

## Hugo Claus: surrealist

Dames en heren,

Ik dank de organisatoren van harte voor de uitnodiging hier vanavond voor u te spreken over het werk van Hugo Claus. Ik heb begrepen dat de opvoering door Het Nationale Toneel van *Een bruid in de morgen* de directe aanleiding vormde voor deze lezing. Ik zal dan ook een aantal keren nadrukkelijk naar dit stuk verwijzen. Ik doe dat wellicht vaker dan men zou kunnen of mogen verwachten op grond van de titel van mijn lezing, 'Hugo Claus: surrealist'. Nu kan ik mij best voorstellen dat die titel voor sommigen wat overtrokken lijkt. Maar ik kan u ook meteen geruststellen: ik heb helemaal niet de bedoeling Claus vast te pinnen op een bepaalde stijl, een bepaalde stroming of op een bepaald mens- en wereldbeeld. Ik geloof trouwens dat Claus' werk zelf zich verzet tegen deze vorm van catalogiseren, of tegen welke vorm van categoriseren ook.

Wel geloof ik dat een benadering vanuit het surrealisme Claus' werk kan verhelderen, althans: ik geloof dat dit een vruchtbaarder benadering kan zijn dan de traditionele benadering. Claus' werk wordt bij voorkeur beschouwd als het werk van een realist of zelfs van een naturalist. Een titel als 'Hugo Claus: surrealist' mag u óók lezen als een lichte provocatie.

Maar laat ons eens kijken naar de ontvangst van een stuk als *Een bruid in de morgen*. Toen dat werk in 1955 voor het eerst door het Rotterdams Toneel werd opgevoerd in een regie van Ton Lutz waren begrippen als realisme en naturalisme niet van de lucht. Nochtans had de auteur van meet af aan duidelijk gemaakt dat dit helemaal geen realistisch stuk was. Aan de tekstuitgave voegde hij enkele zogenaamde 'Nota's voor de regisseur' toe. De eerste zin ervan luidde: 'Daar dit geen realistisch stuk is, zeker geen realistisch decor.' Maar hield men daar bij de ontvangst ook rekening mee? Vond men dat de schrijver iets behartigenswaardigs over zijn stuk had meegedeeld?

In *De Groene Amsterdammer* van 15 oktober 1955 schreef Jeanne van Schaik Willing: 'Bij de regie-aanduidingen beweert Claus, dat zijn stuk niet realistisch is. Het is echter niet mogelijk om het anders dan als een realistisch kunstwerk te beschouwen.' Ben Stroman in het *Algemeen Handelsblad* van 3 oktober 1955 stelde dat het stuk is geschreven in een naturalistische vorm, die door hedendaagse Amerikaanse toneelschrijvers is beïnvloed. En volgens *Het vrije volk* van dezelfde dag had ook regisseur Ton Lutz consequent nagestreefd

wat reeds in Tennessee Williams' *The Glass Menagerie* als stijl aanwezig was, namelijk een 'gestyleerd realisme'.

Ik geef nog een ander, willekeurig gekozen voorbeeld, het bekende en succesrijke toneelstuk *Vrijdag*, dat door de auteur zelf werd geregisseerd. In de programmabrochure, die bij de première in 1969 werd verspreid, liet Claus een interview opnemen. Daarin zette hij zijn standpunt omstandig uiteen. Onder het kopje 'Realisme' zei Claus:

'Ik denk dat als men niet aandachtig kijkt en als de regie dat niet goed beklemtoont, dat er een heleboel passages zijn waarvan men zou kunnen zeggen: dat is inderdaad een stukje uit het leven. Maar ik geloof niet dat dat zo is. Ik zie het meer als [...] een gedicht. Het is door de herhalingen, door de manier waarop die taal gehanteerd wordt, meer een gedicht dan een realistische dialoog. [...] De irrealistische momenten zijn ook absoluut noodzakelijk, omdat de collage van deze fragmenten en realistische, precies het nieuwe is, waarin het stuk zich onderscheidt van het vroegere naturalisme.'

Dames en heren, geef toe, dat de auteur zijn bedoelingen helder heeft uiteengezet. Bovendien heeft hij het stuk zelf geregisseerd, zodat hij zijn intenties ook maximaal over het voetlicht kon krijgen. Maar de critici, wat hebben die ermee gedaan?

In zijn bespreking van het stuk in het *Haarlems Dagblad* van 17 november 1969 schrijft Simon Koster: '[...] over het geheel genomen is het een in naturalistische trant geschreven stuk, al heeft het dan volgens Claus zelf een symbolische dubbele bodem (waarvan overigens niemand, die het interview met de schrijver in het schouwburgprogramma niet gelezen heeft, iets zal merken).' In het *Algemeen Dagblad* van dezelfde dag schrijft Manuel van Loggem: "'Vrijdag' is een stuk dat aanknoopt bij de grote traditie van het realisme en het is de verdienste van Claus dat hij ons duidelijk heeft gemaakt hoezeer deze vorm van toneel nog levend kan zijn als het maar met zoveel talent wordt toegepast als bij hem het geval is.' De volgende dag schrijft Daniël de Lange in *de Volkskrant*: 'Op het ogenblik dat het proces tegen het naturalisme op het toneel in een beslissend stadium is gekomen, in het stadium van de afrekening, schrijft Claus zonder blikken of blozen een naturalistisch stuk.'

Ik neem aan dat deze enkele voorbeelden kunnen volstaan. Hoe gefrustreerd kan je als schrijver niet raken? Hier is sprake van een torenhoog misverstand en het zou wel eens ongemeen boeiend kunnen zijn na te gaan waarom dit bij herhaling is gebeurd. Niet alleen zien de critici niet het nieuwe dat de auteur heeft nagestreefd, ze negeren ook zijn beweringen, of vegen zijn opvattingen zonder meer van tafel. Hoe vaak de auteur ook beweert dat hij geen realist is, die boodschap vindt bij heel wat mensen geen gehoor.

Ik wil vanavond niets meer maar ook niets minder doen dan pogen toe te lichten welk soort auteur Claus is. Ik wil ook toelichten waar voor hem de klemtonen in zijn werk liggen, en ik wil dat bij voorkeur doen aan de hand van duidelijke uitspraken van de auteur, doorgaans ontleend aan interviews.

Lapidair gesteld zou men kunnen beweren dat Claus geen realist kan zijn omdat hij op zeer jeugdige leeftijd intens en met rode oortjes de leerschool van het surrealisme heeft doorlopen. In elk geval ken ik geen ander Nederlandstalig schrijver die zo sterk door het surrealisme werd gevormd. Dit aspect van zijn werk werd nog niet systematisch onderzocht. Meer dan een aanzet kan mijn uiteenzetting hier ook niet zijn. Maar als ik erin zou slagen u ervan te overtuigen dat zo'n benadering Claus' werk opvallend kan verhelderen, dan mag ik, dacht ik, mijn opdracht als geslaagd beschouwen.

