



De jonge Hugo Claus (° 1929) - Foto Erik Claerhout, Gent.

[p. 491]

De schaduwen die ons bevolken

'Wreed geluk'- anti-idealistische poëzie van Hugo Claus

Cyrille Offermans

werd geboren in Geleen in 1945. Studeerde literatuurwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam. Publiceerde o.a. 'De kracht van het ongrijpbare' (1983); 'Niemand ontkomt' (1988); 'Een evenwichtskunstenaar (Paul Klee)' (1989); 'Lichtenberg' (toneel, 1990); 'De vogelman' (jeugdroman, 1996); 'Dag lieve vis' (essaybundel, 1996) en 'Dossier Simon N.' (jeugdroman, 1997). Redacteur van het tijdschrift 'Raster'.

*Adres: Tersteeglaan 12,
NL-6133 WT Sittard*

Hugo Claus behoort ongetwijfeld tot de meest geïnterviewde auteurs van de Nederlandse literatuur. En hij is, als zodanig, ook zeker een van de meest bedrevene: niet zelden keert hij de rollen om, gaat hij met de vraag aan de haal, geeft ontwijkende of elkaar tegensprekende antwoorden. Dat is ook de reden waarom ik interviews met hem graag lees: nauwelijks om de informatie, maar om het spel met de interviewer, om de

maskerades en de uitwijkmanoeuvres. Het Claus-interview is een genre apart, naast (niet over) zijn poëzie, romans, schilderwerk, toneel, films.

Achterin *Wreed geluk* (voorjaar 1999), zijn eerste grote dichtbundel na *De Sporen* (1993), rekt hij op een andere manier af met de interviewer, in dit geval een 'jonge dichter' die het over van alles wil hebben ('in grote trekken,/ niet te lang, over liefde zonder vlekken,/ over politiek zonder namen te noemen') zolang het maar niet over het werk gaat. Het gesprek heeft trouwens meer van een aanklacht: in plaats van vragen te stellen, trakteert de interviewer de oude dichter op een reeks afgeronde oordelen geformuleerd in de vorm van beschuldigingen: 'u herkent de tijdgeest niet en vereert te zeer de dode meesters.' En:

En uw rijmpatroon zo voor de hand, zo voor

een kinderhand.

Rijmen laten mij sowieso koud.

Wat is overigens de onderliggende gedachte

van uw fillesefie überhaupt?

Ik word van u niet wijzer.

Dan wordt het de dichter, tot dan een monument van onverzettelijke hoffelijkheid, teveel. Hij mijmert weg, denkt aan 'een vroeger leven', aan

[p. 492]

'dode meesters' inderdaad, aan Byron, Pound en Stevie Smith, aan Gezelle en Minne. Ten slotte laat hij de interviewer uit, waarna het gedicht aldus eindigt:

Buiten wijs ik met mijn vinger naar de

maan.

Hij blijft kijken naar mijn vinger.

De interviewer is kortzichtig, dat is de conclusie. Hij heeft geen oog voor de geheimen van het leven, zelfs niet voor die goeie ouwe geheimzinnige, zij het niet meer zó geheimzinnige maan, waar de dichter, net als zoveel 'dode meesters', nog steeds vol van is.

De 'oude dichter' houdt vast aan de oudste dichterlijke wijsheid, misschien liever: de oudste verwondering. In het woordenboek van dichterlijke clichés behoort de 'maan' tot de oudste en de populairste. Daarom heeft deze verwijzing ook iets provocarends: Claus stond (en in de ogen van de 'interviewer': staat) immers te boek als hermetisch avant-gardist. Heeft hij daar genoeg van? Wil hij als traditioneel dichter eindigen? Behoort hij zelf tot die door hem bespotten categorie dichters die, kort voor hun einde, 'plots de bedarenda mirakels van goden, aforismen, aspirines, tederheden' ontdekken?

Laat ik maar meteen een eerste conclusie geven: ik denk dat Claus zo langzamerhand gaan boodschap meer heeft aan deze kwalificaties en de bijbehorende haarkloverijen, hij speelt en spot ermee, wil het er eigenlijk helemaal niet meer over hebben. In het voorafgaande deel van *Wreed geluk* heeft hij de lijn van vorige bundels voortgezet: minder dan ooit lijkt hij te kunnen worden vastgepind. Hij beoefent de

uiteenlopendste soorten poëzie, en doorgaans op zeer toegankelijke manier. En als dat niet zo is - dan is dat domweg niet zo. Met een metapoëtische standpuntbepaling, met strategisch positiekiezen of enigerlei territoriumdrift in het literaire veld heeft dat allemaal niks te maken. De poëzie heeft zich die vrijheid in strijdbaarder jaren nu eenmaal verworven, punt uit.

