

Hugo Claus **Alibi**

1985

Citaat uit: Johan Velter, nu nog, hugo claus en de dief van liefde (3):
<https://sfcdt.wordpress.com/2019/04/05/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-3/>

De bundel krijgt een algemeen motto van Sir Walter Raleigh (1552-1618) mee: **‘Our mirth the musicke of division.’** Een citaat uit het gedicht ‘Life’, ik citeer het volledig:

What is our life? A play of passion,
 Our mirth the music of division,
 Our mother’s wombs the tiring-houses be,
 Where we are dressed for this short comedy.
 Heaven the judicious sharp spectator is,
 That sits and marks still who doth act amiss.
 Our graves that hide us from the setting sun
 Are like drawn curtains when the play is done.
 Thus march we, playing, to our latest rest,
 Only we die in earnest, that’s no jest.

Over het leven als een schouwtoneel, een zucht, een grap, enkel de dood is geen grap. De tweede regel, ‘Onze vreugde de muziek van verdeling’, we zijn niet enkelvoudig als de klerken, we zijn verdeeld omdat we mensen zijn, de mens uit één stuk is de genoegzame, de van zichzelf vervulde, de dode.

Walter Raleigh (1554 – 1618) was een Brits schrijver, dichter, spion en ontdekkingsreiziger.

Hij was van protestantse afkomst en ontwikkelde al jong een afkeer van het katholicisme. Hij studeerde aan de universiteit van Oxford vanaf 1568.

Na diverse militaire avonturen in onder meer Frankrijk en Ierland kwam Raleigh aan het hof, waar hij zich opwerkte tot een van de lievelingen van koningin Elizabeth I.

Een bekend project van Raleigh was de poging tot het koloniseren van Virginia, genoemd naar "The Virgin Queen" Elizabeth I. De pogingen mislukten allemaal.

Raleighs invloed werd sterk uitgebreid toen hij als een van de leiders van Elizabeths spionage-afdeling, een belangrijke rol speelde in de ontdekking van het Babington plot (1586), een katholieke samenzwering met als doel om via een staatsgreep Elizabeth te vervangen door Mary Stuart. Mary werd onthoofd vanwege haar aandeel in de



'Our mirth the musicke of division'

Sir Walter Raleigh

samenzwering; Raleigh kreeg een landgoed in Ierland als dank voor zijn diensten.

In 1591 trouwde Raleigh in het geheim met Elizabeth ("Bess") Throckmorton, een hofdame van de koningin, 11 jaar jonger dan hijzelf en zwanger van haar derde kind. Toen het ongeautoriseerde huwelijk werd ontdekt, werd Raleigh gevangengezet en Bess uit de hofhouding verwijderd. Het duurde enkele jaren totdat Raleigh zijn positie aan het hof had teruggekregen. Raleigh en Bess bleven elkaar trouw, en zijn vrouw regelde de familiebelangen wanneer hij afwezig was.

Na de dood van Elizabeth viel Raleigh bij haar opvolger Jacobus I in ongenade. De oorlog tussen Spanje en Engeland werd na Elizabeths dood gestaakt, en de Engelsen stelden een verdrag met de Spanjaarden op, dat mede de executie van Raleigh inhield, daar hij vele jaren Spaanse schepen had overvallen. Hij werd in de Tower of London gevangengezet. Tijdens zijn gevangenschap schreef hij het boek *A History of the World*.

In 1616 werd hij vrijgelaten door Jacobus I, die in geldnood zat. Hij diende een volgende expeditie naar Guyana te ondernemen, met de intentie een goudmijn te vinden, maar mocht zich niet, zoals hij op de eerste expeditie had gedaan, met piraterij bezighouden. Hij deed het toch en zo eisten de Spanjaarden alsnog zijn doodvonnis. In 1618 werd Raleigh onthoofd.

Weinig bekend van Raleigh is dat hij een enthousiast liefhebber was van alchemie. Op zijn zeereizen nam hij steeds een aantal boeken over occulte wetenschappen mee en hij was in het bijzonder geïnteresseerd in geneesmiddelen verkregen uit distillatie. In zijn 'History of the World' schrijft Raleigh: "Een vaardig en geleerd alchemist kan zowel medicijnen uit vergif distilleren als vergif uit de meest nuttige kruiden en planten, vermits alle dingen zowel leven als dood in zich dragen."

Halloween is de avond voor Allerheiligen, waarop de kinderen zich verkleden.
To hallow = vereren, aanbidden.

Halloween

I

Stil als de dood van een dode die niemand kent
is het overal buiten je kamer
waar je danst in je eentje als tevoren.
Maar ook daar hoor ik
wat je niet zegt
zoals ik het wil horen.
Ver van het verfomfaaid Europa
waarover het heiige dodelijke daalt binnenkort
staan wij naar elkaar te staren
bijna dood als plastic stoelen
en jij noch ik die de moord op mij of jou bekent.

Heiige: < mnl. hei = heet. Heig = onhelder.

II

Op de zwarte rubberen vloer
ligt het herfstblad, geel geworden in het weekend.
Schrokkig knabbel je op een ijsblokje
in de vorm van een hart.
November komt en haalt de barre helft
van het jaar naar binnen.
Tijd om te verzinnen.
Als ik een turflijk was, zou je mij beminnen?
Als ik dement was, om mij lachen?
Je knabbelt aan mij, maar niet echt,
daarvoor ben ik te oud en te koud.
Amor, snotneus in cement,
komt als geroepen en valt aan brokken.

III

Bergen met coyotes en ratelslangen,
in het dal de stinkende auto's
en in het bed met de twaalf kussens, jij op je rug.
Ook jij wordt havelozer, tandelozer,
maar vanmiddag niet.
Alhoewel je al kleurlozer murmelt,
al bijziender stommelt uit je bed.
Jij, ooit van marmer, ooit met groengespoten haar,
je wordt meer en meer opgeslorpt
in een verhaal over jezelf
zelfs terwijl je luistert als een blinde
of ergens over zee de *beep*
van het polshorloge van je minnaar piept.

Bloody Mary: cocktail, hoofdzakelijk bestaand uit tomatensap en wodka.

Trick-or-treating (zoiets als: een tractatie of ik schiet!) is een traditioneel gebruik op Halloween voor kinderen en volwassenen in sommige landen. De kinderen gaan van huis tot huis. De "treat" is meestal een snoepje, soms geld. De "trick" houdt een bedreiging in, gewoonlijk een loze, ten aanzien van de bewoners of hun eigendom, als een tractatie uitblijft. Bewoners geven een teken met behulp van een decoratie aan de deur dat zij willen tracteren of door het licht aan te laten, of zij zetten de tractatie op de stoep voor de deur.

To trick = bedriegen, oplichten - (slang) neuken.



Een kind, verkleed als skelet, terwijl het 'trick-or-treat' in Redford, Michigan op 31 oktober 1979

IV

Ah, *the happy hour*, Bloody Mary's voor halve prijs,
ze maken je creatief, inventief,
méér, méér, je wordt *star-material*
(inbegrepen het kwaadaardig gezwel
waar je je niet kan krabben).