In 1947 duikt in Claus' biografie de eerste verwijzing op naar het surrealisme. Het jaar daarvoor, Claus is dan 17 jaar oud, heeft hij het ouderlijke huis voor de zoveelste keer verlaten om te ontkomen aan de hoop oplopende spanningen in het gezin, de slaande ruzie van zijn ouders en de domme dominantie van zijn vader. Hij heeft zijn intrek genomen in een boerderijtje in de door schilders zeer geliefde streek van de Leie en probeert er in leven te blijven met allerlei klussen, waaronder het schilderen van dakgoten en vensterramen, iets wat hij decennia later op muziek zal zetten in de roman *Een zachte vernieling*. Wanneer de armoede te nijpend wordt, gaat hij het jaar daarop werken in een suikerfabriek in het Noorden van Frankrijk. Daar vindt hij inspiratie voor de novelle en het toneelstuk *Suiker*. Einde december 1947 zit het werk erop, maar na gedane arbeid keert hij niet meteen naar Vlaanderen terug. Met het verdiende geld reist hij door naar Parijs en gaat er de bewonderde dichter en toneelvernieuwer Antonin Artaud bekijken in een kroeg. Claus zelf zei daarover later in interviews:

‘Ik heb [Artaud] ontdekt omdat ik het surrealisme aan het bestuderen was, en hij sprong eruit, omdat hij de meest romantische, kapotte, gehavende, verhakkelde was, het levend bewijs van hoe God iemand die Hem uitdaagt kan treffen.’

‘Ik was totaal gefascineerd door [die man]. De eerste keer dat ik naar Parijs ging, heb ik in één week tijd praktisch al mijn geld opgemaakt in de Bar Vert, om te kijken naar Artaud die daar altijd zat. Ik durfde alleen maar in een hoekje te gaan zitten en wat te bestellen – om naar die man te kijken. Hij was toen al totaal een wrak. Taneloos, mekkerend, zoals je drugsverslaafden meestal ziet: ofwel heel heftig, ofwel in mekaar gezakt. Het was een maand of zes voor zijn dood.’

Aratud overleed op 4 maart 1948 en zeven dagen later, op 11 maart, voltooit Claus het gedicht ‘Voor de dichter Antonin Artaud’. Dat gedicht verschijnt hetzelfde jaar in het bundeltje *Registreren*, Claus’ tweede poëziepublicatie, algemeen beschouwd als één van de eerste uitingen van het naoorlogse modernisme in de Nederlandse literatuur.

Het gedicht roept helder op hoe Claus’ mens- en wereldbeeld er toen uitzag. Enerzijds is er de wereld van de weldenkende burgers, die Artaud gek verklaarden, hem uitstootten en opsloten. Anderzijds is er de alternatieve wereld van de marginalen, waartoe heel nadrukkelijk ook de ik-figuur, de dichter, behoort en waarvan Artaud de kapitein is. Ik citeer de eerste strofe:

‘Bij ons, de vreemden, de verdoolden,  
de nooit gelanden, de ontwrichten,  
is een bleke kapitein gestorven.’

Diezelfde tweedeling in wij en ‘de anderen’, in burgers en marginalen duikt ook later nog op in Claus’ werk. Het toneelstuk *Een bruid in de morgen* bijvoorbeeld is doortrokken van de afkeer en de walg van de jongeren voor de burgerlijke wereld van de ouders en de ouderen. Het ergste wat dochter Andrea zich kan voorstellen is dat haar broer Thomas bij ‘de anderen’ gaat horen, dat hij volwassen wordt. Op een dag, zegt ze aan haar broer, op een dag zal je merken

‘[...] dat je niet meer bij de kinderen hoort, dat je aan de andere kant bent geraakt waar de anderen, de groten, de volwassenen zijn, die het leven leiden zoals het moet. In de regelen. Los en geolied in de regelen. Dan zal je het merken, Thomas, en het zal niet lang meer duren want je hebt al betaald om in hun rijk binnen te komen. Je hebt je bevlekt, bevuild, al weet je het nu nog niet, door mee te zingen in hun koor, door je te laten gebruiken [...].’

Tegenover de vieze, bevlekkende en bevuilende wereld van de volwassenen staat de zuivere, ongerepte wereld van de jongeren. Het is dezelfde vijandschap als in het Artaud-gedicht, die het hele vroege werk van Claus doordrenkt.

Claus zelf plaatst het jaar 1948 helemaal in het teken van wat hij omschrijft als de ‘onderdompeling in het surrealisme’. Niet toevallig is hij dat jaar in Oostende in contact gekomen met de Belgisch-Franstalige dichter en oprichter van tijdschriften Henri Vandeputte, een vriend van James Ensor, André Gide en Michel de Ghelderode en bezitter van een grote bibliotheek die hij echter uit armoede te koop aanbood in zijn piepkleine boekhandeltje. Aan hem had de jonge Claus een uitstekende informatiebron over de moderne Franse literatuur, inclusief het surrealisme. In die tijd vertaalde hij teksten van onder andere Apollinaire, Jules

Supervielle, Paul Eluard en Henri Michaux. Dáár liggen de wortels van Claus' vroegtijdige modernisme.

Opvallend is echter dat Claus dat modernisme inhoudelijk al beleed voor hij aan de formele invulling ervan toekwam. Zijn debuutbundel *Kleine reeks*, gepubliceerd in 1947, bevatte nog conventionele, belijdende poëzie in de traditie van Karel van de Woestijne. Apart erin en voor die tijd hoogst uitzonderlijk is de idee van de revolte. De jonge dichter getuigt onomwonden van zijn opstandigheid, die zich onder meer heel scherp richt tegen het gezag en tegen de ratio.

Met het Franse surrealisme ontdekt Claus niet alleen een stijl en een artistieke beweging, maar ook een visie en een levenswijze, die perfect beantwoordden aan zijn situatie én aan zijn aspiraties toentertijd.

Onder invloed van het Franse surrealisme gaat hij het modernisme exploreren, gaat hij de vrije versvorm beoefenen en een ongebonden beeldspraak hanteren. Hij experimenteert met allerlei surrealistische technieken en beoefent bijvoorbeeld met schilder Jan Bursens de techniek van het *cadavre exquis*. Het associatieve taalspel uit de onuitgegeven bundel *Herbarium*, ontstaan in 1949, brengt de auteur zelf in verband met de surrealistische *écriture automatique*. De erfenis ervan vindt Claus terug in heel zijn werk dat, meer dan gebruikelijk in de Nederlandse literatuur, is gebouwd op de intuïtie.

Het surrealisme was voor Claus evenwel niet alleen een esthetische aangelegenheid, het was ook en vooral een levenswijze met verstrekkende ethische implicaties. Vandaar dat leven en literatuur bij hem zozeer verwisselbare grootheden lijken. Beide staan geheel in het teken van de drang naar vrijheid, avontuur en onafhankelijkheid.