De zin waarmee Claus zich het verst en het venijnigst distantieert van de interviewer lijkt me diens vraag: 'Wat is overigens de onderliggende gedachte van uw fillesefie *überhaupt*?' Niet geïnteresseerd in de poëzie ('Rijmen laten me *sowieso* koud') duikt de interviewer liefst zo snel mogelijk in de onnavolgbare diepte van de abstractie. En wilde hij het nu nog maar over bepaalde, min of meer precies omschreven filosofische gedachten of kwesties hebben, maar nee, zelfs 'uw filosofie' is nog te concreet, het moet gaan over 'uw fillesefie *überhaupt*' en daarvan dan nog eens 'de onderliggende gedachte'. Kan het vager?

[p. 493]

Wijsgeren en kerken in brand steken

Maar het is wel zaak goed voor ogen te houden dat alles wat de interviewer zegt uit de pen van Claus komt. Dit 'Interview' is immers helemaal geen interview, het is een vorm van (zelf)reflectie tegen het einde van de bundel. Het werk zit er bijna op en de dichter loopt vooruit op de lezersreacties die niet meer lang op zich zullen laten wachten. Door de interviewer zo te karikaturiseren maakt hij duidelijk geen zin te hebben in gediscussieer over zaken die niets met de poëzie te maken hebben.

En vooral ook: dat hij van filosofie niet veel moet hebben. Filosofen zijn hem te weinig aard, te veel bezig met 'de schoonheid die van alle dingen gescheiden is', met de idee van schoonheid in plaats van met de allertastbaarste uitingsvorm die bij voorbeeld blijkt uit 'de doofstomme verering van handen en tieten.' In de reeks waar deze citaten uit komen, staat ook nog deze regelrechte oorlogsverklaring: 'Wijsgeren in hun wijsgerig hemd/ met hun immanent en hun transcendent/ wil ik in brand steken.'

Vanwaar die agressie? Heeft de dichter werkelijk zoveel last van die 'wijsgeren'? Is het type begripsgoochelaars dat Claus voor ogen staat niet allang uitgestorven? Of moeten we dat 'in brand steken' met een korreltje zout nemen? Moeten we het, welwillend, lezen als het 'in vuur en vlam zetten', 'vurig maken', 'enthousiasmeren' van die dorre wijsgeren, en moeten we bovenal ook zien dat de dichter die brand nodig heeft voor de (beschuttende, alles in een beschermend waas hullende) 'rook' die de kamer in de volgende strofe tot een bij uitstek geschikte plek maakt om er de liefde te bedrijven? Mogelijk, maar dan nog kunnen we er niet omheen dat de letterlijke betekenis van 'in brand steken' overeind blijft. Dus nogmaals: zijn die wijsgeren zulke gevaarlijke en misdadige lieden dat ze in brand moeten?

De kwestie wordt nog een tikje gecompliceerder als we bedenken dat de reeks waar het hier om gaat, in hoge mate schatplichtig is aan een filosoof, te weten Heraclitus. Het motto - 'De wijste mens schijnt voor God een aap' - is ontleend aan diens werk; de titel - 'Een aap in Efese' - verwijst eveneens naar Heraclitus: Efese aan de Ionische kust is diens geboorteplaats. Claus, zo lijkt het, mag dan iets tegen 'fillesefie *überhaupt*' hebben, hij is niet *überhaupt* tegen filosofie.

Het vermoeden lijkt gewettigd dat het in de ogen van Claus is misgegaan bij Plato. De presocratici, waartoe Heraclitus de Duistere behoort, staan nog zo dicht bij de dichter dat ze eerder collega's zijn. Maar Plato moest, zoals bekend, niets van de dichters hebben. Hij vond dat zij, net als de musici, van de werkelijkheid afleidden, haar met een ondoordringbare wolk van mogelijkheden omgaven en de toehoorder dus eerder tot

afwezige dromerijen verleidden dan hen aan te zetten tot een nietsontziende werkelijkheidsaanvaarding.

