zijn eigen visie op liefde en seksualiteit sterk benaderde. Al in *Bed en wereld* weerklonk een toon van weerzin tegen een seksueel verkeer dat niet gedragen wordt door subliemere gevoelens, dat dan ook de momentaneïteit van het genot niet overleeft. (pp. 86-88)¹⁹. In *Angst, dierbare vijandin* en *Muizen en demonen* is dat nog veel sterker het geval. Zo in *Avontuur in Barcelona* (A., d.v. pp. 127, 128 en 130). In deze novellen vind je ook de visie op de seksualiteit als de kracht die de drang naar het schone, nobele onweerstaanbaar in de weg staat. (b.v. in *Noodlottig vaderschap*, *Biecht in de gevangenis*, *Nachtgezicht*, *Demon jaloezie*. Maar vooral heeft Otten de fascinering ondergaan van de liefdeband van kind tot moeder, heeft hij in Baudelaires tragische moedergeoriënteerdheid een model gevonden voor een binding tussen twee mensen die in intensiteit en duur deze van de gewone man-vrouwbindingen overtreft. Het is duidelijk dat waar Otten zo'n ouder-kind-binding behandelt, hij literair een liefdeband creëert, zoals Baudelaire er naar een hunkerde²⁰.

* * *

Zijn de hier behandelde novellen alleen door deze visie al merkwaardig, dan hebben we hiermee toch slechts één aspect van hun specifieke thematiek benaderd.

Inderdaad, zomin als de man-vrouw-relaties zijn de kind-vader/ moeder-liefdes rimpelloos gelukkig. Beide worden aangevreten door een angst om het verlies, hoe dan ook, van de partner, de vrees dat hun relatie niet kan duren. Soms neemt die de vorm aan van een kwellende jaloezie en twijfel.

17. Ibidem, p. 19.

18. Uitvoerig behandeld in idem : pp. 27-48.

19. Vgl. daarnaast de lofzang in *Bed en wereld* op het seksueel verkeer dat uitvloeisel is van en gedragen wordt door innerlijke verbondenheid en genegenheid en waarbij alles dan ook geoorloofd is en „als een heilige ritus vol genot” (pp. 93-94).

20. De verschijningsdata van het essay (1935) en van beide bundels, resp. 1935 en 1936, bewijzen overigens ook dat de novellen simultaan met het essay en a.h.w. in de ban van deze Baudelairethematiek ontstaan zijn.

Hiermee stoten we dan op het hoofdkarakteristiek van deze novellen: de tastbare aanwezigheid van de *angst* om de eindigheid van ieder geluk, de angst als pendant van de beleving van en het verlangen naar de meest intense vorm van geluk. Die angst overviel Nina toen Serge ziek werd, die vrees overviel Jeannes vader op gezette tijden, ook lang voor zij Dr. C. kende (pp. 95, 107). Die vrees is het sediment van de verhouding tussen de ik-figuur en de Spaanse Teresita. Die angst wordt *tergende jaloezie* voor de vrouw in *Demon jaloezie*. Zo'n concrete angst ook maakt het thema uit van *Wachten* (A., d.v.).

Het is trouwens geen nodeloze angst: alles is eindig, zelfs het samenleven van mensen met de sterkste gevoelsbindingen. Die eindigheid is als een doem, een fatum dat beide partners treft tegen hun wil in. Voor Nina d'Angoulême, voor Valentine (in *Somnambule*) en voor de vader in *De sprong* was het de dood die hun hun kind-geliefde ontnam. In *Demon jaloezie* en *Nachtgezicht* treedt het leeftijdsverschil op als ongewilde, maar onvermijdelijke oorzaak der verwijdering tussen de echtgenoten. Eliane, de heerlijke Parijse geisha uit *Wachten* is financieel afhankelijk van „officiële vrienden” en haar liefde daardoor onbetrouwbaar. Teresita in *Avontuur in Barcelona* wilde wel met de ik-figuur vluchten, maar was te zeer met het lichaam gebonden aan haar pooier, de kleine kapitein, met wie ze in een angst-lustverhouding leefde. En ook Jeanne in *Noodlottig vaderschap* volgde een lichamelijke drang, die haar eigenlijke wil ondermijnde, die als een onweerstaanbare natuurkracht zijn werk deed.

