



# Honger naar het vuil. Lezen achter de spijlen van Annemarie Estor

Jeroen Dera

Waarin zit de panter uit Rilkes wereldberoemde gedicht eigenlijk gevangen? Zeker, er zijn de spijlen, 'und hinter tausend Stäben keine Welt'. Maar er zijn ook Rilkes gestileerde rijmwoorden, zijn regelmatige versificatie en de puntige precisie die zo eigen is aan de *Dinggedichte*. Deze panter loopt niet alleen cirkeltjes in zijn kooi in de Jardin des Plantes, maar ook in het gedicht, waarin hij voor eeuwig zit opgesloten en voor eeuwig is geobjectiveerd – geraakt in zijn essentie, weliswaar, maar dan toch wel in de essentie van de *dierentuinpanter*, die niet op een onvoorspelbaar moment zijn opgehoopte energie kan kanaliseren.

Heel anders is de roofkat die Annemarie Estor opvoert in haar derde individuele bundel *Dit is geen theater meer* (2015), de opvolger van Herman de Coninck-prijswinnaars *Vuurdoorn me* (2010) en *De oksels van de bok* (2012). Hier is de panter niet gekooid, maar volgt hij een spoor van bloed en geweld door de bundel – zogezegd de 'Tanz von Kraft um eine Mitte' die Rilke in de blik van het dier vermoedde. Of het daadwerkelijk om de rilkiaanse variant gaat weet ik niet, maar het is een feit dat Estor de panter in de titelreeks 'Geen theater meer' expliciet koppelt aan de schrijftuur van haar bundel. Daarin 'drapeert [hij] zich over de schrijftafel', alwaar hij duidelijk op zijn gemak is: 'Hij kijkt me aan, knijpt dan zijn ogen toe.' Veel goeds voorspelt dat niet: literatuur die een panter laat loslopen, vraagt per slot van rekening om een bloedbad.

De poëzie van Estor is in die zin radicaal dat ze dergelijk geweld schaamteloos esthetiseert. 'Altijd stroomt het bloed weer door

mijn kleren, / onherroepelijk rivieren. / En ik ben ermee gaan schrijven', luidt de poëtische confessie van het lyrische ik in de panterreeks. In zekere zin is de dichter zo de prooi van de eigen predatiedrift, maar er wordt ook jacht op haar gemaakt: in het slotgedicht van de reeks 'sluip de panter over de boeken deze kant op' – de ik-figuur heeft net denkbeeldige kinderen met een mes uit haar hoofd gesneden – 'en hij likt mijn nek, hun bloed, begerig'. En dan is er ook nog het bevel dat het roofdier aan het lyrische ik geeft wanneer het zich over haar schrijftafel heeft gedrapeerd: van de panter moet zij kiezen voor een man die haar zal straffen, 'niet te eten geven, u gevangen zetten in een kamer / waar u tot uw middel in het water recht moet staan'. De panter blijkt zowel verbonden met de activiteit van het bloederige schrijven als met de passiviteit van het onderworpen zijn. Daarmee staat het dier in het centrum van *Dit is geen theater meer*, waarin Estor niet alleen de klauwen uitslaat, maar evengoed het verlangen uitspreekt verscheurd te worden. Het levert poëzie op die je bij een onzorgvuldige lezing weg zou kunnen zetten als barok fetisjisme, ware het niet dat er ideologische fricties in doorklinken die veel verder voeren dan de particulariteit van een panterachtig spel met predator en prooi.

*Expliciet en exuberant engagement*  
*Dit is geen theater meer* opent met het gedicht 'Honeymoon'. De eerste drie strofen ervan zijn illustratief voor de manier waarop Estor de taal hanteert:

De hengst komt ons halen. Hij is zo groot  
dat het nacht wordt in het voorportaal. Met één oog  
kijkt hij naar binnen. Dit is het stenen oog van de farao.  
Met mijn bekken aan het jouwe  
draven we door ons werelddeel.  
Ik heb enkel een beha en jij hebt spieren.

Gestripte hotels en resorts gapen ons aan.  
We maken baan voor trucks zonder nummer of naam.  
Elk praten is kwalijk. Letter voor letter dumpen we de taal.