[p. 494]

Plato beschouwde de dichter als concurrent: de filosoof zag de waarheid in een eeuwig rijk van onveranderlijke ideeën, waarvan de reële, aan plaats en tijd gebonden werkelijkheid van de dichter, zoals hij die bezong in lokale mythen, sagen en geschiedenissen, niet meer dan een zwakke en onwezenlijke afspiegeling was. De dichters moesten uit de staat worden verbannen omdat zij de massa met hun zoetgevooisde klanken verleidden tot een leven in de oppervlakkige schijn van de dingen, en dat maakte hen ongeschikt voor het altijd wakkere, op Spartaanse leest geschoeide staatsburgerschap.

Claus neemt de handschoen van Plato op. Hij laat zich niet zomaar verjagen, hij driuift niet af met de staart tussen de benen, integendeel: hij slaat terug. Met de wijsgeren die hij in brand wil steken, bakt hij Plato zagezegd een koekje van eigen deeg: het verhaal wil immers dat die in zijn jeugd ook gedichten - epigrammen, dithyramben, en zelfs tragedies - schreef, volgens verschillende bronnen (Cicero, Diogenes Laërtius) zelfs van uitzonderlijke kwaliteit, maar dat hij die demonstratief verbrandde toen hij zich *bekeerde* tot de filosofie. Claus daarentegen neemt het nadrukkelijk op voor een leven in de poëtische schijn en in de vergankelijkheid, hij kant zich tegen de schikgodin die de 'lof van de onzichtbare dingen' zingt, is voor de vluchtige waarneming en de bijpassende woekering van bedwelmende en beklemmende hersenspinsels achteraf.

Maar dat wil nog niet zeggen dat de dichter zich nu volledig terugtrekt uit het gevecht om de waarheid. Je zou kunnen zeggen: hij *poneert* zijn waarheden, soms in de vorm van apodictische uitspraken, soms in de vorm van eerbewijzen en treurzangen, precies het type filosofische activiteiten waar Plato in principe een eind aan wilde maken en tot op grote hoogte ook hééft gemaakt: vanaf Plato wordt er door academische filosofen niet meer geponeerd, geëerd en getreurd maar geargumenteed, de cultus gaat over in het discours.

Daarmee is overigens niet gezegd dat alle filosofie vanaf Plato er per se een zonder zintuigen is, en evenmin dat alle poëzie zich sindsdien verre houdt van elke rationaliteit. Zonder meer duidelijk is dat bij denkende dichters als Herbert en Gustafsson; maar ook een lyrische, veel directer in de oudste archaische tradities wortelende dichter als Claus onderhoudt een band met de ratio, zij het een heimelijke: in het maakwerk, het soms eindeloos peuteren en schaven voor het klinkt zoals het moet klinken, schuilt, hoe intuïtief dat proces ook verloopt, een onmiskenbaar rationele en ook in rationele termen reconstrueerbare dimensie.

In de geschiedenis van het schrift zijn er ook na Plato lange periodes geweest waarin mengvormen van filosofie, wereldbeschouwing en literatuur de toon aangaven, om te beginnen natuurlijk in de Middeleeuwen. Pas in de Renaissance, toen de filosofie en de kunsten zich voorzichtig losmaakten van

[p. 495]

de Roomse kerk en theologie, vond er opnieuw een differentiëring in genres plaats, maar pas grofweg halverwege de negentiende eeuw, in de begintijd van het modernisme, kreeg die een principiële karakter, hoewel de kerk ook toen nog lange tijd geprobeerd heeft de esthetische autonomie aan banden te leggen.