Na de suikercampagne van 1947 neemt Claus zich voor om nooit meer handenarbeid te verrichten en brengt daarmee de slogan van de surrealisten in de praktijk: 'Verboden te werken!'. Het vaak in interviews gedebiteerde grapje dat hij best wel als gigolo door het leven wou gaan, vindt hier zijn motivering.

Met de surrealisten deelt Claus de ambitie om de traditionele voorwaarden van het leven te veranderen door de oorlog te verklaren aan alles wat de vrije ontplooiing van de mens hindert. Vrijheid is het centrale begrip. In 1950 schrijft hij: 'Hoofdzakelijk zal toch de bevrijding van de mens-letterkundige van invloed zijn in zijn werk.' Wat deze bevrijding voor hem inhoudt, wordt duidelijk uit de diagnose die hij stelt van de *condition humaine*, een diagnose die in het vroege werk nadrukkelijk aanwezig is.

In Claus' optiek is de mens fundamenteel een onvrij wezen. Hij is gedetermineerd van voor zijn geboorte, hij is onderworpen aan het noodlot en de voortgang van de tijd, hij is

onafwendbaar gedoemd tot aftakeling, verval en dood. Gebonden is de mens ook aan de bestaande orde, aan de wetten, voorschriften, conventies en taboes van de gemeenschap. Mede als gevolg van dit alles is hij vaak het voorwerp van innerlijke beklemmingen, inhibities en dwanggedachten. Claus' werk geeft uitdrukking aan deze existentiële, sociale en psychische onvrijheid.

Uit dit geheel van onvrijheden licht ik drie onderwerpen waartegen Claus zich bijzonder sterk heeft afgezet. Opvallend is Claus' houding tegenover de ratio, de familie en de godsdienst. Die houding is in sterke mate bepaald door het surrealisme, al valt ze er nergens geheel mee samen. Ik zou het belang van deze uiteenlopende aspecten kort willen toelichten. Ik begin bij de ratio.

Reeds in zijn prille debuut *Kleine reeks* – de dichter was 18 toen de bundel werd uitgegeven door zijn vader, die drukker was – vaart hij heftig uit tegen het rationele denken. Het denken – zo heet het – verhindert de vrije, vitalistische ontplooiing van de mens (in de liefde) en van de dichter (in het woord). Claus verzet zich tegen de vereenzelviging van de mens met zijn rationele vermogens, terwijl het intuïtieve, het instinctieve en het onbewuste onderbelicht en dus ook ondergewaardeerd blijven. Deze opvatting brengt de jonge kunstenaar heel dicht in de buurt van de experimentele Cobra-beweging. De eerste versie van de bekende dichtbundel *De Oostakkerse gedichten* bevat een ongemeen scherp gedicht, gericht tot ene Oom Hulluhuk. Claus verzet er zich schamper tegen het verdorrende rationalisme. Ik citeer twee regels:

‘En je rede, ronde, rijpe rede,  
Wordt een bitter, peperdroog gehemelte dat knarst’.

Tegenover het droge en knarsende van de oude, helemaal op het hogere en het evenwichtige gerichte heer Hulluhuk plaatst de dichter het (nogal flatterende zelf-)beeld van de jonge en vitale mens, die het bestaan animaal en lichamelijk beleeft, geheel in overeenstemming met de groeikrachtige aarde. Of zoals het in de slotregels luidt:

‘Terwijl de grote aarde spant en zwelt,  
En jonge jaren als muizen in mijn wervels huizen.’

Zoals u merkt duikt ook hier de tegenstelling op van jong en oud, jeugd en volwassenheid, vitaliteit en verval, afwijkend gedrag en normbesef, vrijheid en afhankelijkheid.

Maar *De Oostakkerse gedichten* laten ook reeds een ander geluid horen. Claus vindt de kritiekloze ophemeling van het irrationele door de experimentelen al gauw van het goede teveel. In het gedicht 'Marsua' wordt de vitalistische sater Marsua overwonnen door de god van het licht en de beschaving. Hij wordt onderworpen aan de ijzeren, rationele tucht van Apollo. "In mijn kelders," zegt Marsua aan het slot van het gedicht, "is de delfstof der kennis aangebroken."

Later wordt Claus' kritiek op het experimentalisme explicieter en scherper. Ik verwijs in dit verband naar de dichtbundel *Zwart* uit 1978, geschreven bij beeldend werk van Karel Appel en Pierre Alechinsky en naar de roman *Een zachte vernieling* uit 1988, geïnspireerd op zijn verblijf in de Parijse kunstenaarskolonie in het begin van de jaren 50. In één van de gedichten van de bundel *Zwart* hekelt Claus de verwerping van de rede, of beter: hij hekelt de experimentele overtuiging dat die verwerping meteen ook een paradijselijk bestaan waarborgt, dat 'de hof van Eden' als het ware automatisch kan worden gerealiseerd in 'het redeloos heden'. De experimentelen beklemtoonden de verwantschap met de wereld en het werk van gekken, kinderen en primitieven. Voor Claus is dat even eenzijdig en beperkend als de traditionele vereenzelviging van de mens met de ratio, het verstand of de geest. Ik citeer drie regels met opvallend sarcastisch rijmgebruik:

'Dieren, kinderen, zondagsschilders, dementen  
slurpen aan elkaar. Hun snot is hun liefste snoep.  
Zij vingerverven met poep.'

Claus neemt hier wel heel nadrukkelijk afstand van het experiment. Men kan deze distantiëring ten opzichte van het experimentalisme ook lezen als kritiek op het oorspronkelijke surrealisme. Overigens: de roman *Een zachte vernieling*, die op kritische wijze handelt over de experimentele beweging, is direct geïnspireerd op de roman *Odile* van de door Claus bewonderde Franse surrealist Raymond Queneau, die in 1937 even afstandelijk het wel en wee van de surrealistische beweging beschreef.

Het tweede punt van kritiek gold de familie. In de bundel *De Oostakkerse gedichten* wordt de hele familie zonder meer dood verklaard. Zoals u weet is de kritiek op de familie het fundament van Claus' oeuvre. Hét icoon ervan is uiteraard de Griekse held Oedipus, de mythische jongeman die zijn vader vermoordde en met zijn moeder trouwde. Traditioneel wordt dit vertaald als vaderhaat en moederliefde. In Claus' werk is de vader vaak afwezig of wordt hij vervangen door pseudo-vaders. Het lange gedicht 'Het lied van de molenaar' uit

1953 is een regelrechte aanval op de vaderfiguur, op de familieleden en op allen die hem blijven eren. De schrijver gispt er de oorsprong van zijn bestaan – en van zijn gedicht. De openingsregels luiden (en alweer gebruikt Claus sarcastische rijmen):

‘Als elk lied begint dit lied met de Vader  
(Hij was goed Hij was groot  
en hij verdiende goed zijn brood)

Maar wie vergiffenis vraagt aan zijn vader  
Zal ik haten als de ouden van dagen  
[...]  
Neen, de Vader zult gij niet erkennen.’