Paradoksaal genoeg wellicht zetten jaloezie en angst eigenlijk geen domper op de relatie, intensifiëren ze veeleer. Angst de partner te verliezen wordt bijna een lustkwellung, die de liefde opdrijft tot een paroxisme als tussen Teresita en de ik-figuur: (*Avontuur in Barcelona*, p. 140 – vgl. pp. 151-152).

Nooit zijn Nina en haar zoon Serge zo één geweest als toen beiden vreesden dat hij zou sterven (A., d.v., pp. 71-73), nooit zijn Jeanne en haar vader elkaar zo dicht genaderd met geest en lichaam als op het hoogtepunt van Jeannes tweestrijd (A., d.v., pp. 109-110). De pijnigende jaloezie en de angst van de wachtende ik-figuur drijft zijn verlangen naar Eliane ten top (*Wachten* in A., d.v.)). In *Biecht in de gevangenis* is het ook de angst van de vader het meisje te kunnen verliezen die zijn liefde voor haar grenzeloos maakte (M. en d., p. 96).

De angst in zijn veelheid van vormen is het sediment van alle liefdeverhoudingen bij Otten. De angst voor de dood pas verhoogt de waarde van het leven (zie M. en d., p. 68), de angst om het

oud worden intensifieert het genot van de jeugd, de angst om het verlies van de geliefde drijft het samenzijn op tot de climax, de twijfel aan de geliefde en de jaloezie verdiepen het orgasme door het besef van het huidige bezit. Ik verwijs naar het zeer belangrijke auto-analytische stukje *Angst, dierbare vijandin* (voorop in de gelijknamige bundel), dat door ieder die enig inzicht in het wezen en in het scheppingsproces van Jo Otten wil bereiken, grondig bestudeerd dient te worden: „Angst, belaagster van mijn bestaan, angst die mijn leven doet mislukken, ik haat je. Ik haat je, maar ik heb je waanzinnig lief omdat leven, uit angst geboren, rijk en veelvormig leven is. Angst is dodend, angst kwelt de machteloze mens, maar hij leeft duizend levens; niet één.” (A., d.v., p. 11)

Ligt het nogal voor de hand Ottens figuren en hun geïntensifieerde liefdes als projecties, als expressionistische symbolen zelfs van 's schrijvers verlangen te zien, dan verschijnt Otten hier door zijn evasie uit de ontluisterende, brutale, vooral ongevoelige realiteit om hem heen als romanticus. Was hij in *Bed en wereld* in 1932 nog de gevoelige estheet, die zich geëngageerd tegenover de wereld wenste op te stellen maar kwetsbaar en machteloos resigneerde, de indruk die de verhouding van Baudelaire tot zijn moeder op hem maakte, heeft hem ertoe gebracht in deze novellen liefdes te creëren, die in hun aard het gewone, aards-werkelijke overtreffen, die bijna van een irreële, gesublimeerde schoonheid zijn (L. W. de Baudelairiaanse werkelijkheid ook ver overtreffend!), die de aardse normaliteit dus ontstijgen, maar beantwoorden aan Ottens verlangen naar een vergeestelijking van het leven²¹. Romanticus ook door zijn drang naar intensifiëring van het gevoelsleven, romanticus ook door de gespletenheid: geluk en angst als onscheidbare compagnons, angst als gevreesd en tegelijk bemind element, als „dierbare vijandin” in het bestaan.