Het werk van Claus, in het bijzonder *Het verdriet van België*, laat zien hoeveel eigenzinnigheid er een paar decennia geleden nog maar vereist was om zich aan die betutteling te onttrekken. Dat Claus, zoals zoveel generatiegenoten, zijn modernisme heeft moeten bevechten, heeft dat werk tot in de details gekleurd, het verklaart in elk geval ook zijn stelligheid in wereldbeschouwelijke en godsdienstige aangelegenheden. Geen

dichter heeft als *dichter* zo onverholen verbitterd en agressief gereageerd op een voorgenomen bezoek van de paus aan België - zie: 'Een weerzinwekkend bezoek'. Het kan niet anders of daar liggen meer dan alleen 'theoretische' ervaringen aan ten grondslag. (Dat bezoek, aangekondigd voor 1994, werd in de loop van '93 geannuleerd, volgens de Vaticaanse nieuwsdienst omdat de Heilige Vader een been had gebroken toen hij 'in zijn badkuip uitgleed over een stuk zeep'; maar is het helemaal uitgesloten dat dat een smoesje is? Is het werkelijk ondenkbaar dat 'de Pool van Rome', 'deze gerokte preker', die 'kamfer drinkende herder van God', te elfder ure zou zijn afgeschrikt door de negendelige banvloek van onze Vlaamse dichter?)

Ik vermoed dat Claus' agressie tegen de 'fillesefie *überhaupt*' alleen goed te begrijpen valt via deze omweg. Claus, meester van de vermomming, moet de officiële leer van de katholieke kerk - ook zonder filosofische argumenten - moeiteloos als vermomming van het platonisme hebben doorzien. Of liever, in de biografisch juiste volgorde: het platonisme als historische voorloper van het katholicisme - dezelfde lustvijandigheid, hetzelfde onverdraaglijke idealisme en elitarisme, dezelfde autoritaire dwingelandij.

Claus is nooit bang geweest zijn waarheden op 'presocratische' wijze te poneren. In de strijdbaarste fasen van de geschiedenis van de moderne kunst, dus ten tijde van de historische avant-garde aan het einde van de Eerste Wereldoorlog en tijdens de revival daarvan kort na de Tweede Wereldoorlog, was het kort en bondig zeggen van de waarheid overigens vrij algemeen: dadaïsten en Vijftigers waren op hun manier - provocerend onacademisch - wel degelijk filosofen, schrijvers die het om veel meer ging dan alleen de kunst. Zo ook Claus.

Helemaal aan het eind van *Wreed geluk*, nadat de doden - Sus Verleyen, Herman de Coninck, Roel D'Haese, en dan ook, typisch voor Claus, 'De kastelein van de Hotsy Totsy' - vaarwel zijn gezegd, meerdere rekeningen zijn vereffend en het leven zijn gewone gang zogezegd herneemt, formuleert Claus, de antimoralist, zelfs op bondige, klassiek-imperatieve wijze zijn moraal:

[p. 496]

Behoud de begeerte.

Verwacht dag en nacht

maar vergeet de vrees die je was.

Behoud geen resten.

Stap over haar schreef.

Zij blijft de welriekende dreef

in jouw verwoeste gewesten.

En op verschillende plaatsen in de bundel geeft Claus zijn weinig rooskleurige visie op de wereld, onder meer door precisering van die 'verwoeste gewesten' - een fraai beeld overigens omdat het de persoonlijke fysieke aftakeling koppelt aan die van de natuur, en tegelijk voor beide de mogelijkheid van regeneratie via 'de welriekende dreef' open houdt. Hier en daar lijkt de dichter zelfs in een oorspronkelijke onschuld te geloven, om vervolgens, in ultrakort bestek, zijn versie van de mythe van de zondeval te geven.

Uit de hoogte

Zo schetst hij in het slotgedicht van 'Een aap in Efese' het beeld van de mensaap, 'Bonobo', die zich, in zijn onnozelheid, niet wezenlijk onderscheidt van de mens. Hij 'vrijt als wij', wat misschien nog niet veel zegt, maar dan blijkt hij ook op het niet-fysieke vlak tot een en ander in staat:

Hij kan treurigen troosten,

kwetsuren vergeven. Zijn gedachten

zijn in staat tot soelaas.

Maar dan vindt hij de ladder uit

en hij klimt de ladder op en af

Hier onderbreek ik de dichter. Nog maar één zin, nog maar één regel zelfs zijn we verwijderd van het einde. Zijn we voorbereid op een fatale afloop? Is er, afgezien van het onheilspellende woordje 'maar', ook maar iets dat op zo'n afloop wijst? Of vergis ik me en is er alleen voor een lezer die net zo onnozel is als deze mensaap van Claus nog steeds geen vuiltje aan de lucht? Hoe dan ook, de mensaap

(...) klimt de ladder op en af

en doodt zijn jongen.