Als vertegenwoordiger van gezag, wet en orde belichaamt de vader bij uitnemendheid de onvrijheid. Deze tirannieke figuur vertoont nogal wat overeenkomsten met de oudtestamentische God de Vader.

Nochtans moet ook de moeder het vaak, zij het doorgaans meer verdoken, ontgelden. In wezen is zij de dominante, alles en iedereen overheersende figuur. Dat is reeds het geval in Claus’ romandebuut *De Metsiers*. De naam ‘Moeder’ wordt er steevast met een hoofdletter geschreven. Deze Moeder heeft haar man laten vermoorden en zij houdt er een minnaar op na die van haar zegt: “alle kwaad, vanwaar het ook komt, komt van haar”, een moeder van wie ook gezegd wordt: “Zij kent de macht over dood en leven, zij kent de gang van winter en zomer, van paren en sterven.” Hier reeds, in het werk van de 19-jarige auteur, neemt de moederfiguur mythische proporties aan.

Ook de moeder uit *Een bruid in de morgen* is een dominante figuur. De configuratie van de personages in dit stuk is opmerkelijk. Zoals gezegd staat jong er tegenover oud, jeugd tegenover volwassenheid, de ouders tegenover de kinderen. Maar anderzijds staan de vrouwen er ook tegenover de mannen, als de sterken tegenover de zwakkeren. Moeder Pattini en dochter Andrea zijn krachtige figuren die weten wat ze willen en recht op hun doel afgaan. De moeder mag dan al materialistisch zijn en de dochter idealistisch, hun inzet is even indrukwekkend en ook wat ze elkaar verwijten, namelijk uit egoïstische motieven te handelen, is treffend identiek. De handeling van het stuk wordt geheel bepaald door dit dubbele antagonisme: man tegenover vrouw en jeugd tegenover volwassenheid.

Ook in latere werken, zoals in het toneelstuk *Thuis* of de roman *Het verdriet van België* heerst niet de vader, niettegenstaande zijn indrukwekkende pretenties. In beide werken treedt dezelfde zielige snoever op. Daar blijkt overduidelijk dat ook de vader ooit een zoon is



geweest, beter nog: dat de vader een zoon is gebleven. Dat was trouwens al zo in het Oostakkerse gedicht 'Een vader'. De vaderfiguur domineert er zonder scrupules zijn kinderen, maar samen met hen ligt hij 'onder de linde'. Zoals bekend is de linde in de antropologie van oudsher een geboorte- en beschermboom, bij Claus is het ook een verwijzing naar de naam van zijn moeder, namelijk Vanderlinden. De slotregels van het vadergedicht luiden:

'Onder de linde, in de schaduw en bedauwd,  
Ligt de vader, niet te tornen,  
Bekijkt dagen, dagen lang zijn murwe kinderen.'

Ook de vader is een zoon; hij is een slaafs bewonderaar van de moeder en komt al evenmin van haar los.

Vanuit zijn rebelse en anarchistische vrijheidsbegrip vereenzelvigd de zoon de dominante moeder met gevangenschap, vijandschap, ziekte en dood. Diverse *Oostakkerse gedichten* eren en vereren haar, maar tegelijk roepen zij haar in uiterst negatieve beelden en bewoordingen op. De slotwoorden van het gedicht 'De moeder' luiden: 'Van u herstel ik niet.' De zoon zegt onomwonden dat hij van de machtige moeder niet zal herstellen. Daarmee stelt hij haar gelijk aan een dodelijke ziekte. In een ander moedergedicht uit die bundel stelt de dichter dat hij zich aan haar overlevert, zoals men zich overlevert aan de vijand.

Samenvattend zou je kunnen stellen dat Claus de surrealistische erfenis op Freudiaanse wijze naar zijn hand heeft gezet en er zijn privé-mythologie overdadig mee heeft gestoffeerd.

Dat deed hij trouwens ook met de godsdienst, het derde door de surrealisten hard aangepakte onderwerp. Vanuit het reeds bekende verzet tegen de opgelegde beperkingen keert Claus zich radicaal tegen de godsdienst en met name tegen de geïnstitutionaliseerde godsdienst. In zijn ogen exploiteert de godsdienst willens en wetens de zwakheid van de mens, – de mens die geen raad weet met 'het andere' en zich domweg overlevert aan een stelsel, dat hem geestelijk terroriseert met zonde, schuld en boete, en met de belofte van een paradijselijk leven na dit leven. Claus' afkeer van het katholicisme heeft, zegt hij, rechtstreeks te maken met zijn opvoeding vanaf zeer jonge leeftijd in kostscholen. Daaruit groeide een automatisch verzet tegen allerlei vormen van religie, maar toch vooral tegen het katholicisme. Een typerende uitspraak in dat verband luidt:

'Het katholicisme is een van de vreselijkste, verderfelijkste theorieën die ooit in de wereld is gekomen. Het is uit mentale hygiëne, dat ik regelmatig daartegen trap. Ik ben

geen revolutionair die bommen legt, ik maak revolutie uit eigen ergernis, uit mijn razernij ertegen... Omdat als ik het schrijf er dan van af ben voor een tijdje. [...] Zie, hoe mensen die zich van het katholicisme hebben afgewend vast worden gehouden. Ook door zichzelf. Ik zelf betrap me erop. Als ik gefrustreerd doe dan is dat terug te brengen tot mijn katholieke opvoeding. Dat ik in mijn benadering van mensen ongemakkelijk ben, komt door mijn katholieke opvoeding. Allemaal terug te brengen tot frustraties.'

De surrealisten huldigden het adagium dat het er slechts op aankwam aan de mens terug te geven wat de mens totnogtoe altijd op naam van God had geplaatst. Claus vertaalt dit in 1951 naar aanleiding van het werk van zijn experimentele Cobra-vriend Corneille als een mogelijke titel voor een essay: 'de aardse bloei van wat men liturgisch waande.'

De jonge dichter, die nonnen de kap van het hoofd rukte, laat zijn antigodsdienstige gevoelens in diezelfde tijd de vrije loop in de bundel *Tancredo infrasonic* en hekelt er – toen al, in 1952 – het pact tussen godsdienst en nationalisme:

'Het kind Gods is besneden  
Het kind Gods heeft een heilig rijk  
Achter de heilige mouwen  
Ons vaderland waarvoor wij strijden  
Is de tempel van geloof en hoop en liefde'

Van antichristelijke of antikatholieke gevoelens getuigen ook latere werken, zoals de roman *Omtrent Deedee*, waarin een jaarmis ter ere van de overleden moeder uitmondt in een heidens bacchanaal, en de dichtbundel *Een weerzinwekkend bezoek*, geschreven naar aanleiding van een pausbezoek. Het toneelstuk *Masscheroen* is een bewerking van het wagenspel uit het 16<sup>de</sup> eeuwse mirakelspel *Mariken van Nieumeghen*. Claus liet er de Goddelijke Drievuldigheid op het toneel verschijnen als drie naakte mannen, wat hem in 1968 een veroordeling opleverde wegens zedenschending.