In alle opzichten zijn deze regels rechttoe, rechtaan: geen ontwrichtende grammaticale constructies, geen dubbelzinnige enjambe-menten, een dwingend ritmisch patroon ten gevolge van de dominante a-asonantie, een grote nadruk op handelende werkwoorden, een hoge mate van concreetheid in de gekozen substantieven. Estor bedekt weinig, ook op het vlak van haar metaforiek: het centrale beeld van de aaneengeklonken bekkens in de tweede strofe is overduidelijk mythisch en seksueel gemotiveerd, en dat laatste aspect wordt in de derde regel zelfs geëxpliciteerd. Daarin blijkt het ook op genderniveau rechtlijnigheid troef: mannelijkheid en vrouwelijkheid worden weliswaar nevenge-

schikt naast elkaar geplaatst, maar de vrouw wordt tot haar beha gereduceerd en de man is vooral een brok viriele kracht.

Estor heeft de oppervlaktelaag van haar poëzie dus met lange dravende halen aangebracht, met alle gevaren van dien – de grens tussen erotisch geladen beeldtaal en seksistische kitsch is hier immers flinterdun. Ook het (post) apocalyptische element in *Dit is geen theater meer* kent weinig subtiliteit: de ‘gestripte hotels en resorts’ bevinden zich in een nucleair landschap dat Estor zo expliciet beschrijft, dat er van een onheilspellende dreiging geen sprake meer is. ‘Ons volk verhandelde uranium’, heet het, en de gevolgen liegen er niet om:

De hengst brengt ons naar verlaten tanks in bloei.  
Verroeste handgranaten dragen vruchten  
die we naar binnen laten glijden.  
Op de laatste asfaltplaat braken we ze uit.

Op het radioactieve oorlogspuin is blijkbaar leven mogelijk – *lilacs out of the dead land?* – maar zulke tekenen van regeneratie zijn slechts schijn: de protagonisten kunnen de vruchten die ze tot zich namen (of moeten we ‘naar binnen laten glijden’ in seksuele zin opvatten?) niet binnenhouden en vervuilen het verlaten landschap alleen maar verder. Een doorstart lijkt van meet af aan onmogelijk, hetgeen wordt onderstreept door de prominente aanwezigheid van de farao in de openingsstrofe: we staan wederom aan het begin van de beschaving.

Estor is zeker niet de eerste vertegenwoordiger van de Nederlandstalige poëzie die een dergelijk geëngageerd en ecokritisch geluid laat horen. De zeer expliciete en soms zelfs

exuberante toon waarop ze dat doet, is echter een zeldzaamheid. In zijn bespreking van *Dit is geen theater meer* in de *De Groene Amsterdammer* gaf Piet Gerbrandy reeds een zinnige duiding van Estors ongeremdheid: ‘In de eerste plaats is het een vorm van totale overgave, van transgressie die uitzicht biedt op een bestaan zonder post-industriële vervreemding, waar de mens weer volledig opgenomen is in de natuur. In de tweede plaats lijkt de dichter te suggereren dat we moeten boeten voor wat we kapotgemaakt hebben. Maar minstens zo belangrijk is de gedachte dat we dansen op een vulkaan, dat we ons nog eenmaal kunnen uitleven in een orgie van seks en geweld, voordat alles naar de bliksem gaat.’

Moogt ge mij verscheuren?

Ik denk dat Gerbrandy het met elk lid van zijn drieslag bij het juiste eind heeft. Wat mij betreft is het echter een vierde element dat de poëzie in *Dit is geen theater meer* – ondanks of misschien juist dankzij Estors neiging tot plastische exaltaties – urgent maakt, en dat is dat de dichter haar orgastische exclamatio uitdrukkelijk in een niet-westerse context

plaatst. Zo spreekt de panter over ‘een strijder / wiens boernoezen geuren naar de wildernis’, is er sprake van ‘twee ogen, oud als Ethiopië’, handelt ‘Old Patto Bridge’ over de Indiase stad Panaji en zijn er legio verwijzingen naar woestijnen en bergvolkeren. Die laatste komen bijvoorbeeld voor in het gedicht ‘Hierbij verklaren wij’ uit de reeks ‘Rechters’:

Hierbij verklaren wij haar schuldig.

Zij heeft alfabetten geleerd.  
Zij heeft zonnen in cirkels geplaatst.  
Zij heeft het tumult van geschriften in haar oren geknoopt.  
Zij heeft dierenkoppen afgesteld op windrichtingen.

Zij heeft samengezwoven met een vrouw,  
gekleed in het groen, die een been miste.  
Zij heeft zich verzet tegen rasters.  
Zij heeft tijd gestolen uit oudewijvenbuiken.