Fuck Halloween, All Hallows,
terugkeer van de kudden, wildgroei van daimonen.
Wie belt daar? Jezus, de doden komen eraan!
Kom binnen, *sweeties*. Met wie van de heren
willen jullie copuleren?
Met mij? Met *little me*?
Met deze voze raap, dit vormeloos materiaal?

Scuse me, dears, voordat jullie mijn kaarsje doven
wil mij nog verder verwilderen, verblinden.
Vergas me, *trick or treat*, in een finaal orgasme.

Het **Karmel**gebergte strekt zich uit van de stad Haifa aan de Middellandse Zee tot het zuidoostelijk overloopt in de bergen van Samaria. Aan de noordzijde, parallel aan het gebergte ligt het dal van Jizreël, zeer vruchtbaar, ook bekend om de vele veldslagen.

De profeet Elia zou volgens de (Hebreeuwse) Bijbel op de Karmel hebben gewoond.

Op het gebergte ligt ook een klooster, bewoond door Karmelieten. De orde van de Karmelieten werd in de 13e eeuw gesticht. De berg trok kluizenaars voor een teruggetrokken bestaan van gebed en meditatie.



De Carmel bij zonsondergang

V

Wat ik weet in de nacht vóór Een November?

Dat men hennep om middernacht moet zaaien,

dat je verleden week smaakte naar gember,

dat de grote koude zal vallen op een dag als vannacht,

dat je naar mij lacht als een schele verpleegster,

dat de zon de longen, dat de maan de baarmoeder verkankert,

dat het tijd wordt om alle kartonnen dozen

van vroeger te verbranden voor ik het vergeet,

dat ieder zich voedt met een ander,

dat je bent als de heuvels van Carmel,

glanzend en zout als de zee,

mijn manke ree, mijn mannequin met diarree,

mijn non die hongert naar kleren en spiegels en

het klaarkomen van mannen die grommen,

en dat je kreunt in je slaap zonder mij.

Hemoglobine is een gespecialiseerd eiwit dat het transport van zuurstof en koolstofdioxide door het bloed verzorgt. Rode bloedcellen zijn voor 1/3 deel gevuld met hemoglobine. IJzer in het hemoglobine geeft bloed zijn rode kleur.

Me ne mene te ke l ufarsin is een spreuk die (volgens Daniël, 5, 25) tijdens een feestmaal van Belsazar, de laatste koning van Babylon, op geheimzinnige wijze op de muur werd geschreven. De betekenis was voor de wijzen van Babylon verborgen, maar Daniël las er de aankondiging in van de ondergang van Babylon, dat verdeeld zou worden onder de Meden en de Perzen, in 539 voor Christus.
Letterlijke betekenis: een pond, een pond, een sikkal (gewicht) en halve ponden, m.a.w. gewogen en te licht bevonden.

VI

Je gehemelte olieachtig tegen mijn tong
Toen sliep je en zei: 'Ik wou dat ik wou met jou.'
Toen keek je bij dageraad naar de teevee
waar een kapper een reis won naar het paradijs.
Toen dwaalden er weer coyotes en makelaars
in je slaap,
hemoglobine droop over je dijen.
Mene tekel, marmot.
Ik hoorde je dromen.
De thanatoloog die ik ben in mijn vrije tijd
berekende dat ik hooguit nog
twaalf keer een zomer zal zien.
En toen je weer wakker werd, licht als de dag,
nam ik je schutkleur aan,
ook een reden om te blijven leven,
en verder bekijk je het maar,
mijn baltsgedrag.

Theater

Laërtes: (bij Homerus de vader van Odysseus en eerder koning van Ithaca) is een personage uit Shakespeare's *Hamlet*. Hij is de zoon van de koninklijke raadsheer Polonius en de broer van Ophelia.

Nadat Polonius per ongeluk door Hamlet werd gedood, weet koning Claudius de verontwaardiging van Laërtes uit te buiten door hem tegen Hamlet op te zetten. Ze willen Hamlet uit de weg ruimen. De koning arrangeert een schermwedstrijd, waarbij Laërtes een vergiftigd floret zal gebruiken. Hij verwondt er Hamlet mee, maar deze verwisselt de wapens en raakt op zijn beurt Laërtes, die in het aangezicht van de dood de waarheid opbiecht en zich met Hamlet verzoent.

Hoe druk en toch onlijfelijk
lopen zij met de lucht van toneel
in hun baarden! Hoe zij gebaren
dat zij ter plekke een leven baren
dat kwekt vanuit hun gewaden,
dat ruist langs de geduldige planken.

In een plot vol haken en ogen
over het al dan niet bestaan van God
blazen zij tonen van mededogen en hoon en
wat wij horen is zeven konijnen in een hok.

Een komt naar voren en zegt:
'Ik ben Laërtes, mij werd mijn zus ontroofd'
en denkt: 'Ik ben Jan van den Abeele
en het sneeuwt in mijn hoofd.'

Gemelijk snikt Ophelia,
een kip die haar keel nog schraapt
en dan verdrinkt in het kwaad.

Horatio struikelt over zijn claus
door spraaklessen behekst.
Benauwd voor een dood zonder applaus
verzwikt hij zijn tekst
en slaat op zijn geschminkte flanken.

In de kleedkamer kust Claudius een ledenpop.
Polonius leest 'Het Volk' in de coulissen.
Fortinbras staat nog - hij komt pas later op -
tegen het Belfort te pissen.

De stramme cadensen, de norse klanken,
elke dag voorlopig bedaard!
Nooit raakt de Eerste Speler van de kaart,
hij komt naar voren en denkt: 'God zij dank
ben ik niet wie ik ben. Geef mij een rol,
een naam, dat ik nooit mezelf ken.'

Hoor de wind in de zeilen van karton.
Zie de bloesems van het polyestergras
en hoe op haar bloedschandig matras
de koningin ligt te geilen.

(De repetities zijn kennelijk in Gent. Het 'Belfort' past erbij. A.B.)

Gelukkig wordt al dit luchtig liberaal
geprevel om het uur verpletterd en
vermalen door het gebeier van de
klokken uit de Sint-Baafskathedraal.

En wie komt daar naar voren en zegt:
'Eindelijk is de dag gekomen'
en zegt tot zijn moeder op de eerste rij:
'Eindelijk, mama, is de dag voorbij'?

Hij, Prins Hamlet, stotterende forens,
hinkende wensdroom, een veracht en
bemind, luizig, uithuizig weeskind
dat, al dalen wolken van slaap uit de nok,
blijft stinken tot in wolken van nachten,
tot de laatste tijd voor het danken.

Simpel

I

Dat jij het kwade zou zijn
en ik, laat me niet lachen, het goede,
of omgekeerd,
laat me niet alleen lachen,
wij tweeën dansen op een been
en ineen. Als ik kniel voor jouw knieën
en als jij voor mij door de knieën gaat
zijn wij fragmenten vol deernis en gevaar
voor elkaar.
Met kettingen rond hun nek
komen de honden van de liefde klaar.