Maar er is meer. Volgens Claus ontsnapt niemand in West-Europa aan het godsdienstige. Zoals gezegd heeft het surrealisme Claus gestimuleerd en gesterkt in zijn tegenstand ten opzichte van het dorre, negentiende-eeuwse rationalisme, voor wie de mens samenvalt met zijn rationele vermogens. Uit verzet tegen de beperkingen van het rationalisme wil Claus open staan voor alle vormen die 'het andere' aanneemt. Hij beschouwt het godsdienstige element in de mens dan ook als een constante. Ik citeer een typerende uitspraak van hem uit een interview:

‘Het [godsdienstige] is zeer gebonden aan het primaire in de mens, maar ik geloof niet dat we daar absoluut vijandig moeten tegen staan, integendeel. Als we dat proberen te inkorporeren, dit element, in [...] wat we meer redelijke en meer vooruitgeschoven posten in ons denkvermogen noemen, als we dat inkorporeren dan kan dat alleen maar een verruiming zijn [...].’

In 1978 kondigde Claus de dichtbundel *De wangebeden* aan als ‘Een religieus werk, zoals trouwens al mijn boeken.’ Het zou uiteraard te ver voeren dit omstandig toe te lichten, maar er steekt heel wat waarheid in deze boutade. Claus is een door en door ongodsdienstig schrijver, die zich evenwel zijn hele loopbaan lang met grote gretigheid op godsdienstige onderwerpen heeft gestort, of het nu de Maria-verering betreft in het Vlaamse bedevaartsoord Oostakker, of het bijbelse verhaal van Jakob in de roman *Het verlangen*, of de mystieke bevliegingen van een non in de novelle *De verzoeking*, of de kruisweg in het toneelstuk *Het haar van de hond*. Het is de paradox van zovele moderne literatuur dat zij, nu zij in hoofdzaak geschreven wordt door atheïstische schrijvers, vaak bij uitstek godsdienstig is. In zijn essay uit 1987 ‘Grondslagen van de mythologie van een schrijverschap’ heeft Harry Mulisch deze situatie mijns inziens raak getypeerd als ‘atheïstische remythologisering’.

Tot zover de drie aspecten waartegen Claus zich afzet, zij het af en toe behoorlijk ambivalent. De vraag die zich opdringt is: wat plaatst Claus daartegenover? Wat is in zijn ogen nastrevenswaardig? Of anders geformuleerd: Claus’ werk geeft uitdrukking aan de onvrijheid van de mens, maar geeft het ook uitdrukking aan de poging om aan die onvrijheid te ontkomen? Het antwoord is ondubbelzinnig positief.

De middelen die de mens ten dienste staan om deze gebondenheid te keren zijn beperkt en hoogst onvolmaakt. Het zijn meteen ook de elementen die Claus onderkent als de constanten in zijn leven en werk, namelijk liefde, poëzie en revolutie. In een interview legde de auteur zelf het verband met het surrealisme:

‘Eén van de grote invloeden op mijn leven is het surrealisme geweest. De moraal van het surrealisme was dat je een dichter moest zijn, een grote minnaar en een revolutionair. Ik dacht: dat is helemaal aan mij besteed.’

Ik begin bij de revolutie of de revolte, hier ook te begrijpen als een soort grondhouding van onvrede met de staat waarin de wereld zich bevindt. Nu heeft Claus nooit het soort geëngageerde schrijverschap van een Jean-Paul Sartre of een Günther Grass geambieerd. Dat is ook niet verwonderlijk vanwege een auteur die er in zijn jeugd weinig sociale opvattingen op nahield. Reeds als adolescent huldigde hij de lijfspreuk: ‘Niemand zal mij ongestraft

vernederen', een lijfspreuk die hij later, bij faliekant afgelopen ondernemingen, graag herbevestigde. In zijn debuutbundel *Kleine reeks* legde hij zichzelf 'Het gebod' op 'vriend en vrouw' te weren en 'behoed en wakend, iedere kiem van vertrouwen [...] te smoren.'

Dat neemt niet weg dat Claus zich ook al in het begin van de jaren 50 heel maatschappijkritisch opstelde, onder meer in *Tancredo infrasonic*. In die dichtbundel liet hij zijn engagement de vrije loop en verzette hij zich bijvoorbeeld heftig tegen de oorlog in Korea. Vooral in de jaren 60 heeft Claus af en toe luidruchtig lucht gegeven aan uitgesproken politieke standpunten. In die tijd verwoordt hij zijn maatschappelijke betrokkenheid steeds explicieter en scherper. De bedoeling is om met zijn werk de lezers en toeschouwers bewust te maken van de sluipende, negatieve krachten waaraan zij blootstaan. De interviews uit die tijd staan bol van zwaarwichtige politieke en maatschappijkritische uitspraken. Twee voorbeelden:

'De techniek van de revolutie moet ook technisch in de tekst verwerkt worden, anders blijf je modderen in een zelfgenoegzame reactionaire kunst [...].'

'Ik heb het gevoel dat ik nog niet voldoende de alles overrompelende impuls van het imperialisme heb aangetoond.'

Claus' engagement heeft enkele van de artistiek meest overtuigende teksten van de jaren 60 opgeleverd. In het lange gedicht uit 1961 'Bericht aan de bevolking' verzet hij zich tegen de atoombewapening, in het libretto *Morituri* tegen de oorlog in Vietnam en in het toneelstuk *Het leven en de werken van Leopold II* tegen het kolonialisme. In het lange pro-Castro-gedicht 'Cuba Libre' lijkt de politieke visie minder ingegeven door persoonlijk onbehagen dan door een reëel maatschappelijk alternatief. Claus' maatschappijkritiek is sterk anarchistisch gekleurd: centraal staat het individu dat zich in zijn ontwikkeling steeds weer geremd ziet door allerlei instituties.

Een niet onaanzienlijk deel van Claus' kritiek geldt uiteraard Vlaanderen. Daarover is zijn oordeel lang niet mals. Vlaanderen is in zijn ogen een woekerplaats van conservatieve en nationalistische tendensen. Het land kan dan ook op zijn volledige afkeer rekenen. Als langzaam emanciperende gemeenschap toetst hij het constant aan strenge normen. Dit soort opvattingen uit hij zijn hele carrière door, bijvoorbeeld van de poëziencyclus 'Suite flamande' en het toneelstuk *Tand om tand* tot en met de romans *Het verdriet van België* en *Belladonna*. Claus' kritiek op Vlaanderen heeft uiteraard ook te maken met het katholicisme. Zijn scherpe aanvallen op deze godsdienst hebben veel te maken met de houding van de kerk tegenover het

aardse, het lichamelijke en het seksuele. Tegenover de eenzijdige ophemeling door de godsdienst van het geestelijke in en buiten de mens plaatste Claus al heel vroeg het principe van de vrijheid van het genot, zoals het door sommige surrealisten verdedigd werd. In zijn werk worden liefde en seksualiteit bewust gehanteerd als tegengif tegen de katholieke godsdienst en moraal. In dichtbundels als *Heer Everzwijn* en *De wangebeden* wordt de seksualiteit nagenoeg als een alternatieve eredienst voorgesteld. Hij richt zich bijvoorbeeld als volgt tot de vrouw:

‘Geen God zal me vergeven dat ik bij je liezen weiger  
te wikken en te wegen,  
dat ik tussen je knieschijven snauw,  
nooit anders, nooit vreemd,  
en in je spleet de hostie eet, de wijn lik uit je reet  
terwijl de dood onder de lakens als een kater zit te blazen.’