Zij heeft staarten verbrand,  
zittend geslapen,  
en donkere gerechten gegeten  
met mensen uit de bergen.

Zij heeft ’s nachts de luiken opengezet,  
een ladder gepakt,  
de lichten aangedaan,  
en met enkel een hemd aan de ramen gelapt.

Een groot deel van de beschreven handelingen in dit gedicht is slechts schijnbaar concreet: wat moeten we ons precies voorstellen bij zonnen in cirkels plaatsen, wie is die vrouw in groene kledij, wat is er erg aan zittend slapen? Met name vanwege de op windrichtingen afgestelde dierenkoppen en de verbrande staarten ligt de associatie met magie of hekserij voor de hand, hetgeen mede zou verklaren waarom de vrouw in kwestie een verdachte reputatie geniet. Als er echter al sprake is van een heks, dan is de crux hier niet welke dierenkop in welke windrichting is geplaatst – ik liet me alvast vertellen dat vogels in de wiccaal aan het oosten zijn gekoppeld – als wel de problematische positie van afwijkende vrouwen in een samenleving waarin mannen de hegemonische orde bepalen. In haar verhelderende standaardwerk *An Introduction*

to *Christianity* (2004) schrijft religiehistorica Linda Woodhead vanuit dat standpunt over vroegmoderne hekserij. Ze stelt vast dat bij magische praktijken betrokken vrouwen ‘laid claim to a sacred power over which an exclusively male religious hierarchy (...) wished to maintain its monopoly’. De genderpositie van de heks is in die zin vergelijkbaar met die van de vrouw in een niet-seculiere samenleving, die geen toegang heeft tot de privileges die mannen wel kunnen genieten. Wie zich desalniettemin tegen rasters verzet en zich dus aan die ideologie onttrekt – door alfabetten te leren en zich het tumult van geschriften in haar oren te knopen – kan rekenen op een stevig verhoor, laat staan als ze ook nog eens breekt met de conservatieve normen voor zedelijkheid.

Als de panter in *Dit is geen theater meer* een bloedspoor volgt, dan is dat grotendeels

getrokken door zo'n schuldige vrouw. Het gaat dan echter niet per definitie om een schuldig *verklaarde* vrouw, want in de meeste gedichten vertrekt Estor juist vanuit een lyrisch ik dat *niet* berecht wordt. Op de pagina naast 'Hierbij verklaren wij' staat bijvoorbeeld het gedicht 'Om en om de vragen', waarin de ik-figuur zwetend in bed door twee schimmige rechters wordt bevrraagd, op een tamelijk genderspecifieke manier ('Bent u getrouwd?', 'Hebt u een kind?'). Antwoorden kan het lyrische ik niet, want ook zichzelf lijkt onderdeel van de nachtmerrie: 'Uit mijn snavel een gekras, / mijn pak zit vast.' Het effect van dat onverstaanbare krassen is dat het verhoor wordt opgeschort: 'Zo ontkom ik elke nacht. Mijn rechters gaan.'

Estor plaatst kortom letterlijk een vrouw die aan een vonnis ontsnapt tegenover een vrouw die schuldig verklaard wordt. Waar die eerste bovendien als verteller aan het woord komt (zij is een subject of een 'ik'), is de tweede een zij-figuur over wie verteld wordt (een object of een 'ander'). Afgaand op het slotgedicht van de rechterscyclus, 'Kamer zonder ramen', kan nog een derde aspect aan de tegenstelling worden toegevoegd: waar er geen aanleiding is te veronderstellen dat de schuldig verklaarde 'ander' haar straf heeft gewild, lijkt de gesnavelde ik-figuur juist naar een straf te verlangen. 'Ik zit geknield in een kamer zonder ramen / en ruik hoe regens vreten aan de muur', lezen we daar over een naargeestige situatie die jaren duurt. De lezer is dan ook geneigd te denken dat het lyrische ik opgesloten zit, maar dat blijkt geenszins het geval: een oude man op pantoffels meldt haar uiteindelijk dat ze 'nu, en alle dagen' had kunnen vertrekken, hetgeen ze zelf toch ook wel wist? Dan blijkt de duistere afzondering van de ik-figuur een eigen keuze te zijn: 'Maar de muren zijn gemaakt van wil, / het is de mijne'. Als de rechters haar niet straffen, dan doet deze verteller het zelf wel – en zelfs de grammatica wordt daarbij verminkt.