II

De goorste woorden uit het woordenboek
rijmen niet genoeg,
de vuilste kinderen in de hoek
huilen niet genoeg
om te vertellen, drel,
hoe mijn begeerte leeft en sterft
in je kapotte broekje, je bebloede hemd.
Ik gooi je weg, vang je, bind je, laat je los
en waar je ook gaat, je zal ze vinden,
die ogen en oren van liefde van mij,
die ellende.
Want als het nu eens waar was
dat jij er bent als ik er ben
in onze tijd op aarde. Als ik het wist.
Als ik haar kende,
die waarheid als een koe
die staat te schijten in de mist.

Citaat uit: Johan Velter, nu nog, hugo claus en de dief van liefde (3):
<https://sfcdt.wordpress.com/2019/04/05/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-3/>

In die bundel, Alibi, is het gedicht ‘**Voor de poort**’ opgenomen, de poort kunnen we lezen als de poort naar de dood, een balans maken van wat gedaan is, wat verkeerd gelopen is.

Voor de poort

De vormen wegen fragmentair,
 zij verbinden de dingen niettegenstaande.
 De dingen vallen in zwijm
 als iemand ze herkent, daardoor ontstaan
 herinneringen, die kleur, die wolk, die straat,
 die man die zwijmelt op zijn fiets in het niets.
 Niets? Wormen
 op je deken.

Het niets bestaat niet: er zijn wormen. Belangrijk zijn de ‘herinneringen’, het geheugen, het verleden, wat vast te houden is, zijn het herinneringen die ons opjagen of ons verzoenen met onszelf? Er is versplintering, de verdeelde mens, een ambivalentie: moeten we streven naar het een of niet? Nee, zegt Raleigh (zie motto): onze vreugde is de dingen te kunnen verdelen (wat een wetenschappelijke, rationele denkwijze is), mensen zijn niet gelijk en zijn enkel onder totalitaire regimes te verenigen, vandaar het nationalisme als leugen. Dat Claus een nationalist genoemd wordt, is een leugen.

Citaat uit: Johan Velter, nu nog, hugo claus en de dief van liefde (3):
<https://sfcdt.wordpress.com/2019/04/05/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-3/>

Wormen op je deken.

Het niets bestaat niet: er zijn wormen. Belangrijk zijn de 'herinneringen', het geheugen, het verleden, wat vast te houden is, zijn het herinneringen die ons opjagen of ons verzoenen met onszelf? Er is versplintering, de verdeelde mens, een ambivalentie: moeten we streven naar het een of niet? Nee, zegt Raleigh (zie motto): onze vreugde is de dingen te kunnen verdelen (wat een wetenschappelijke, rationele denkwijze is), mensen zijn niet gelijk en zijn enkel onder totalitaire regimes te verenigen, vandaar het nationalisme als leugen. Dat Claus een nationalist genoemd wordt, is een leugen.

Dat regelmaat vredig zou zijn,
 ik heb het lang geloofd, een vrede van takken en
 slakken. Zoals gebeeldhouwde zinnen zelfs zonder zin
 wanorde zouden bedaren. Maar ik ben
 gedeukte, verzegelde maat, verenigd
 door draden die niet te knopen zijn
 in dat steeds valer wordend licht
 van vormen
 als vermoedens.

De vormen wegen fragmentair,
 zij verbinden de dingen niettegenstaande.
 De dingen vallen in zwijm
 als iemand ze herkent, daardoor ontstaan
 herinneringen, die kleur, die wolk, die straat,
 die man die zwijmelt op zijn fiets in het niets.
 Niets? Wormen
 op je deken.

Scherend door de lucht, de vallende vlammen
 die door een lichtval veranderen in gele regen
 of, als je wilt hopen, in gouden tongen,
 flarden van grote afwezigheden, van gebeden
 die elk gat zouden dichten. Om welke reden?
 Om wat wij samen deden?
 Toch je hand uitsteken.
 Niettemin.

Want, hoe stug ook, de klink opent de deur van de droom
 in het zwarte bos van vermoedens.
 Spectrale strepen bloed vloeien
 en toch is geen jas, geen gras bespat.
 De wereld zal verbleken of er eenheid of evenwicht
 was of niet,
 zonder een sein,
 van binnen in.

Herken je je evennaaste, die vent die hoest
 en zijn rug naar je wendt, weg van je beestigheden?
 Hij kijkt naar elders, naar aanwezigheden
 buiten jouw moment, dat onzelfstandig, tijdelijk
 monument, om redenen die je zou kunnen horen

als je kon luisteren.
Maar je blijft in tweespalt bederven
in je jas van bladgouden leugens.
Tweespalt voor een poort
is wat je hoort.

Misschien is er alleen maar zij, de trouwe.
Zij is niet rouwig om de dingen, zij verbeeldt
en zij is de aarde. Vanachter haar raam kijkt zij
naar de geslagen rug, de verbeterde schouders,
de schandpaal van de man. De tijd van de man,
wijn en azijn, is haar tijd niet. Dat kijken van haar
is de tijd van de aarde. Zij, de trouwe, wacht
en lacht om de schaduwen die overeind blijven staan
tegen de randen van de wereld. Zij zegt:
'Aanwezig zijn, dat is voldoende.'

Logboek

Polystyreen is een kunststof van petrochemische oorsprong. Het is waterafstotend en wordt gebruikt als isolatiemateriaal. Moeilijk afbreekbaar in de natuur.

Opera mundi was een Frans agentschap van journalist Paul Winkler, die o.a. Amerikaanse strips uitgaf na WOII. Men probeerde die strips wettelijk te censureren.

Uit: **Johan Velter, De Dief van Liefde (9):**

<https://sfcddt.wordpress.com/2019/04/11/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-9/>

In het vijfde gedicht van Alibi, het eerste van de reeks ‘Logboek’ schrijft Claus over man en vrouw, hoe ze in elkaar verstrengeld slechts kunstmatig zijn (polystyreen). Ze houden zich gevangen (korset). Hun woorden gebaad in tegenstellingen. Wat zijn ze? ‘Dief en teef ineen’. En wat is hun resultaat? Hun nageslacht, een slachthuis. Hoe zwart kan een levensbeeld zijn?

‘Een vloer van wormen’ kan doen denken aan Inferno (‘kinderen van de hel’), Canto 3, 69. Dat is de zang waar in regel 9 het bekende ‘Lasciate ogne speranza, voi ch’intrate’ te lezen staat. In deze canto ontmoet Dante de lauwen, dit wil zeggen de meelopers, zij die geen naam hebben, zich altijd afzijdig gehouden hebben en daarom door God en zijn tegenstanders veracht worden. Dante noemt hen ‘de verfoeilijke soort, dat nooit geleefd heeft’. Ze zijn naakt en worden door muggen en wespen gestoken en hun tranen, vermengd met hun bloed dat uit de wonden stroomt wordt door walgelijke wormen opgenomen.