[p. 497]

Iedere ook maar ietwat academisch ingestelde filosoof, dus iedereen die kritisch heeft leren argumenteren, moet zich nu toch afvragen wat er is gebeurd. Heeft hij iets wezenlijks gemist? Laten we de omstandigheden vlak voor de catastrofale moord nog eens goed bekijken.

Zeker is dat het de ladder is die de mensaap fataal wordt. Zeker is ook dat die ladder leidt tot een verticalisering van zijn activiteiten, zodat er een contrast ontstaat met het horizontale beeld in de openingsregels ('De mensaap ligt languit/bovenop zijn bruid'). De mensaap, vermoeden we, heeft genoeg van het vrijen, al begrijpen we niet goed waarom, hij wil de hoogte in - maar waarom?

Er zijn, grofweg, drie motieven, al zijn de overgangen soms vloeiend. Het eerste is dat van de reiziger die een toren of een heuvel beklimt en, verrukt van het uitzicht, mijmert over de betrekkelijkheid van het bestaan, misschien zelfs zoiets als het begin van een universele moraal in zich voelt ontstaan: die mensen daarginder, voorbij de einder, zijn net zulke mensen als jij en ik. Het tweede motief is dat van de legerofficier: als hij een hoog punt opzoekt, dan niet om te genieten of uit vage filosofische overwegingen maar ter bepaling van zijn strategie. Het derde is dat van de bewakers en de ordehandhavers (in de traditie van Plato's wachters), die speuren naar indringers, dissidenten, subversieve elementen.

Claus zal deze mogelijkheden geen moment overwogen hebben, zoals alleen al blijkt uit het ontbreken van enig wit tussen de voorlaatste en de laatste regel. Op grond van zijn hele oeuvre mogen we aannemen dat voor hem alleen het derde motief in aanmerking

komt, dat hij de notie 'hoogte' per definitie verbindt met het overzicht waar surveillanten, biechtvaders en andere waakhonden van de Heer op uit zijn. De hoogte in willen betekent: uit zijn op macht, of macht willen consolideren. En ja, dan is het, zoals in dit gedicht, inderdaad in één klap gedaan met de horizontale continuïteit van het bête, beate bestaan.

Verweer. Toch

Poëtisch krachtiger, en uitgebreider, poneert Claus zijn waarheden in het openingsgedicht van de bundel, 'Waarover spreken'. Die vraag moet vooraf gesteld omdat de omstandigheden - het land, 'de geschriften van dit land', de mensen - niet erg uitnodigend zijn. Het gedicht schetst, minder eufemistisch geformuleerd, een welhaast apocalyptisch beeld van 'een land dat wij herkennen', een land waarvan de weiden verschroeid zijn en de lucht vergast is. Het is een soort voortzetting van 'het verdriet van België' met andere middelen, al moet ik daar meteen aan toevoegen dat er geen enkele reden is exclusief aan België te denken.

De bewoners zijn 'hebberig tot hun laatste val'; zij 'blijven zich vermenigvuldigen/ in een paradijs dat zij verzinnen/ tuk op geluk, sidderend, pap in de mond.' Twee strofen verder wordt de mens, niet veel hoopgevender,

[p. 498]

gedefinieerd als 'onmatige worm, dromend karkas', als een 'aftands spektakel ineengeflanst door de tijd.'

Wat intussen opvalt is dat de dichter zich niet, als de klassieke buitenstaander, zomaar van het vulgus distantieert. Uit niets blijkt dat hij zichzelf beter voelt, nergens is er een contrastfiguur met de glinsterende spieren van de Griekse atleet. Apollo komt alleen in beeld als ruimteschip, vanwaaruit het 'ongenadig, glazig, blauw azuur van onze planeet' wordt waargenomen. Het persoonlijk voornaamwoord dat deze treurige poëtische constatering domineert is de eerste persoon meervoud; wel zijn er wat vage zij's en men's die althans enige afstand suggereren, maar een ik komt niet eenmaal voor. Is dat misschien de reden waarom er in het miniatuurzelfportret van de dichter als oude man (in 'Interview') sprake is van 'mijn getemde lach, mijn tevergeefs gebalder'?