Zijn evasie is overigens vitalistisch: strevend naar de gewelddadig-diepe, intense band met een geliefd wezen, naar een ver-

21. Hier toont Otten zich de dandy die hij ook in Baudelaire herkend heeft, de dandy in de zin die Ernest Raynaud aan dit woord gaf: „De leer van het dandyisme is dan ook, naar Ernest Raynaud terecht opmerkt, geheel en al spiritualistisch geïntendeerd. De gehele innerlijke en uiterlijke houding van de dandy moet er op gericht zijn de natuur te overwinnen.” (*Het moedercomplex van Baudelaire*, p. 8).

In zijn novellen wordt dat verlangen naar zo'n tegelijk gesublimeerde en geïntensifieerde liefde telkens op de lezer overgedragen door het aangrijpende in de neergeschreven bekentenis in de ik-vorm van de overgebleven liefdepartner. In verhalen als *Nina d'Angoulême*, *Noodlottig vaderschap*, en *Biecht in de gevangenis* treedt de auteur bovendien zelf op als de raamverteller, die ons introduceert bij de overgebleven geliefde van het liefdepaar. Op een geschikt bevonden moment doet deze laatste zijn (haar) „Egidiusklacht” (= het eigenlijke verhaal) aan de auteur en langs hem om pas aan ons. De auteur kan daarbij dan rechtstreeks zijn gevoelsreacties op de bekentenis en zijn verlangen naar zo'n intense liefde meedelen. B.v. *Nina d'Angoulême*, pp. 61, 75, *Noodlottig vaderschap*, pp. 83-84, 113.

nietigend vergaan in dat wezen, naar een totale, absolute liefde, ver uitstekend boven de seksuele band alleen, naar een relatie die wezensversmelting is, die daardoor ook alle beperkingen, zelfs die van de dood, overschrijdt en die haar ware diepte pas bereikt door haar geladenheid met angst en jaloezie. Een *vitalisme van de angst en de jaloezie* dus ! Precies hierdoor neemt Otten een eigen plaats in naast Marsman, Slauerhoff e.a.

* * *

In de beste novellen is zijn stijl daar compleet op afgestemd²². De filmische procédés waarvan hij al gebruik maakte in *Bed en wereld* heeft hij hier verder uitgebouwd. Maar vooral creëert hij hier staaltjes van een monologue intérieur die zichzelf associatief opbouwt. Duidelijk treffen we die twee stijlelementen aan in een novelle als *Wachten* (A., d.v.). Laten we even de bouw van dit verhaal nagaan. De ik-figuur zit in Maxim op Eliane te wachten. In korte zinnen krijgen we eerst een collage, beter een montage van opnamen : naast waarnemingen van de omgeving als close-up of vluchtige beweging van de lens flitsen ook mededelingen van feiten naast gedachten en herinneringen (flash-backs) aan ons oog voorbij. Verduidelijken we even : naast beelden van het interieur van de bar en close-ups van de bezoekers en de opname van flarden uit de gesprekken aldaar zijn er de beelden van de betogingen en vechtpartijen op de Boulevard Raspail en de Boulevard St.-Germain, het optreden van de politie aldaar, beelden die de ik-figuur opdeed terwijl hij per taxi naar Maxim reed. Deze bladzijde is zuiver filmisch ! Geen impressionistisch-gedetailleerde beschrijving, maar het vlugge cinematografische verslag : de hoofdmomenten met een rijdende camera opgenomen. Daartussen beelden van het lichaam van Eliane, zoals het hem in de taxi temidden van het gewoel voor ogen kwam en zoals hij het ook nu in gedachten ziet.

„ ... de massa dringt en joelt. Ik kijk in haar verwrongen gezicht, neem alles op om mij heen en toch zie ik alleen het lichaam van Eliane, slank en verleidelijk in de donkerblauwe kimono met de talloze kleurige vlinders.” (p. 26)

De kleurigheid en beweeglijkheid van die vlinders voeren de gedachten van de ik-figuur in Maxim onmiddellijk daarop associatief naar het kleurig-levendige aquarium op Elianes kamer.