I

De geliefden gaan ten onder,
hij en zij en beiden ineen,
honden bij een been van polystyreen.
Beiden ineen, vlees en vel en vet,
in een korset vol regenbogen.

Hun vormen van liefde
zijn de wartaal en het ongeweld
van tegengestelden,
dief en teef ineen,
kinderen van de hel,
glijdend over een vloer vol wormen.

Hun *opera mundi*:
een vleeshandel vol haken en ogen.

II

Een jonge vrouw gaf haar baby
de borst in de bus.
De chauffeur joeg haar meteen
uit zijn zedig vervoer.
En de passagiers beaamden.
Zeven straten verder
reed de bus tegen een gevel
en toen in de genadige Schelde.
Drie doden, twaalf gewonden.
Jippie! De lente, de lente
is begonnen.

Cathy Berberian (Attleboro (Massachusetts), 1925 - Rome (Italië), 1983) was een Amerikaanse componiste en mezzosopraan. Ze was de dochter van een Armeens immigrantenechtpaar. Van 1950 tot 1964 was ze gehuwd met de componist Luciano Berio, die haar bijzonder wendbare en expressieve stem gebruikte in verschillende stukken. Berberian hield zich voornamelijk bezig met de moderne en avant-garde stromingen in de eigentijdse klassieke muziek, maar ook met Armeense volksmuziek, Claudio Monteverdi, The Beatles en haar eigen composities. Haar bekendste werk is *Stripsody* (1966), waarin ze haar vocale techniek exploreert door middel van stripboekklanken (onomatopee).



12 juni 1972

Yehudi Menuhin is geboren in New York in een Litouws-joods gezin. Tijdens de Tweede Wereldoorlog speelde hij voor geallieerde soldaten. Na de bevrijding van het concentratiekamp Bergen-Belsen in april 1945 trad hij samen met componist-pianist (pacifist) Benjamin Britten op voor de bevrijde gevangenen. In 1947 ging hij samen met dirigent Wilhelm Furtwängler terug naar Duitsland als een daad van verzoening: hij was de eerste joodse musicus die na de Holocaust naar Duitsland ging voor optredens.

Na een succesvolle periode waarin hij geroemd werd om zijn romantische en weelderige stijl, kreeg hij lichamelijke en artistieke problemen als gevolg van zijn drukke werkzaamheden tijdens de Tweede Wereldoorlog en te weinig focus in zijn vroege opleiding. Oefeningen en studie in combinatie met yoga en meditatie hielpen hem om over de meeste problemen heen te komen.

Menuhin trad tot op hoge leeftijd op en werd vooral bekend door zijn diepzinnige en toch eenvoudige interpretaties. In de jaren tachtig maakte hij samen met Stéphane Grappelli jazz-opnames. Ook maakte hij opnames van Oosterse muziek met de sitar-speler Ravi Shankar.



Menuhin met Bruno Walter (1931)

III

Meer en meer
wordt een dagboek een rouwboek.
Vandaag is het Cathy Berberian
die terwijl ik weer een nacht haal
zoek geraakt is in het duister,
die schizofrene nachtegaal.

Meer en meer
wordt een dagboek rauw gevloek.
Vandaag is het Yehudi Menuhin
die adverterend een Rolex demonstreert,
een gouden wrat op zijn pols.

Muziek van prinses en schooier.
Rouw en walg.
Muziek: dauw op een galg.

Johann Christian Friedrich **Hölderlin** (Lauffen am Neckar, 1770 – Tübingen, 1843) was een Duitse lyrische dichter. Zijn werk overbrugt de klassieke en romantische scholen.

"(...) O lieve mama! Mijn vader zaliger zei zo vaak dat "zijn universiteitsjaren zijn meest aangename waren", daar zal ik eens moeten zeggen "mijn universiteitsjaren hebben mijn leven voor altijd bitter gemaakt".

Gebukt onder de druk en dwang die het leven in Tübingen met zich bracht, zette Hölderlin toch door. Zijn hechte vriendschap met de toekomstige filosofen Hegel en Schelling, die beiden ook aan het Tübinger Stift studeerden, was een welkome verlichting. In de herfst van 1793 kwam een einde aan de kwellend: Hölderlin verliet Tübingen met een goed eindresultaat. Hij koos voor de destijds eerbare optie om Hofmeister te worden, een inwonende huisleraar.



Portret uit 1792

Begin 1796 werd Hölderlin aangenomen als huisleraar voor de oudste zoon van Jakob Gontard en diens vrouw Susette in Frankfurt. Jakob Gontard leidde samen met zijn broer en oom een succesvolle bankonderneming; de familie had een leidende positie in de stad. Jakob Gontard stelde de zaken boven alles, en liet de huiselijke aangelegenheden graag aan zijn vrouw over. Susette Gontard wordt door tijdgenoten omschreven als een verfijnde, Grieks aandoende schoonheid. Ze was als 17-jarige getrouwd en had met haar man vier kinderen toen Hölderlin aantrad, wiens taak het was om de toen 8-jarige Henry te onderwijzen. Binnen enkele weken ontwikkelde Hölderlin een diepe genegenheid en bewondering voor Susette Gontard. De genegenheid was wederzijds en gaandeweg ontstond er tussen Hölderlin en Susette een intieme, liefdevolle verstandhouding. Zij werd het model voor Diotima in Hyperion. Het eerste jaar bij de Gontards lijkt een gelukkige tijd voor Hölderlin; zijn brieven uit die periode zijn hooggestemd. Daarna werd deze stemming in toenemende mate gedrukt; Hölderlin had grote moeite met het milieu van de grootstedse welgestelde burgers: 'Hier (...) zie je, enkele echte mensen uitgezonderd, louter monsterlijke karikaturen. Bij de meesten werkt hun rijkdom zoals bij boeren nieuwe wijn, want precies zo kinderachtig, bedrieglijk, grof en trots zijn ze', schreef hij zijn zus in het voorjaar van 1798. Men keek neer op Hölderlins positie en had weinig achting voor de hogere vorming van de mens die Hölderlin nastreefde. Bovendien voelde hij duidelijk hoe zijn verhouding tot

IV

De avond kwam en ik at een boterham.
Op de radio,
leerzaam voor een leergierig tiep
- en stereotiep - als ik
had men het over Hölderlin.
Ik dacht: 'Het zit er vanavond dik in
dat diens gesnik zonder rijm
mijn hart zal ontrijmen
dat allengs al fiks bevroren is
door het hartgrondig gemis van ...
ik wou dat ik wist waarvan
voor ik ontdooi in mijn kist.'
Men had het over zijn moeilijk leven
en hoe het hem, zoals mij, niet was gegeven
om te leven van zijn honoraria.
Maar hij had wel Diotima.

De avond ging en ik dronk me lam.
En al die tijd (die mij verslijt)
hoorde ik Hyperion, een kapot accordeon.

Susette de onderlinge verhoudingen in het gezin negatief beïnvloedde.