De blasfemische accenten in Claus’ werk hebben vaak betrekking op de combinatie van godsdienst en seksualiteit. Op de achtergrond speelt hier ook zijn kritiek mee op de katholieke kerk, die volgens hem weigert haar eigen boodschap van liefde in de praktijk om te zetten.

Hiermee zijn we aanbeland bij het tweede clausiaanse middel om de ellende van deze wereld te keren, namelijk de liefde. Liefde staat voor Claus gelijk met het surrealistische principe van de *amour fou*. Hij heeft het begrip ontleend aan het werk van de stichter en de belangrijkste theoreticus van het surrealisme André Breton. De minnaar streeft naar de enige, echte, onvervalste liefde, naar een alles overrompelende, gewelddadige liefde. Niet de losse relatie staat bij Claus voorop, maar de idee van de Grote Liefde, die hardnekkig dient te worden nagestreefd, desnoods tegen alles en iedereen en tegen beter weten in.

Vanaf *De Oostakkerse gedichten* wordt de liefde getekend als een alles verzengende, beide partners aanvretende kracht. Naar deze *amour fou* verwees Claus expliciet naar aanleiding van de opvoering van het toneelstuk *Het lied van de moordenaar* en dat deed hij herhaaldelijk naar aanleiding van zijn affaire met Kitty Courbois, die model stond voor de onmogelijke geliefde in de roman *Het jaar van de kreeft*.

Al in 1950 schreef Claus:

‘Om in ons nog een vonk van contact te doen ontgloeien moet de liefdesdichter eerder als een straatventer roepen, dan zijn vers te fluisteren, te galmen of te laten snorren [...].’

Als liefdesdichter heeft Claus zijn gelijke niet: zelden werd de liefde zo scherp gevat in haar ambivalente complexiteit van vrijheid en onderwerping, tederheid en agressie, levensdrift en doodsverlangen. De liefde bij Claus beweegt zich tussen achterdocht en overgave, zuiverheid en geilheid, absoluutheid en trivialiteit. Zijn later werk geeft bij uitstek lucht aan die ambivalentie. In de bundel *Alibi* spreekt hij de geliefde aan als – en ik citeer: ‘de heuvels van Carmel, glanzend en zout als de zee’, maar hij spreekt haar ook aan als – en ik citeer weer: ‘mijn manke ree, mijn mannequin met diarree’.

Vaker nog dan de liefde is de afwezigheid of de onmogelijkheid van liefde onderwerp van Claus’ werk. Naar aanleiding van de roman *De koele minnaar* schreef hij:

‘Het was belangrijk voor mij te registreren hoe tussen aarzelingen, koelte, wantrouwen, sentimentaliteit, eigenbelang, eenzaamheid, kramp, de liefde wegglijdt, hoe tussen alle mogelijke liefdesuitingen van een wezen tot een ander de liefde zelf haar kansen verliest.’

Vaak wordt de liefde van meet af aan in een positie van onmogelijkheid geplaatst: incest verhindert de relatie tussen Ana en Bennie in de roman *De Metsiers* en tussen Andrea en Thomas in *Een bruid in de morgen*, de prille leeftijd belet de relatie tussen Bea en Philip in de roman *De hondsdagen*, enzomeer.

Het beeld van de jonge, kleine, zwartharige en onbereikbare geliefde – soms in contrast geplaatst met de grote blonde vrouw met wie een relatie wel mogelijk is – is bekend uit Claus’ vroege werk: Bea in *De hondsdagen*, Jia in *De koele minnaar* en Tilda in *Het lied van de moordenaar*. Op de biografische achtergrond van deze voorstelling heeft de auteur zelf gewezen in een interview uit 1969:

‘Mijn wensdroombeeld zijn meisjes van 16, klein en met kort zwart haar, die nogal brutaal zijn. Mijn vrouw is heel groot en blond, dat is nooit mijn fixatie. De echte meisjes waren klein en donker [...].’

Behalve Toni uit *Het jaar van de kreeft* behoort ook Bekka uit *Het verdriet van België* tot dit type.

In het surrealisme zijn rebel en minnaar één, en juist de problemen om vrijheid en verlangen, zelfstandigheid en afhankelijkheid te verenigen speelden een belangrijke rol in diverse surrealistische discussies. Die gedachte duikt bij Claus al heel vroeg op, zowat in de tijd van zijn poëziedebuut. In een ongepubliceerd liefdesgedicht, dat hij in juni 1947 als opdracht in een luxe-exemplaar van *Kleine reeks* schreef, luidt het: ‘In vrijheid heb ik mij aan u

gebonden.’ De relatie tussen de twee *hot issues* van het surrealisme, namelijk verlangen en vrijheid, liefde en onafhankelijkheid, vormt de harde kern van Claus’ werk.

Het derde en laatste middel waarover Claus het had om aan de werkelijkheid te ontkomen is de poëzie of de verbeelding. Een stuk als *Een bruid in de morgen* kan men probleemloos bekijken als een ode aan de verbeelding. Natuurlijk is dit een realistisch stuk, in al zijn miserabilisme en determinisme kan het zelfs een naturalistisch stuk worden genoemd. En dat heeft men, zoals gezegd, ook gedaan. Alleen: daar was het Claus niet om te doen. Het was hem erom te doen de wereld van de jongeren – met alles wat die volgens hem inhield – scherp tegenover de wereld van de volwassenen te plaatsen.

Tegenover deze laatste wereld, waarin wet en voorschrift regeren en waarin alles geregeld is en vastgelegd, staat de alternatieve wereld, waarin de norm overschreden wordt – ook de morele norm –, waarin de fantasie hoogtij viert, waarin de wens en de droom het voor het zeggen hebben. Daarin steekt ook het lyrische of het poëtische van dit realistische stuk. Heel het stuk draagt één boodschap uit, namelijk de realiteit is fnuikende beperking en hindernis, terwijl de wereld van de verbeelding dionysische grensoverschrijding en vitalistische vrijheid is.