Maar toch gunt Claus, alle zelfspot ten spijt, deze tijd 'van verbruiken en bruikbaar zijn' niet het laatste woord. Er blijkt nog altijd 'verweer' mogelijk tegen die nuttig- en dienstbaarheidsterreur. En dat verweer komt als vanouds van de meest nutteloze bezigheden, van de muziek, de beeldhouwkunst, de poëzie. Maar het valt op dat Claus ook hier niet nadrukkelijk spreekt over 'kunst', over een van het leven afgewende, gespecialiseerde praktijk van en voor bevoorrechte enkelingen. Nee, dat 'verweer' is haast subjectloos, de mogelijkheden ervan worden tastenderwijs, vragend en hypothetisch, onder woorden gebracht. Als er al een handelend persoon in beeld verschijnt, is het een zo vaag en algemeen mogelijk 'je'. Het gaat om esthetische, misschien nog liever ritueel verdubbeldende, louter op zichzelf gerichte activiteiten *in* het leven. En over de aard ervan kan geen twijfel bestaan: 'het liedje', de 'krassen in leisteen', de 'vingerafdrukken in klei', de 'fonemen van vreugde' staan allemaal in het teken van het versieren, van de esthetische eredienst van de zeer fysieke liefde.

De slotstrofe geeft aan dat de treurnis van de omstandigheden noch het gewicht van de jaren een excuus biedt om zich aan die eredienst te onttrekken:

En al begint van louter spreken

je feestmuts zwaar te wegen

en begint de levenslijn in je handpalm

te verzweren

toch, niettegenstaande, desalniettemin

de bloei vereren

van de schaduwen die ons bevolken,

de schaduwen die bedelen om troost.

En toch haar schouderblad strelen.

Als de rug van een bultenaar.

Toch tuk op een wreedaardig geluk.

[p. 499]

De nadruk die het woord 'toch' voor zich opeist - eerst wordt het in vooropgeplaatste positie tweemaal gevarieerd ('toch, niettegenstaande, desalniettemin') en op korte afstand nog tweemaal herhaald - geeft aan hoeveel weerstand er overwonnen moet worden, maar het *moet*. Deze prachtige regels laten zich haast lezen als een anti-idealistisch programma, een antiplatoons manifest. De schaduwen - dat zijn in Plato's mythe van de grot immers de onvolmaakte, vluchtige verschijningsvormen van de eeuwige ideeën, de tweederangs- en tweedehandsrealiteiten waar de onder dictaat van hun instincten levende massa's, in tegenstelling tot de filosoof, genoeg mee nemen. De filosoof denkt ze met geweld weg. Zo niet de dichter. Zo niet, eveneens, deze hedonistische dichter, tweeëneuhalf millennium later. Claus, die weet dat die schaduwen 'ons bevolken', dus niet zonder geweld weg te denken zijn, wil ze de eer geven die ze verdienen, en dat heeft een troostend effect.

Ontsnapte beelden

Tot die schaduwen behoort ook alles wat we kwijtraken, alle ontsnapte beelden, alle verbleekte herinneringen. De late poëzie van Claus wemelt ervan. Soms lijkt het daar zelfs allereerst om te gaan, om het oproepen, niet zonder verdriet of rouw, van de allervluchtigste, allersnelst voorbijgevlogen, misschien ook: destijds jammerlijk gemiste kansen op geluk. In 'Orfeus vergeet' gaat het om 'de verloren bruid', en het 'snikken daarom'; in 'Nu nog' (in *Alibi*), een van zijn overweldigendste liefdesgedichten, is het 'de verdwenen bruid' die de minnaar in zijn cel, vlak voor zijn terechtstelling, bezingt. In dat gedicht staan ook de haast programmatisch klinkende commentaarregels: 'elke verleiding komt voort uit het zien (...), de sensatie dat we iets gemist hebben.'

En natuurlijk bestaat het rijk van die schaduwen ook voor een groot deel uit foto's, die ons, in hun paradoxale hoedanigheid van zeer tastbaar, maar definitief stilgezet leven, meer dan wat ook met onze vergankelijkheid confronteren. *Wreed geluk* bevat geen foto's, wel een reeks gedichten, 'Oktober 1943', die haar ontstaan dankt aan foto's. Een paar maanden voor *Wreed geluk*, eind 1998, publiceerde Claus een eerdere versie van die gedichten in *Oktober '43*, op groot formaat en telkens naast de foto die de aanleiding was. Het betreft foto's van Rik Selleslag, gemaakt in 1943, maar 'pas onlangs' (zegt de flaptekst) 'door zijn zoon ontdekt.'