De groeiende spanning werd uiteindelijk ondraaglijk. In september 1798 verliet hij na een heftige woordenwisseling met Jakob Gontard het huis. Hij zocht zijn toevlucht in het nabijgelegen Homburg, waar hij onderdak vond bij zijn vriend Isaak von Sinclair. In Homburg probeerde Hölderlin weer op krachten te komen en een nieuwe weg in te slaan, maar zonder succes. Pogingen om een literair tijdschrift te beginnen, mislukten. Ook het plan om in Stuttgart privécolleges te houden voor jonge studenten vond geen doorgang. Verzoeken aan Schiller om hulp bleven onbeantwoord. Ondertussen bleven Hölderlin en Susette elkaar in het geheim zien, maar meer dan een kort en vluchtig weerzien konden deze ontmoetingen niet zijn. Uiteindelijk besloten beiden dat het beter was om voorgoed afscheid te nemen. In mei 1800 zagen ze elkaar voor het laatst.

Susette Gontard zou twee jaar later op 32-jarige leeftijd overlijden aan de rodehond. Enkele van haar brieven aan Hölderlin zijn bewaard gebleven; deze geven het beeld van een intelligente en sensitieve vrouw wier beste krachten in haar omgeving geheel niet werden aangesproken. De toon van haar brieven is dapper, toegewijd en tegelijkertijd nuchter. Ze stimuleerde Hölderlin zijn roeping serieus te nemen en niet aan haar te blijven hangen.

Sinds die tijd verslechterde Hölderlins toestand en in 1806 bracht men hem naar een psychiatrische instelling in Tübingen. Hij had woede-aanvallen en was vaak verward. In de kliniek in Tübingen volgde een behandeling die bijna een jaar duurde, maar geen effect had. In 1807 werd Hölderlin als ongeneeslijk uit de kliniek ontslagen; men gaf hem hooguit nog enkele jaren te leven. Hij werd opgenomen in het huis van Ernst Zimmer en zijn familie. Zimmer was een geletterde timmerman uit Tübingen die Hyperion had gelezen en zich graag over Hölderlin ontfermde. Hölderlin kreeg een kamer met een torenuitbouw die uitzag op de Neckar. Daar werd hij door Zimmer en diens familie 36 jaar lang verzorgd tot zijn dood in 1843.

Hölderlin was wel aanspreekbaar, maar een redelijk gesprek met hem voeren was onmogelijk; hij verviel telkens in onsamenhangend gepraat.

Hyperion (volledige titel: *Hyperion oder Der Eremit in Griechenland*) is een roman waarin Hölderlin tegen de achtergrond van de Griekse onafhankelijkheidsstrijd een lyrische bewogenheid ten gehore brengt. Hyperion kan dweepzuchtig en sentimenteel lijken, maar is in de eerste plaats veeleer muzikaal. Daarnaast is de roman Hölderlins zelfgetuigenis en bevat als zodanig veel van zijn eigen beschouwingen over kunst, schoonheid en religie. Hyperion verscheen in twee delen in 1797 en 1799.

De hoofdpersoon Hyperion, die in retrospectief zijn Duitse vriend Bellarmin in brieven vertelt over zijn leven, groeit in het midden van de 18e eeuw op in het zuiden van Griekenland, te midden van de natuur. Zijn leraar Adamas wijdt hem in in de wereld van de oude Grieken, waardoor Hyperion ontvlamt voor het klassieke verleden. Zijn vriend

Alabanda betreft hem bij de plannen om Griekenland, destijds onder Turkse heerschappij, te bevrijden. Dan leert hij **Diotima** kennen, de vrouw die voor hem het hoogste ideaal van schoonheid en wijsheid belichaamt. Zij geeft Hyperion de daadkracht om aan de bevrijdingsoorlog deel te nemen. De rauwheid van de strijd is echter niets voor Hyperion. Hij raakt zwaargewond, Alabanda moet vluchten en Diotima sterft. Hyperion vertrekt naar Duitsland, maar voelt zich daar niet thuis. Hij keert terug naar Griekenland, waar hij als heremiet leeft. In de schoonheid van de natuur en het landschap verzoent hij zich met zijn eenzaamheid.



De 1^{ste} verdieping van de gele toren - de Hölderlinturm - was Hölderlin's verblijfplaats van 1807 tot zijn dood in 1843.

V

De Vlaamse dichter die de liefde vereert
en de zee en de zomer en de meeste planeten
en die dicht dat de aarde mild is
niet tegenstaande de bitse beten van het geweten
had mij voor de lunch geïnviteerd.
Op het moment dat de rekening kwam
ging hij met gelijke tred naar het toilet.

Die avond herlas ik zijn 'Ode aan de Lage Landen'.
Voorwaar, voorwaar, een gouden mond
vol wijsheidstanden.

VI

De werkelijkheid ligt niet op straat.
En fictie dan?
Fictie huppelt, pruttelt,
druppelt honkvast, maar waar dan wel?
Kom, rij een eindje verder, want
daar ligt wat waarheid te rapen,
lijkt me.
Een lijkje?
Van een waar geitje?

De weide werd raarder
en de einder merkwaardig wijder.
Het gejammer van haar naast mij
klonk als een rei van Vondel.

VII

Het lichaam, anders niets.

Alleen het lichaam met genen en klieren
gebiedt.

Als er zoiets als een ziel bestaat
in een autonome staat

autogeen aan mijn karkas gelast

dan is het hooguit het lijf

van mijn moeder in mij

die gestaag over mijn dromen plast.

Autogeen: vanzelf plaatsvindend, zonder tussenkomst van een externe factor. Vanzelf
gebeurend.

Stèle: (gr. στηλη) zuil, rechtopstaande (graf)steen met opschrift.

Stele

I

Alhoewel verstrooid en uiteindelijk vernietigd door rede
blijven zij toch in leven, die momenten die je rangschikt
tot zoiets als een bestaan.

Hoezeer je wilt vergeten en verliezen, het is te veel gevraagd,
een onbestaan, rare sporen blijven over.

Wat wij leren als wij zoeken naar een wezen tussen ziel
en vel, het is de wet: weg wezen!

Hadden wij kunnen kiezen tussen mens of steen, o dan, o dan ...
Maar de ellendeling verkoos mens te zijn, dat zal hem leren.

Vandaar die drakentempels, de tempel van de eendracht en
die van de muziek. Mens, wat hebben wij niet gebouwd
en opgestapeld: stenen voor al die anderen!

Vandaar die steeds om bestwil versierde bouwwerken met
hun kariatiden, spoken, palmen, pilasters, om de ziel, om de vorm,
om de anderen. Verzot op het koddig gebod: de verhouding
is méér dan het ornament.

Ondertussen praktisch praktizerend hoe je eikenhout splijt
(kijk naar de scheepsbouw) langs de mergstralen
van de omtrek, naar binnen, naar de kern.

Ondertussen het algemeen gekerf in marmer en commodes
in de laat-romaanse asbak, in de bedstee Louis Quinze.

Vanuit de hoek waar het kind met ezelsoren staat
weeft het verleden zijn rag en verduistert de dag.
Hoe lang kunnen wij niet bomen over de aard van onze dromen?
Is dat een vogel of een drol in de vorm van een vogel?
Ga toch zitten, man, en strek je nek voor de kogel.