22. Als de stilistisch sterkste novellen zijn te beschouwen : *Wachten*, *Somnambule*, *Zilvervossen*, het centrale deel in *Avontuur in Barcelona* (alle in A., d.v.) ; *Nachtgezicht*, *Demon jaloezie* in M. en d.

„Goudvissen... kalm en beheerst wuiven zij met hun sierstaarten, roze-rode waaiers tegen een achtergrond van groen. Kalm en sierlijk zwemmen de goudvissen van Eliane door het verlichte water... toverlamp achter roze-groene wereld, wereld van zeemeermin Eliane, godin met roodbruine haren en grijze ogen van de zee.” (p. 26)

Deze zeer suggestieve metafoor, Eliane = zeemeermin, keert verder geregeld terug. Als vanzelf kringt de stroom van de een na een op elkaar voortbouwende gedachten van de ik-figuur tijdens zijn wachten daarheen. Na heel wat kronkels mondt de reeks uit in het er plots aan denken hoe Eliane 's nachts naakt onder de dekens ligt, haar huid glad en koel, een zeemeermin :

„Naakt ligt zij onder het dek ; niets aan het lichaam kan zij hebben als zij slaapt ; geen pyjama, geen chemisette, niets. Languit ligt zij onder de dekens, warm, toch met iets van de zee... Ik heb zo vaak naast haar gelegen, zóveel keren over haar zachte huid gestreeld wanneer zij sliep (...) Toch was het of ik iets voelde van water, vissen, iets glads, ik kan niet zeggen wat precies ; het zal wel verbeelding zijn geweest. Een zeemeermin...” (p. 30)

Opnieuw ontlokt dit beeld in de mijmerende ik-figuur een reeks elkaar oproepende gedachten. „Eliane, zeemeermin”, de eenmaal zelf associatief ontstane metafoor, wordt zo de schakel waaraan telkens een nieuwe associatierij gekoppeld wordt die er meestal ook weer op uitloopt, zodat het afgeronde gedachtenkringen zijn die aan elkaar worden geschakeld. Volgen we even de reeks die we zoëven bereiken. „Zeemeermin” roept in de ik-figuur de herinnering op aan zijn verblijf met Eliane aan de Oostzee, op Helgoland, waar zij telkens naakt (vgl. boven !) zwom in het koele water, maar 's nachts met brandend bloed, heet en verlangend tegen hem aanlag (L. W. zeemeermin !). Uitersten roepen elkaar op. Associatief daaraan vastgeknoopt de herinnering aan de anti-pool : zijn verblijf met Eliane te St.-Juan-les-Pins, waar ze zich de hele dag liet bruinbranden tot ze eruit zag als een Maorivrouw, maar 's nachts koel en afwijzend was. Dit laatste brengt hem vanzelfsprekend voor de geest hoe hij zich toen ook al diende schuil te houden voor haar officiële protectors en daarom rondhing in cafés, wachtend op haar, zoals hij nu wacht. Daar onmiddellijk uit voortvloeiend een angstig-jaloerse gedachte aan haar officiële minnaar nu :

„... maar vandaag was zij toch vrij, dat dikke suikerzwijn is toch op reis, of zou hij zich op het laatste ogenblik bedacht hebben ?” (p. 31)

Maar voor de verlangend wachtende minnaar is het beeld van zeemeermin Eliane verlokkelijker. Een nieuwe reeks zet in : de

immense spiegel boven hem in café Maxim wordt hem een even groot aquarium waarin hij Eliane ziet zwemmen, samen met haar gekleurde vissen.