De personages nemen stuk voor stuk aparte posities in op de schaal van realiteit naar verbeelding. De jongste Pattini, zoon Thomas, die door de auteur omschreven wordt als ‘een beetje vreemd’, is de zuiverste belichaming van de fantasie. Denk maar aan het feit hoe hij opgaat in de wereld van prinsen, auto’s en reizen. Dochter Andrea balanceert op de grens van jeugd en volwassenheid, droom en werkelijkheid. Zij is zich bewust van die grenssituatie. Merkwaardig genoeg is ook de vader een overgangsfiguur. Enerzijds behoort hij tot de wereld van de moeder en is hij onderworpen aan het realiteitsprincipe waarvan zij de absolute incarnatie is. Anderzijds leeft hij nog – zoals Andrea en Thomas – in de wereld van de droom, die ook de wereld van de kunst is. Hij hoopt, misschien wel tegen beter weten in, ooit nog zijn concerto te kunnen afmaken. De vader probeert te ontsnappen aan de opsluiting, hij zit, zegt hij, ‘in de klem [...] hier in dit huis’. Hij ontsnapt aan die klem, het huis, dat het domein bij uitstek van de moeder is, in zijn werkkamertje boven. Beide ruimtes worden door de auteur in zijn ‘Nota’s voor de regisseur’ scherp tegenover elkaar geplaatst. Het huis bestaat uit effen, eenvoudige delen met een gelijke grijze kleur, een witte trap leidt naar het kamertje. Ik citeer:

‘Het kamertje boven, in tegenstelling met het uiterst herleid aangeven der andere kamers, is een bric à brac van een heftige kleur. Affiches, een gitaar of een mandoline.

Papieren allerhande, portretten van musici. Een fonograaf. Kleurige lappen. Zodat wanneer het licht in dit kamertje aangaat voor het eerst, de toeschouwer die al gewoon was aan de grauwheid van het Pattini-huis, ineens een hevige, bijna glanzende, nieuwe wereld in dit huis ontdekt, de kamer waar de vroegere musicus zich terugtrekt om te ‘werken’, waar de dromen dus opgestapeld zijn, en waar het meisje Andrea sterft.’

Wat gebeurt in *Een bruid in de morgen*, gebeurt nog intenser, maar vaak ook meer indirect, impliciet en suggestief in het andere werk. Maar vooral: daar wordt volop de kaart van de verbeelding getrokken en gaan droom en werkelijkheid, feit en fictie onnaspeurbaar en naadloos in elkaar over.

Ook in Claus’ meest realistisch ogend werk zitten nog andere bedoelingen voor. Claus hanteert het realisme als stijl. Hij is ervan overtuigd dat de werkelijkheid iets anders, iets meer is dan wat we dagelijks kunnen waarnemen. In 1967 zei hij daarover in een interview:

‘Ik geloof niet in het gewone realisme, de werkelijkheid is veel groter dan men gewoon ziet, en die groterheid wil ik tot uitdrukking brengen.’

In 1977 werd hem een interview afgenomen in een restaurant en toen zei hij naar aanleiding van het theater:

‘Op het toneel moeten geen mensen staan, die zijn niet interessant want die kan ik hier in dit restaurant genoeg om mij heen zien. Nee, het zijn de dromen en angsten en visioenen van mensen die op het toneel gestalte moeten krijgen. En op diezelfde manier gebruik ik ook het realisme. Ook daarin komen geen mensen voor, maar eerder gesteriliseerde wezens. En mensen denken wel dat ze realistische dingen zien, en dat zien ze ook wel tot op zekere hoogte, maar ik doe daar hele andere dingen mee.’

Ontdekken wat aan de directe waarneming ontsnapt is het doel - en dat zal de lezer geweten hebben. Want wat aan de waarneming ontsnapt, is in de tekst ook niet meteen leesbaar.

Nagenoeg vanaf het begin van zijn schrijversloopbaan maakt Claus in sterke, zij het wisselende mate gebruik van de zogenaamde allusie- en citatentechniek. Wat imaginair is, wat onbewust is, komt in de tekst hooguit in de vorm van vage verwijzingen, cryptische allusies en vervormde citaten aan de oppervlakte. In het meest recente werk, bijvoorbeeld in de romans *De geruchten* en *Onvoltooid verleden*, overheersen suggestie en evocatie en zijn lege plekken schering en inslag.

Natuurlijk laat ook Claus’ werk de lezer toe de link met de werkelijkheid te leggen, meer nog : vaak brengt de auteur deze link nadrukkelijk aan, bijvoorbeeld door autobiografische of andere herkenbare gegevens – historische, geografische en politieke gegevens bijvoorbeeld –



in de tekst op te nemen. Een roman als *Het verdriet van België* is daarvan vergeven. Maar ook in dit werk lopen reëel en imaginair dooreen om uiteindelijk tot een onontwarbaar kluwen uit te groeien. In het eerste hoofdstuk wordt Louis Seynaeve in het internaat bezocht door zijn vader en grootvader. Het tweede hoofdstuk is getiteld ‘Horen en zien’, maar precies daarmee heeft het beschrevene niets te maken. Vader en grootvader laten Louis achter in het internaat en rijden huiswaarts. Bladzijdenlang wordt minutieus beschreven wat Louis zich verbeeldt dat zij horen en zien. Naderhand pas zal blijken dat de oudere Louis de schrijver is van dit verhaal : de schrijver schept zijn eigen wereld en die stijgt altijd uit boven de alledaagse realiteit. Uit de brokstukken van wat hij heeft waargenomen en gedroomd, gewenst en verafschuwd stelt hij zijn werkelijkheid samen. Dé werkelijkheid bestaat niet, het is altijd iemands werkelijkheid, waarnemen is ook dromen en de schrijver is per definitie een ziener. Met André Breton gelooft Claus in de mogelijkheid droom en werkelijkheid te doen opgaan in een soort absolute werkelijkheid, een surrealiteit.

Een goed voorbeeld vormen ook *De Oostakkerse gedichten*, die al in hun titel verwijzen naar de werkelijkheid, met name naar het Oostvlaamse dorp Oostakker in de omgeving van Gent. Uiteraard wijst deze titel op het feit dat de auteur daar – samen met zijn ouders – een tijdlang verbleven heeft en dat (enkele van) de gedichten daadwerkelijk op die plek geschreven werden. Ook de opvallende aanwezigheid in de bundel van zieken en gewonden vindt daar een verklaring: Oostakker, in de volksmond het Vlaamse Lourdes genoemd, is een bedevaartsoord ter ere van Maria, waar de aangetaste medemens troost en genezing zoekt. Oostakker is dus het dorp waar de moeder van de auteur woont én waar de moeder-maagd vereerd wordt.