Het gewatteerde bed Louis XV

II

Ver weg, in caravans, in containers
liggen de mensen tegen elkaar
als lepeltjes.

Je denkt dat je alleen staat te rotten
te midden van je versierde grotten,
voor de spiegel met je gezicht
van ongenode gast
tussen het walgelijk albast en de ordinaire
rozen (jouw vertaling van sneeuw en vuur),
jij, vertaler, zotte zoon van de mens
die als het licht dat kleuren wakker roept
zelf kleurloos blijft.

Zullen, moeten natuur, kennis, identiteit
een steeds nieuwere wereld vormen?
Zijn wij elkaars verlengde?
Geloof je 't zelf?
Spijker gauw je deuren dicht.

III

Een meubel ondersteunt (zijn dierlijke vorm).
 Of bergt op (zijn architectuur).
 De stoel is de rug van een paard,
 de kast is een kist.

De stoel, eenzaam als een mens,
 beeldhouwwerk van brandhout,
 obscuur verlengstuk van de muur,
 toneelstuk op zichzelf,
 de stoel vervalst allengs zoals jij
 in het geleid geregeld vadsige
 en blijft staan.
 Zijn zitting: herinnering aan paardeschonken,
 zijn leuning imiteert mijn rug.
 Je moet nu gaan
 want rust en koorts moeten gelijkelijk
 opgegeven worden voor overgang, voor ondergang.
 Je moet nu gaan,
 voor je geleidelijk enkelvoudig wordt
 en tegen de want wordt gezet,
 een *ployant*, een *tabouret de grâce*,
 die daar wacht tot hij bemind wordt
 dat is, tot een ander op hem zit.

Ployant, lett. plooiend. Syn. flexibel.

“Avoir le **tabouret**” betekende aan het Franse hof van het Ancien Régime, voor vrouwen met een titel, het recht om op een tabouret te zitten in de nabijheid van de koningin. Een tabouret is een lage vrouwenzetel zonder leuning. Het verkrijgen van een tabouret is dikwijls te danken aan intriges, de concessie aan een familie vaak aanleiding tot jaloezie en tegen-intriges.



tabouret rond 1600

Gottfried Wilhelm **Leibniz** (1646 - 1716), was een veelzijdige Duitse wiskundige, filosoof, logicus, natuurkundige, historicus, rechtsgeleerde en diplomaat, en wordt beschouwd als een van de grootste denkers van de 17e eeuw. Hij staat te boek als een voorloper van de Aufklärung, de Duitse Verlichting.

In de filosofie wordt Leibniz gezien als rationalist. Hij wordt beschouwd als een optimist, vanwege zijn overtuiging dat het heelal waarin wij leven, het beste universum is dat God had kunnen scheppen.



Giambattista **Vico** of Giovan Battista Vico (Napels, 1668 - aldaar, 1744) was een Italiaans filosoof, jurist en een voorloper van de geschiedfilosofie.

Vico was een fel tegenstander van het toen opkomende cartesianisme. Zijn voornaamste werk is de *Principi di Scienza Nuova* uit 1725 waarin hij uitging van de menselijke beschavingsgeschiedenis, die zich ontvouwt als een geheel van elkaar opvolgende ontwikkelingscycli. In het werk stelde Vico dat iedere maatschappij zich ontwikkelt van barbarij tot beschaving om uiteindelijk wederom in barbarij te vervallen. Hij onderscheidt daartoe in de *Principi di una scienza nuova* de volgende fasen in een beschaving:

Het tijdvak der goden: opkomst van religie, van het gezin en van andere elementaire instellingen.

Het tijdvak van de helden: het volk gaat gebukt onder het juk van de heersende adel

Het tijdvak van de mensen: het volk komt in opstand en verwerft gelijkheid. Met dit proces wordt ook meteen het begin van het uiteenvallen van de maatschappij ingeluid.



Giambattista Vico is in de 20e eeuw herontdekt en in verband gebracht met de meest uiteenlopende stromingen in het Europese denken.

In una corpulentissima fantasia: in een opgeblazen fantasie.

IV

Of er in die godvergeten gegeven tijd op aarde geen dingen beklijven? Of wij de dingen zien of alleen de sensatie van zien ondergaan? Ondergaan zoals het televisonair Beitoet? Naai je oogleden dicht of niet, de ziel gaat bankroet. Ik hoor je zeggen: 'Ik wil niets erkennen tenzij op het gezag van mijn ogen.'
Maar ogen falen,
elke dag bewasemt grijzer die gretige lens die gericht blijft op het slagveld, op zoveel schoon geweld.

Leibniz zegt dat de simpele dingen geen ramen hebben die naar elkaar kijken, maar er slechts zijn voor de anderen want dat er ergens éénheid is al was het maar in het oog van God. Lijkt mij niks. Geef mij maar Vico die zegt dat wij door een forse onwetendheid, *in una corpulentissima fantasia* doen alsof. En aldus de dingen doen en maken.

Er moet iets als een mens geweest zijn ooit,
want hij verdwijnt onder onze ogen, verschrompeld,
ondergedompeld en nog steeds geneigd zijn lijf
te beheren, overrompeld door scheppingsverhalen,
geteisterd door de neuronen die jagen door zijn hersenpap en
nuttige wenken vertalen voor zijn innerlijke televisie.

En de natuur die wij regeren wordt woordenschat en compositie, heimwee naar iets door niemand gekend.
Elk huis een graf, jazeker, maar wel, lieveling,
gemeubileerd met fragmenten van een regenboog.
Ons huis: een treincoupé op bevroren spoorlijnen.
Wij zullen overleven. Ons huis is op een rots gebouwd.
De ramen zijn van rots.