„Eliane, lieve zeemeermin, ik zie je zwemmen in de spiegel voor mij, doorklieven het grijsgroene water, duiken naar de diepte, waar de groene wieren zijn en de gekleurde vissen...” (p. 31)

Op die spiegel valt plots een zonnestraal, waarvan hij de langzame beweging een poosje gadeslaat. Maar hij is nog niet uit de ban van zijn zoëven vernoemde metaforische waakdroomwaarneming. Het luidt dan ook :

„Door het water van het aquarium valt een zonnestraal, die zich verplaatst, zeer langzaam verplaatst, seconden verlopen, minuten vlieden” (pp. 31-32) (Cursivering door mij)

Aan die zonnestraal worden weer andere herinneringen en gedachten vastgeknoot :

„Eliane, Eliane, sta toch op, laten we naar buiten gaan in de warme zon. Herinner je je nog de dagen dat wij liepen door de velden en bossen van Fontainebleau, door het park van Chantilly toen de primula's bloeiden ?...” (p. 32)

Vier bladzijden verder loopt deze gedachtenreeks uit op het zien van Eliane voor het aquarium op haar flat. (p. 36) Het denken aan Elianes aquarium doet hem de spiegel waarin hij kijkt, opnieuw ervaren als een immens aquarium waarin zeemeermin Eliane zwemt. En weer zet een nieuwe reeks in.

Met zulke gesloten beelden- en gedachtenrijen is de novelle opgebouwd. Die reeksen bestaan uit beelden van Eliane, herinneringen aan zijn verhouding met haar, bedenkingen daarover en gevoelsuitlatingen over haar geldschietters, herinneringen aan zijn gevoelens toen Eliane hem bedrogen had, enz., zoals ze in de onbewust mijmerende geest van de wachtende opduiken, met daarbij tussenin telkens ook en zijn mijmeren nadien dan ook verder leidend en beïnvloedend, de mededeling van wat hij op momenten van bewustheid opmerkt en doet : waarnemingen van zichzelf in de spiegel, van de obers, kijken op de klok, ongeduldig telefoneren, bestellingen aan de kelners, enz.

Daarbij volgt de ene gedachte op de andere op basis van onmiddellijke associatie of op basis van associatie op afstand, m.a.w. vastknopend aan een hoger, dicht of ver, genoemd element ²³.

23. In andere novellen wordt de waarneming van een zich fysisch of psychisch opringend element uit de realiteit om de vertellende ik-figuur het scharnier dat een gedachtenstroom afrondt en een nieuwe inzet. In *Zilvervossen* is dat de loeiende

Niet te veronachtzamen daarbij is het feit dat de wachtende en zichzelf enerverende minnaar steeds maar Martini sec blijft drinken – 5 in 1 1/2 u. – waardoor hij almaar meer in een lichte soort beneveling geraakt die hem alles waziger en verwarder laat zien. De oorspronkelijk duidelijk uit elkaar gehouden beelden, enerzijds het herinneringsbeeld van Elianes aquarium op haar flat en anderzijds het in de spiegel voor hem verbeelde aquarium waarin Eliane zwemt, gaan in de geest van de wachtende naar het einde toe meer en meer in elkaar vervloeien. Meer zelfs. Allerlei andere elementen uit Elianes interieur worden daarin verweven: de karpers die op de Japanse prenten aan de wand sierlijk rondbewegen in de vijver van een tempel, worden de karpers, en door associatie met de goudvissen dan weer, de „gouden” karpers waartussen Eliane zwemt. (p. 36)

De Boeddha, tot wie de van ongeduld radeloze ik-figuur zich dan plotseling wendt (p. 36), is het in dit geheel plots binnengeslopen Tibetaanse beeldje van Boeddha naast haar bed. (p. 30)

Door de alcohol gaat bovendien het complexe geheel van waarnemingen, flash-backs, flash-forwards, herinneringen en verlangensbeelden, dit alles vermengd met onrust, zich in de ik-figuur tegen een verhoogd ritme en met verhevigde intensiteit afrollen en daardoor eigenlijk schrikbeelden componeren, die hij afreageert in woede (pp. 37-38) :

„Nog een Martini en meer dan ooit wordt de spiegel een marteling. Eliane op de bodem der zee geeft zich aan monsterlijke vissen. Verschrikt schieten de karpers uiteen, de Japanse wijzen schudden het grijze hoofd. Uit een grote, groene lotus vluchten sierlijke geisha's in bonte kimono's...” (p. 37)