Voor de nieuwe publicatie blijkt Claus de reeks flink onder handen te hebben genomen. Dat is bij hem niet vreemd: voor de uitgave van zijn *Gedichten 1948-1993* heeft

hij dat met zijn hele poëtische oeuvre gedaan, zoals hij naar eigen zeggen gouaches en schilderijen regelmatig verknipt of oververft als ze ineens niet meer bevallen. In het vaak geniale gemak waarmee

[p. 500]

Claus het mes zet in eigen of andermans werk, schuilt een haast achteloze scheppingsdrift vergelijkbaar met die van Picasso. Hij gelooft niet in het volmaakte kunstwerk - het kan altijd anders, onder de gerealiseerde mogelijkheden sluimeren altijd tritsen ongerealiseerde mogelijkheden die door een wakkere blik tot leven kunnen worden gewekt.

Maar in dit geval zit er tussen de beide versies wel erg weinig tijd. Was Claus al zo gauw niet meer tevreden met zijn werk? Of stelde publicatie zonder foto's andere eisen aan de gedichten? Gaat het daarbij om varianten, dus om gedichten die naast elkaar mogen bestaan, of om (beredeneerbare) verbeteringen die de mindere versies onherroepelijk naar de prullenbak verwijzen? Hoe dan ook: reden genoeg beide versies met elkaar te vergelijken. Juist in het geschaaf en gepruts aan details zien we de dichter op zijn ambachtelijkst. En het is in die hoedanigheid dat hij de flarden verleden, de fragmenten, de schaduwen die hem bevolken, bij uitstek eer bewijst - door ze waar nodig te nuanceren, lichter of donkerder, zachter of dreigender te maken.

De plicht van het gedicht

In 'Oktober '43' is één gedicht helemaal weggelaten, een ander gehalveerd en zijn verschillende, thematisch verwante gedichten gekortwiekend en ineengeschoven tot één gedicht. Een zekere redundantie in de oorspronkelijke teksten (vooral waar het gaat om pijnlijke, compromitterende, soms ook op de lachspieren werkende volkse overlevingsstrategieën) leek, gezien de foto's, haast onvermijdelijk, maar kon nu teniet worden gedaan. Een soortgelijk concentrerende effect is het gevolg van de herschikking van de afzonderlijke gedichten; zo is een viertal aanvankelijk verspreid over de reeks gedrukte kindergedichten nu bijeengevoegd tot een soort subreeksje. Al die veranderingen leveren poëtische winst op.

Een opvallende, maar voor de zeggingskracht van deze gedichten beslist relevante verandering is deze: substantieven met een neutrale, dus afstandelijke aanduiding heeft Claus naar zich toe gehaald, gesubjectieerd. 'Tante Imelda' werd 'onze tante', 'het dorp' werd 'ons dorp'. De dichterlijke identificatie met zijn figuren, al blijkend uit de veelvuldige ik- en wijvormen, wordt daardoor uiteraard versterkt. Deze Claus beantwoordt op geen enkele manier aan het clichébeeld van de getourmenteerde dichter als buitenstaander.

Opvallend - gezien Claus' wantrouwen jegens het klassieke vers - is ook dat herformuleringen vaak tot een grotere regelmaat in vers- en strofebouw leiden. In misschien het mooiste kindergedicht, geïnspireerd door een foto waarop een (denk ik) wanhopig krijsend jongetje te zien is, heeft Claus de derde strofe ingekort en omgegooid, zodat nu alle vier de (korte) strofen beginnen met 'Ik heb zeer'. Soortgelijke ingrepen zijn constateerbaar in

[p. 501]

'Operette', het gedicht over tante Imelda, dat ik, omdat ik het in al zijn eenvoud zo mooi vind maar ook om mijn commentaar controleerbaar te maken, in zijn geheel citeer:

Operette

Voor Tante Imelda

is de oorlogstijd een zaligheid.

Door de wrede rantsoenering

raakt zij kilo's en kilo's kwijt.

Nu kan zij weer in haar kleren

van jaren en jaren geleden.

Nu durft zij weer te zingen

in het openbaar.

In het licht van de parochiezaal

tussen de gardenia's van mica

wordt onze tante avond na avond

Frau Gräfin Maritza.