Nu nog



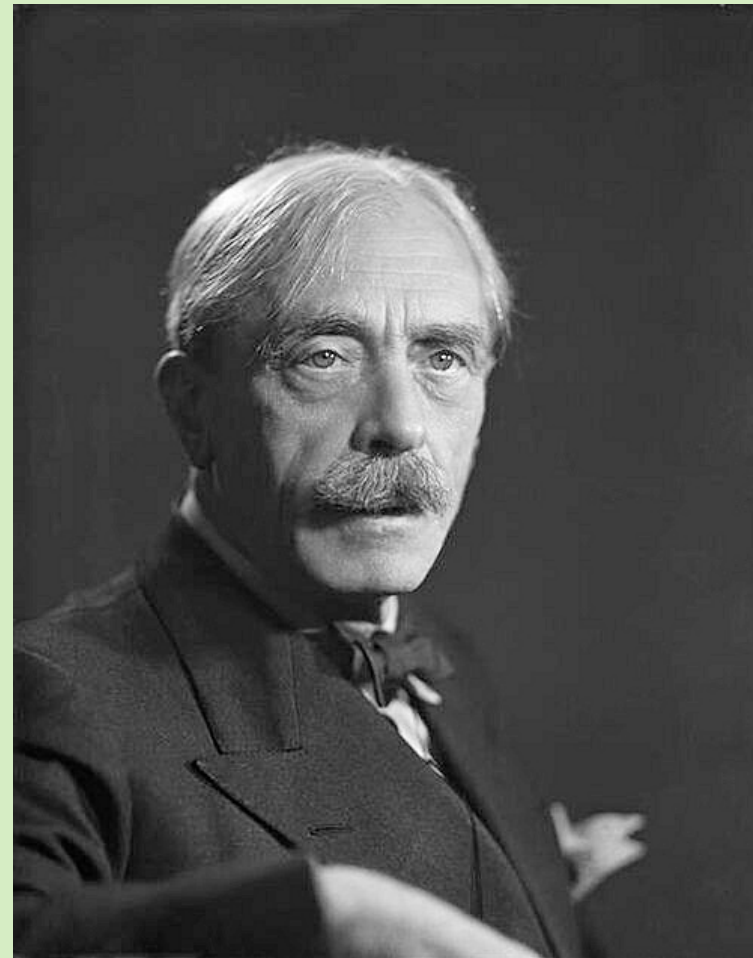
Caurisurata pancasika betekent in het Sanskriet: 'Vijftig strofen van de dief' (caura 'dief' is pregnant voor 'hartendief').'

De vierregelige verzen zijn gebaseerd op een selectie uit het Sanskritische gedicht 'De Dief van Liefde' (caurisurata pancasika). Sommige commentaren zijn van Paul Valéry.

Wikipedia: **Paul Valéry**: (1871 - 1945) was een Frans dichter, essayist, filosoof.

Tijdens de Duitse bezetting weigert Valéry te collaboreren en spreekt, in zijn hoedanigheid van secretaris van de Académie Française een grafrede uit tijdens de begrafenis van de bekende joodse filosoof Henri Bergson. Deze stellingname kost hem zijn baan als directeur van Universitair Centrum van Nice.

Zijn prozawerk is veel uitgebreider dan zijn poëzie. Zijn essays verraden een conservatieve en sceptische visie op de menselijke aard. Maar hij schrijft of spreekt nooit een woord van sympathie uit voor de totalitaire systemen die gedurende zijn leven zo'n duidelijke rol spelen.



In 1938. Studiofoto.

De essays van Valéry handelen over de ondergang van onze beschaving, de toekomst van het recht op geestelijke vrijheid, de rol van de literatuur in het onderwijs en de wisselwerking tussen de vooruitgang en de mens.

La crise de l'esprit dateert uit 1919 en Valéry schrijft: "Wij met onze 'beschaving' weten nu dat we sterfelijk zijn." Dit naar aanleiding van de verschrikkingen van de Eerste Wereldoorlog die net voorbij is. Het goede: wetenschap, techniek, plichtsbesef, rationaliteit, voorbeelden van de vooruitgang van de mensheid, had bijna tot het kwade: de ondergang van de beschaving geleid. Hij voorziet dat onze beschaving kan veranderen in "een dierlijke maatschappij, een volmaakte en definitieve mierenhoop." Hij is geen ondergangsprofeet, maar vraagt zich wel af of de Europese intelligentsia haar superieure positie in de wereld zal behouden. "Blijft Europa het kostbare deel van het aardse universum, de parel van de dampkring, de hersens van een uitgebreid lichaam?"

Hij ziet een tegenstelling tussen de verworvenheden van de (natuur)wetenschap en de mythische manier van denken van de politiek. Het conflict dat in de Eerste Wereldoorlog werd uitgevochten met moderne technische wapens draaide, volgens Valéry, om achterhaalde nationalistische motieven. Nationalisme (het streven naar een vergrote natie) had geleid tot een mondiaal conflict.

Valéry koppelt de toekomst van Europa aan het lot van de beschaving in het algemeen. Wat telt is belangeloze nieuwsgierigheid en een speels vernuft. Onafhankelijke denkers en uitvinders zijn bepalend voor de toekomst, geen specialisten en vakidioten.

Net zoals Rilke gelooft hij dat de dichter zijn gedichten zorgvuldig diende te 'berekenen', en hij vergelijkt het werk van de poëet-kunstenaar met dat van een ingenieur.

Ondanks zijn fascinatie voor de zuivere rede zijn zijn gedichten heel sensueel. Een voorbeeld van deze bijzondere vermenging van rede en zinnelijkheid vindt men in zijn gedicht "Hélène", een dramatische monoloog, gesproken door de legendarische Helena van Troje waarin zij reflecteert over de oorlog die om haar is uitgebroken.

Valéry had wetenschappelijke en literaire bezwaren tegen de roman. Het nauwkeurige en systematische van de wetenschap - en dat is vrij zeldzaam bij dichters – boeide hem zeer. Descartes was zijn grote held en *Discours de la Méthode* zijn ideale roman in filosofisch en literair opzicht. Valéry vergelijkt de observaties in de wetenschap met die van de roman. De uitslag valt uit in het nadeel van de roman: daar gaat men gewoonlijk van de naïeve, meestal een-dimensionale, uniforme waarneming van de werkelijkheid uit. Niet alleen romanschrijvers doen dit, maar ook historici en biografen. Bovendien worden die observaties, aldus Valéry, in de grove, gewone taal van alledag geformuleerd, met alle beperkingen van dien.

Al vrij vroeg was Valéry ervan overtuigd dat foto's, films en televisie superieur in dat opzicht waren.

Johan Velter, De Dief van Liefde (12):

<https://sfcdt.wordpress.com/2019/04/15/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-12/>

(Johan Velter schreef 43 artikelen over De dief van liefde / Nu nog op zijn weblog. Literatuurkritiek op het hoogste niveau. Hij onderzoekt de bronnen die Claus gebruikte en komt zo op het spoor van diens werkwijze en vakmanschap. Hij is mijn onontbeerlijke gids. Uit zijn studies eigen ik mij toe wat ik voor mezelf belangrijk vind. Ik moest wel snoeien. Velter stopt alles in zijn betoog wat hij weet, soms is het oeverloos. Daarbij gaan zijn gedachten zo snel dat de grammatica soms openspringt en de precieze formulering sneuvelt. Niet elke lezer brengt het op om door herlezen het ontsporen (aan zijn, de lezer's kant) goed te maken. Velter heeft een uitgesproken mening, maar daar houd ik wel van. De lezer die de volle armslag van Velter wil meemaken, verwijst ik naar de link die telkens leidt naar het betreffende online-artikel van de auteur zelf. A.B.)