Voor deze vorm van beeldcreatie verwijs ik naar Ottens eigen formulering daarvan, weer eens in *Angst, dierbare vijandin* : „Angst projecteert enkelvoudig leven op ontelbare spiegels, die hun stralen kaatsen naar ontelbare werelden. Slapen bonzen, zenuwen trillen, angst vreet de cellen op, maar hoog bloeit op de fantasie, fantasie der kwelling, bron van hoog en dierbaar genot.” (p. 11)

Het wachten, geladen met onrust, wordt daardoor een intense belevenis op zichzelf, hier zelfs een erotisch voorspel van de hoogste orde ! Het is niet voor niets dat het wachten op de geliefde het

wind buiten. In *Somnambule* is het Oscars portret aan de wand waarnaar de zich met herinneringen kwellende vader niet wil en durft te kijken. In *Demon jaloezie* wentelen bijna masochistisch verbeelde voorstellingen van haar man bij andere, jongere vrouwen en herinneringsbeelden van eigen liefdegeluk met Jean door het hoofd van de door jaloezie gekweldde vrouw. Als telkens opnieuw opladend element fungeert daarbij de constatering, het besef van het lege bed naast het hare.

thema van deze novelle uitmaakt, niet het later volgende samenzijn met haar. Zo kan ook de angst voor een feit of een gebeuren wezenlijker doorleefd worden, psychisch dieper grijpen, want alle sensoria erbij betrekking, dan het gebeuren zelf. In *Sommambule* is de angst van de echtgenoot dat zijn vrouw Viviane zich weldra met haar dode Oscar psychisch zal gaan herenigen het thema van de novelle, en niet de slaapwandeling zelf.

Hierbij tenslotte nog dit : geen schrijver wellicht maakt zoveel gebruik van het beletselteken tussen de korte zinnen. Het is duidelijk dat dit in deze jachtig-filmische stijl het ideale scheidingsteken en bindmiddel tegelijk is voor die vloed van schijnbaar ordeloze, maar zo gecomponeerd-geordende beelden. Op andere plaatsen echter is het beter dan welk ander teken ook in staat de knellende, maar ook tot een allerheftigste belevenis opvoerende drukking van de angst op te roepen. Dat is b.v. al zo voor de hele tekst *Angst, dierbare vijandin*. Duidelijker nog in *Sommambule* :

„... Er hangen een paar oude prenten... dàar blijft zijn blik gevangen... hij durft niet naar rechts, hij waagt het niet de koortsachtige ogen naar rechts te wenden... een hoek van tachtig graden, zeventig graden... hij durft niet... Angst staat in de kamer, nijpende, worgende, dodelijke angst... niet naar rechts kijken, mijn God, niet naar rechts, niet kijken naar rechts... Tik, tik, gaat de klok... doodstil is het in huis, doodstil is de nacht... niet naar rechts kijken, mijn God, niet naar rechts, niet zien, nooit meer zien het kleine portret van Oscar...” (p. 13)

Men voelt hier door de interrupties het beklemd-hijgend ritme van de in drukkende angst sprekende. Men vergelijkte in *Wachten* (pp. 16, 23-24) ; in *Zilvervossen* (pp. 47, 50-51) ; in *Avontuur in Barcelona* (pp. 152-153).

In enkele novellen wendt Otten ook een afwisseling in de persoonslagen als een functioneel stilistisch element aan. Binnen de monologue intérieur wisselen delen in de 3de persoon af met delen in de 1ste persoon, m.i. benoembaar als resp. onrechtstreekse of onechte monologue intérieur (waarbij de gedachtenstroom op ons overkomt langs de auteur om) en rechtstreekse of echte monologue intérieur. Het meest geslaagd komt dit procédé over in *Zilvervossen* (A., d.v.). Al zijn beide persoonslagen in elkaar verweven, is het duidelijk dat de zij-persoon overgaat in de ik-persoon op die momenten dat de psychische spanning in de vrouw het hoogst is. Op die momenten voelt de auteur zo innig met zijn personage mee dat hij zich met haar vereenzelvigd. De gevoelscurve in 't personage komt daardoor des te geladener op de lezer over.