In zekere zin klinkt in 'Kamer zonder ramen' het eerdere bevel van de panter door: kies een man die u zonder eten gevangen zet en u tot het middel recht in het water laat staan. Nog manifester wordt het verlangen

naar foltering in de reeks 'Het dunste vlies', waarin een ik-figuur zeer expliciet haar lichaam aanbiedt aan een machtige gij-figuur met despotische trekken ('Gij hebt me ingenomen met uw stropdas om, / zoals gij ook de akkers van de armen nam'). Het leidt tot regels met een onderdanigheid die in de Nederlandstalige poëzie zelden is vertoond: 'Ach, ik. In ruil voor een glimlach / moogt ge mij verscheuren'; 'Hier is mijn weefsel, pak het hard, nu'; 'Ik was ongewapend / en heb gedaan wat kelken moeten doen: / vocht verschaffen, u te drinken geven'; 'Deze scheur behoort aan u'; 'Heden bracht ik u het laatste offer: / hier zijn mijn beide longen'. Dit erotisch gemotiveerde verlangen naar submittie voert Estor tot het uiterste door: de ik-figuur in 'Het dunste vlies' kan niet lezen en in haar beleving bestaat de taal van de onderwerpnde partij ook alleen via haar lichaam: 'In mij bonkt uw enig woord'. Het voorziet de gij-figuur van goddelijke trekken, met het lyrisch ik als deelgenoot: 'Gij hebt mij verwond verlaten, / ik stond enkel in mijn lendendoek'. Wie, zoals Estor, een vrouwelijke Christusfiguur opvoert die haar seksuele verlangens omschrijft in termen van een 'braamvrucht aan uw schrikkeldraad', helt stevig over naar het eerder genoemde terrein van de seksistische kitsch. Dat *Dit is geen theater meer* op dat delicate koord balanceert (of misschien zelfs: durft te balanceren), is echter bijzonder interessant vanwege het contrast dat Estor opvoert tussen die *zelfverkozen* onderwerping en de *opgelegde* dienstbaarheid van een (niet-westerse?) 'ander' zoals de vrouw die in haar hemd de ramen lapt. Estors poëzie confronteert in die zin een postfeministisch perspectief, dat de individuele keuze voor (in dit geval haast sadomasochistisch) seksueel plezier vooropstelt, met een niet-seculier discours waarin voor zoets als (post) feminisme nooit sprake kan zijn. Daarmee wordt haar barokke taal voertuig voor veel meer dan een dans op de vulkaan.

### *Een splijtzon in ons*

De ideologische frictie die *Dit is geen theater meer* oproept heeft iets schematisch. Eerder dan een dichter die binaire opposities decon-

strueert is Estor namelijk een dichter die zulke tegenstellingen optuigt. Soms haalt ze daarvoor schaamteloos stereotypen van stal, zoals in de eerder aangehaalde regel 'Ik heb enkel een beha en jij hebt spieren' uit het openingsgedicht. Ook in dit geval moeten we ons echter niet door die oppervlaktelaag laten verblinden, want onder dergelijke stereotypen ligt een zorgvuldige constructie die hun plasticiteit onder spanning zet. Beschouw de volgende twee strofen uit het gedicht:

Achter plasticbergen, voorbij de industrie,  
waaien korrels langs gebitten,  
wappert in de wind een long.  
Hier ligt een vrouw in een kuil.

Het oog ontsteekt zijn toorn.  
Het rekent ons dit aan.

Estor beschrijft hier enkele aspecten van het nucleaire landschap met de gestripte hotels en resorts. Het eerder gepostuleerde 'Letter voor letter dumpen we de taal' blijkt daarbij niet voor de dichter op te gaan, want zij buit hier succesvol de dubbelzinnigheid van haar instrument uit: 'voorbij de industrie' kan zowel een plaats- als een tijdaanduiding zijn, terwijl de wapperende long intratekstueel verbonden zou kunnen worden met de geofferde longen uit 'Het dunste vlies'. Het meest ambigu lijkt mij echter de slotzin 'Het rekent ons dit aan'. Wat is immers het antecedent van 'dit'? Het ligt voor de hand dat het op het complete postapocalyptische tafereel slaat, maar het is evengoed mogelijk dat het naar de laatste zin uit de eerste strofe verwijst: 'Hier ligt een vrouw in een kuil'. Dat het oog uitgerekend na die constatering zijn toorn ontsteekt, levert een extra argument om die lezing in ogenschouw te nemen. Het betreft hier immers het oog van de farao uit de openingsstrofe van het gedicht, en dus bij implicatie – de Egyptische intertekst indachtig – het oog van Horus of Ra (niet toevallig het slotwoord van het gedicht). Beide ogen, die soms ook wel als synoniem voor elkaar worden gebruikt, vertegenwoordigen in de Egyptische mythologie een vrouwelijk principe dat complementair functioneert ten opzichte van een