De eerste wijziging staat in regel 4: 'kilo's en kilo's' was aanvankelijk 'kilo's'. De nieuwe, tautologische versie ligt dichterbij de spreektaal, die houdt van overdrijvingen - het is alsof tante Imelda, trots op haar figuur, heel even sprekend wordt ingevoerd. Tegelijkertijd correspondeert 'kilo's en kilo's' nu met andere, soortgelijke constructies in het gedicht: 'jaren en jaren' en 'avond na avond', waar oorspronkelijk 'verleden jaar' en 'avonden lang' stond.

Tot meer regelmaat (en een sterkere accentuering van het verschil tussen vroeger en nu) leidt ook de vooropplaatsing van 'Nu' in de strofen drie en vier. Beide strofen werken als het tromgeroffel dat de finale aankondigt, ze bereiden de slotstrofe voor waarin tante Imelda in levenden lijve en in vol ornaat ten tonele verschijnt. In die strofe bewijst ook Claus zijn meesterschap: met een paar kleine, subtiele veranderingen maakt hij van het optreden van tante Imelda een ontroerende, tragikomische gebeurtenis.

De 'bloemen van mica' in de eerdere versie vond hij, terecht, wat gewoontjes, dus heeft hij die vervangen door de minder alledaagse 'gardenia's van mica'. Dat verhoogt het contrast tussen natuur en kunst en daarmee het illusoire van tantes maskerade. Maar de grootste winst van die wijzi-

[p. 502]

ging blijkt pas twee regels verderop, als 'gardenia's van mica' vier of vijf minimale klankovereenkomsten op rij, een roffel van vage echo's eerder dan ordentelijk rijm, veroorzaakt met 'Frau Gräfin Maritza', die bovendien aanvankelijk, aanzienlijk minder pontificaal, alleen 'Gräfin Maritza' heette.

Een tijdlang heeft de moderne literatuur gerebelleerd tegen het rijm, meer in het bijzonder: het al te regelmatige en dus voorspelbare eindrijm. Maar al snel bleek dat het

bloed kruipt waar het niet gaan kan: gecamoufleerd en op onverwachte plekken kwam de klankverwantschap terug, als assonantie, alliteratie, half- of kwatrijmb. Zo ook bij Claus, in wiens poëzie het rijmb een essentiële rol speelt - muzikaal allereerst, maar ook als middel om een gedicht hechter te maken, om samenhangen en vooral contrasten te bewerkstelligen. In het 'Dankgedicht voor de Constantijn Huygensprijs' spreekt hij van 'de plicht van het gedicht', een prachtige manier om impliciet te zeggen wat die plicht behelst: het moet rijmen! Elders in dat gedicht demonstreert hij hoe dat werkt, door 'floralia' te laten rijmen op 'faecalia', en in de hilarische slotregels: 'Over de heuvels rijst de maan' op 'Tussen de keutels drijft de zwaan'.

Het rijmb dient hier dus ter verzoening van contrasten, zonder die contrasten uit te vlakken; het laat zien dat het hoge en het lage, het verhevene en het banale twee even onmisbare en belangwekkende dimensies van het bestaan zijn. Dat is precies het effect dat het rijmb in 'Operette' bewerkstelligt: van 'oorlogstijd' en 'zaligheid' in de eerste regels tot de 'gardenia's van mica' en 'Frau Gräfin Maritza' aan het eind. Het is de ellende van het bestaan, dat van anderen evengoed als van haarzelf, dat haar tot grote hoogten doet stijgen, het is de treurnis van de oorlog die haar ertoe stimuleert de ster van de operette te worden, al is het een glansrol die het moet stellen met de beperkte glamour van de parochiezaal.

En natuurlijk, niemand die eraan twijfelt, tante Imelda's adellijke allure is nep, bedrog, illusie, fantasterij, maar dat deert niet, zolang de maskerade duurt gelooft zij er net zo goed in als wij, lezers, die haar in de voorstelling van Claus volstrekt overtuigend bezig zien. Wat zij doet is, met andere middelen, hetzelfde wat de dichter doet. De werkelijkheid, de werkelijkheid *überhaupt*, de dieperliggende werkelijkheid respectievelijk de onderliggende gedachte - zij en wij kunnen haar missen als kiespijn.

HUGO CLAUS, *Wreed geluk*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1999, 120 p.