Even functioneel werkt dit stijlmiddel in *Somnambule* (A., d.v.) en *Nachtgezicht* (M. en d.).

Het is duidelijk. Voor zijn eigengeaard vitalistisch gevoel heeft Otten in de meest geslaagde novellen uit deze bundels een uiterst geschikte expressie geschapen, die meer belangstelling van de literatuurhistorici verdient dan ze tot nu gekregen heeft. Zijn romantisch verlangen projecteert hij in voor zijn tijd beslist onburgerlijke, onconventionele, verfijnd-schone verbeeldingen van intens-krachtig liefdegenot en lustvolle angst, angst die intens leven is²⁴.

24. Ik heb er in de inleiding al op gewezen dat Otten in de nog volgende werken nooit meer de literaire kracht en originaliteit van deze novellen heeft bereikt — tenzij in het apart staande *Kasteel Saint-Luce*. Voor de belangstellende lezer is het toch niet oninteressant even aandacht te besteden aan de in 1939 uitgekomen uitvoerige roman *Drijvend casino* (325 pp.). In dit werk schetst Otten ons het leven van een stelletje uitzonderlijke, voor een deel voor zichzelf op de vlucht zijnde lui, die een eigen gemeenschap zijn gaan vormen als de permanente bewoners van een afgedankte luxepakketboot, die als speelschip dienst doet even buiten de territoriale wateren aan de westkust van de V.S. Hun luxueus en steeds decadenter verlopend leven, vol egoïsme en machtsbegeerte voert over geestelijke en fysieke aftakeling tot hun totale en roemloze ondergang. Herinnert de tekening van dit alles enigszins aan *Bed en wereld*, toch zet de auteur in sommige figuren veeleer de techniek van de novellenbundels uit 1935 en 1936 voort. Zo in Ernst Coorengel, de Hollandse beeldhouwer, voor wie de band met zijn in zijn kindertijd overleden moeder zo onuitwisbaar is, dat hij in al de vrouwen die hij nadien bezat eigenlijk altijd een surrogaat voor de moederlijke tederheid zocht (b.v. pp. 226-228). En meer nog in de enige, mooie, op de ander gerichte liefde, die tussen de Engelse journalist Stephen Woolf en zijn 7-jarig dochtertje Anja. Het lijkt mij daarom mogelijk dit werk thematisch als een mixtuur te zien van zijn geëngageerd schrijverschap uit *Bed en wereld* en zijn romantische evasie uit de novellenbundels A., d.v. en M. en d. Wel is het duidelijk dat de auteur niet meer als in *Bed en wereld* de werkelijkheid zelf in haar wreedheid en egoïsme tekende, maar in de plot een symbolische uitdrukking schiep van die realiteit en tegelijk van zijn angst voor de toen als onontkoombaar voorvoelde wereldbrand — misschien zelfs voor de eigen dood. (Men leze bijv. p. 135).

Op enkele onvergetelijke fragmenten na blijft dit boek stilistisch een m.i. eerder zwak werk, ten eerste omdat Otten er niet in geslaagd is er een stevig geheel met een in elkaar grijpende structuur van te maken: het blijft te fragmentair, te zeer het na elkaar vertellen van de gebeurtenissen met 1 of 2 figuren, waarbij vaak nog te veel gedachtelijk goed in een conversatie ingelast wordt zonder epische noodzaak. Of Ottens talent niet reikte tot een roman van grote compositie of nog daarnaar in ontwikkeling was, is een vraag die we door zijn vroege dood niet kunnen beantwoorden. Toch dient bij een conclusie rekening te worden gehouden met de postume roman *Kasteel Saint-Luce*, die duidelijk veel geslaagder was — zij het dan in het aparte genre van de detective-story.