Het is die realiteit, waarin beide moederfiguren uiteindelijk samenvallen, die Claus aangrijpt om een heel andere realiteit op te roepen, een realiteit die niet realistisch te beschrijven valt en die behoort tot de ongrijpbare, niet rationeel of objectief begrijpbare wereld van de droom, het onbewuste, de mythe en het godsdienstige. In *De Oostakkerse gedichten* vormen feit en fictie een hecht vlechtwerk. De vlucht weg van de werkelijkheid begint bij Claus vaak met de psychologie. Zo steekt een gedicht als ‘De moeder’ vol wensen en projecties. Of hoe realistisch is een tekst waarin de ik-figuur zijn eigen geboorte beschrijft (‘Toen gij schreeuwde en uw vel beefde / Vatten mijn beenderen vuur.’), een tekst ook waarin de zoon perfect weet wat de ander, de moeder, denkt (‘gij denkt : ‘Hij is / De zomer, hij maakt mijn vlees en houdt / De honden in mij wakker.’)?

Een stap verder brengt ons het gedicht ‘Een maagd’. Het in Oostakker vereerde Mariabeeld wordt sprekend opgevoerd, het beeld komt er, als in een heus mirakel, tot leven. Maar de

moeder-maagd, die aan de ik-figuur verschijnt, gedraagt zich helemaal niet als de traditionele middelares die overvloedig heil en genezing over het mensdom uitstort. Claus' Mariafiguur is een heidense nachtmerrie vol dreiging en doodsdrift. 'Ik ben de dodelijke moeder,' zegt zij, alsook: 'Genezen zult gij niet'.

In *Vrijdag* gaat het er niet anders aan toe. Ik zou dat, bij wijze van besluit, nog even willen toelichten. Dit toneelstuk is ook weer concreet in Vlaanderen gesitueerd, in een arbeidersgezin anno nu in het onooglijke dorp Marke bij Kortrijk. De hoofdpersoon, Georges Vermeersch, heeft incest gepleegd met zijn dochter en tijdens zijn gevangenschap heeft zijn vrouw een kind gekregen van de buurman. Wie dit toneelspel bekijkt als een naturalistisch stuk over incest en overspel ziet nog steeds een subtiel verwoord, goed gecomponeerd en voorbeeldig afgewikkeld toneelgebeuren. Maar hij mist iets fundamenteels. Hij mist namelijk de keerzijde van dat zo opvallend aanwezige naturalisme, hij mist het symbolische, het mythische en het religieuze, dat tot uiting komt in het subjectieve, het gedroomde en het geprojecteerde. De pas uit de gevangenis ontslagen Georges Vermeersch heeft last van een overspannen verbeelding. Bij herhaling hoort hij en hij alleen bepaalde geluiden, gevangenisgeluiden bijvoorbeeld (een harde elektrische bel, sleutels op metaal, deuren die slaan...), hij en hij alleen alleen hoort agressieve stemmen van mensen in de straat die hem willen molesteren, hij hoort ook een kinderkoor een Marialied zingen, enzovoort. Dit zijn de irrealistische elementen waarop de auteur doelde toen hij het naturalisme van *Vrijdag* relativeerde. Maar Georges Vermeersch hóort niet alleen dingen die er niet zijn, hij ziét ook dingen die er niet zijn. Dat geldt vooral voor de vierde scène, waarin een beschonken Vermeersch de incest met zijn dochter herbeleeft. In die scène verbeeldt hij de werkelijkheid. De verbeelding neemt het helemaal over: hij ziet zichzelf niet als vader, maar als wat hij in wezen altijd geweest is, wat hij gebleven is, namelijk een zoon. Tegelijk projecteert hij in zijn dochter de figuur van de moeder. Maar er is nog meer aan de hand. In de gevangenis is Vermeersch onder de invloed gekomen van een medegevangene, Jules Dumont, die hem het geloof heeft doen ontdekken. Vermeersch bekeert zich en doet boete, hij neemt afstand van het aardse en het seksuele en wendt zich naar het hogere en het geestelijke. Hij zet de wereld een tweede keer naar zijn hand: in zijn alledaagse arbeidersbestaan ziet hij de hand van God én in de zondige en strafbare feiten van incest en overspel ziet hij het bovennatuurlijke en het verhevene aanwezig. Anders geformuleerd: Vermeersch ontwikkelt een godsdienstwaan en projecteert bijvoorbeeld in de vrouwen uit zijn leven goddelijke of godgelijke moederfiguren. Dames en heren,

hoe noodgedwongen summier mijn beschouwingen over *Vrijdag* ook zijn, u heeft ongetwijfeld gemerkt dat Claus met dit stuk ver verwijderd is van de naturalistische weergave van een arbeidersleven in het Vlaanderen van deze tijd. U begrijpt nu ook Claus' verklaring uit de programmabrochure dat *Vrijdag* in wezen 'een poging [is] om het naturalisme [...] te herwaarderen' en dat in dit stuk iets godsdienstigs 'gesymboliseerd' wordt, namelijk – in de woorden van Claus uit het programmaboekje – 'de overgang van [...] paganisme naar Christianisme'.

Eigenlijk komt het hierop neer – en daarmee zou ik mijn lange uiteenzetting willen besluiten: in *Vrijdag* en in veel ander werk van Claus komen diverse tegenstellingen samen, ze worden opgeheven, de tegenstellingen van innerlijk en uiterlijk bijvoorbeeld, maar ook van bewust en onbewust, objectief en subjectief, reëel en irreëel. Zij vormen samen een heuse, nieuwe werkelijkheid, die alle dualistische categorieën overstijgt. Of zoals André Breton het omschreef in zijn *Second manifeste du surréalisme*: 'Alles wijst erop dat er een bepaald geestelijk punt bestaat waar leven en dood, het werkelijke en het imaginaire, verleden en toekomst, het zeggbare en het onzeggbare, hoog en laag niet meer als tegenstellingen waargenomen worden.'

Claus' werk is niet te vatten in begrippen als natuur of realiteit. Claus' werk schommelt heen en weer tussen natuur en bovennatuur, tussen realiteit en surrealiteit. Zijn werk kan niet worden vastgeprikt op een stelling, hooguit op een tegenstelling. Maar daarmee heb ik wellicht al meer gezegd dan oorbaar is voor een auteur als Hugo Claus, die zo wars is van alles wat vastligt en vastlegt.

Georges Wildemeersch

Leiden, 30 november 2005

Over Hugo Claus is overvloedig materiaal te vinden op de website <http://www.clauscentrum.be> van het **Studie- en documentatiecentrum Hugo Claus**, verbonden aan de Universiteit Antwerpen. Vanuit het centrum verschenen recent volgende publicaties:

- Georges Wildemeersch, *Vrome wensen. Over het literaire werk van Hugo Claus*, Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam, 2003, 206 p.
- Katrien Jacobs, Kris Landuyt, Kris Lembrechts en Georges Wildemeersch, *Hugo Claus. Voor twaalf lezers en een snurkende recensent. Bibliografie van de afzonderlijk verschenen werken*, Uitgeverij Elmar, Rijswijk, 2004, 325 p.
- Georges Wildemeersch [red.], *Het teken van de ram. Bijdragen tot de Claus-studie 4*, Uitgeverij De Bezige Bij, Amsterdam, 2005, 318 p.