mannelijke kracht. In die zin is het oog van Ra een vrouwelijk verlengstuk van de macht van de zonnegod, dat tevens de gedaante van prominente godinnen (onder wie Sekhmet, Wadjet en Hathor) kan aannemen.

In Estors wereld is die balans zoek: in het nucleaire landschap dat ze beschrijft, herrijst dan wel een farao, maar van de Egyptische zonnecultus is geen sprake: 'Een splijtzon / dreunt in ons'. Ik denk dat het splijten van deze zon niet alleen refereert aan de radioactiviteitsthematiek van het gedicht (je zou haast over 'het radioactieve element' of 'de radioactieve isotoop' spreken), maar ook als tegendeel opgevat kan worden van de harmonische orde in het Egyptische wereldbeeld. Waar de zon van het Nijlvolk door een mannelijk en vrouwelijk aspect geconstitueerd werd, is ze in *Dit is geen theater meer* uit elkaar gescheurd. Wat rest, is het denken in dichotomieën, die Estor voortdurend in het gezicht van de lezer smijt. Het meest illustratief is misschien wel dat de bundel die met een hengst begint, via een aantal gedichten met dode ruïnen eindigt in de oproep om uitgerekend een merrie te verscheuren – 'Berijd het eind', in de gewelddadig seksuele zin van het woord. Maar ook de kernproblematiek van de bundel – het voortdurend geuite verlangen naar seksuele onderwerping – wordt in de vorm van een oppositie gepresenteerd: 'Wisten wij maar wat zou blijven: / De wens om zuiverder te worden, / of de honger om het vuil'.

Het behoeft geen betoog dat de wereld niet in binaire opposities geduid kan worden, zeker niet waar het complexe vraagstukken als de relatie tussen 'ik' en 'ander' betreft. Dat weet Estor echter als geen ander – niet voor niets is haar spel met stereotypen opzichtig, en niet voor niets onderwerpt zij ook haar zinnelijke symboliek aan kastijding. Dat ze ideologische en culturele tegenstellingen ook kritisch weet te bevragen, blijkt mooi uit haar teksten in het tijdschrift *Streven*, waarvan zij redacteur is. In het online te lezen essay 'Met de camera op reis' (2014) schrijft zij over toeristische fotografie in Marokko, waarbij ze eveneens vanuit een oppositie vertrekt: waar de westerse toerist als pittoresk beschouwde taferelen in steden

als Marrakech wenst vast te leggen, voelt de gefotografeerde Marokkaan zich een jacht-trofee van de westerling, die over moderne apparatuur beschikt waarvan hij of zij slechts kan dromen. De vraag die Estor aansnijdt, is of deze tegenstelling overbrugd kan worden: valt er een stadium van *closure* te bereiken, 'waarin de rust wederkeert, het debat kan worden afgesloten, de pijnpunten verzacht zijn, enzovoort'? De conditie die ze in haar antwoord stelt, impliceert dat we die vraag voorlopig met 'nee' moeten beantwoorden:

In dit geval denk ik dat we pas *closure* zullen hebben wanneer de termen 'modern' en 'niet-modern' niets meer betekenen. Wanneer modern-zijn niet meer betekent dat het inheemse wordt gereduceerd tot iets dat achterblijft in de tijd, tot iets dat achterhaald en daardoor pittoresk is. We zullen pas *closure* hebben wanneer 'ontwikkeling' niet meer synoniem is met het westerse model van lineaire, versnellende tijd.

Als *Dit is geen theater meer* iets laat zien, dan is het dat zulke *closure* nog ver voor ons ligt. Estor bevindt zich in de positie dat ze de panter in haar poëzie los kan laten, maar het dier volgt een bloedspoor door een wereld waarin de spijlen grotendeels nog stevig verankerd zitten – en er zitten niet bepaald moordzuchtige roofdieren achter.

Bibliografie  
Annemarie Estor, *Dit is geen theater meer*.  
Wereldbibliotheek, Amsterdam, 2015.