Het werk van Paul Valéry, te veel gebabbel, te veel herhaling, te veel pseudo-diepzinnigheid. Hij heeft te veel geschreven omdat hij te weinig gepubliceerd heeft. Wat? Al die bladzijden en bladzijden? Jawel. Hij heeft zichzelf steeds maar weer herhaald, steeds weer in dezelfde cirkel rondgedraaid omdat hij geen gedachte heeft uitgewerkt tot een afgerond geheel, hij geraakte niet uit zijn probleemstellingen, daarom noemen velen hem diepzinnig, maar hij was niet scherp genoeg om het probleem te omschrijven en zo gerust te kunnen laten. Steeds weer kwam hij met hetzelfde terug, steeds weer bleef hij aarzelen en zette hij niet de stap naar een al dan niet voorlopig antwoord. Valéry heeft veel geschreven, veel koesterde hij in de essayistische sfeer maar dat maakte hem week: omdat hij geen publiek antwoord moest geven, kon hij in zijn eigen gegraven graf verblijven.

Waarom nam Hugo Claus Paul Valéry als ‘tegenpool’?

Paul Valéry (1871-1945) staat toch bekend als de figuur van de ratio, het cartesische denken, de buiten de wereld staande, de symbolist, de vleesgeworden cultuur. Wat heeft Hugo Claus, waarvan men (ten onrechte) zegt dat hij de vreugde van het vlees steeds weer bezingt, dan met zo’n zogezegd tegenovergestelde figuur te maken? In de eerste plaats omdat de visie op Hugo Claus dikwijls de verkeerde visie is: Claus is een dichter’s dichter, iemand die spreekt vanuit de cultuur voor de cultuur. Dat hij optrad, is een nevenactiviteit geweest, niet de hoofdbekommernis. Claus was, net zoals Valéry, in veel opzichten een dilettant – hier positiever gezien dan boven. Hij nam wat van hier, wat van daar: een veelvraat, ook letterlijk, en toch een slanke man willen zijn. Zo was het met Valéry ook (figuurlijk): veel verzamelen, over veel praten en toch willen streven naar het wit van Mallarmé – maar Charles Baudelaire bleef aanwezig. Beiden hebben een ambivalentie gecultiveerd, van beiden is niet altijd duidelijk wat ze bedoelen, beiden hebben daarmee gespeeld. Valéry streefde naar het absolute, Claus wist wel dat dit niet moest. De zuiverheid fascineerde Valéry, Claus geloofde niet. Vormvastheid was voor Valéry, de slordige denker en schrijver, een absolute noodzaak;

het systeem van Claus is het systeem te ondermijnen (door het te volgen en te doorbreken). Beiden hebben nagedacht over wat poëzie is en moet zijn, de reeks 'Nu nog' en het boek De dief van liefde van Hugo Claus kunnen als een poëtica gelezen worden. Beiden hebben ook nagedacht over wat taal is, wat de metaforen teweegbrengen. Claus heeft dit uitdrukkelijk gedaan door zijn eigen Cobra-periode kritisch te behandelen, eigenlijk té kritisch, het verslag daarvan in romans, novellen en gedichten. Er is bij beiden een zelfbewustzijn aan het werk: wat doe ik en men neemt zichzelf als maatstaf voor de mens. Beiden hebben gegoocheld met culturele figuren, Claus is speelser dan Paul Valéry.

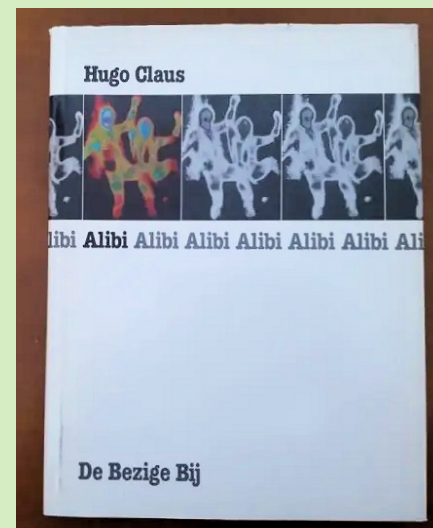
Bij Valéry is er een grotere filosofische spanning, bij Claus is die ook aanwezig maar minder in filosofische pseudo-termen – Paul Valéry is géén origineel denker, hij blijft te veel gemeenplaatsen debiteren. Claus maakt de gedachten beeldender, verbergt zijn denken en laat veel het aardse zien, wie zijn poëzie metaforisch leest (ze gaat niet alleen over de liefde), vindt meer filosofie dan bij Valéry – ik weet dat ik in de kerk vloek. En omdat men denkt, gaat het over de relatie tussen het denken en de werkelijkheid, het concrete tegenover het abstracte, het woord tegenover het ding.

Het is gemakkelijk om het conflict tussen verstand en gevoel tot het kernthema te maken van zowel Paul Valéry en Hugo Claus, omdat dit probleem nu eenmaal het grote Westerse probleem is. Bij Claus lijkt dit niet zo te zijn, maar het is het wel. Al was hij de verdediger van de passie, hij was toch vooral de man die zichzelf in de hand wilde houden, die badinerend zijn eigen zwakheden etaleerde, zichzelf presenteerde als een mannetjesputter. In werkelijkheid zat hij boekjes te lezen. Claus was een schrijver, dus moest hij observeren. Toch staat bij hem de levende mens centraler dan bij Valéry, plat vulgair: de Vlaming tegenover de Franse rationalist. Toch zinderde ook bij Valéry het leven, maar op een andere manier. Beiden wisten dat de woorden belangrijk waren, een eigen klank hadden en samengevoegd een muziek konden vormen. Die melodie te pakken krijgen dat is het doel van poëzie. Vandaar ook voor Claus de aantrekkingskracht van de oude jazz: de toon, de lijn, de zin, het systeem en het volmaken van de klank door naar het begin terug te keren.

Johan Velter, De Dief van Liefde (1):

<https://sfcdt.wordpress.com/2019/04/03/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-1/>

In 1985 verschijnt bij uitgeverij Ziggurat bibliofiel *De dief van liefde* met als ondertitel: *caurisurata pancasika*. In hetzelfde jaar geeft De Bezige Bij de reguliere dichtbundel *Alibi* uit, *De dief van liefde* heeft nu als reekstitel *Nu nog*.



De dief van liefde gaat over de liefde. Een reeks gedichten van een ‘dief’ die op het schavot staat, veroordeeld omdat hij een prinses liefhad. Onder de galg, met de strop rond de nek, overdenkt hij de liefdesmomenten, ‘nu nog’ is hij van die zinderende, lichamelijke liefde doordrongen, nu nog verwarmt de herinnering zijn bijna koude knoken. De reeks werd gezien als een lofrede op de liefde, dat is ook zo. De herhaling van ‘nu nog’ maakt de reeks gedichten als een trein die steeds sneller gaat, het nu nog is het hijgende. De reeks bestaat op zichzelf, is een hoogtepunt in het oeuvre van Claus, was tijdens zijn leven een succesnummer, een ideaal gedicht om het vrouwelijk deel van een zaal plat te krijgen.

De reeks is een vertaling/bewerking van *Caurisurata pancasika*, een gedicht dat tot de wereldpoëzie behoort, de dichter is Bilhana, 11de eeuw. Onder die ‘vertaalde’ gedichten in *De dief van liefde / Nu nog* heeft Claus telkens een ‘commentaar’ toegevoegd, tijdens publieke voorlezingen is dat commentaar weggelaten, in sommige bloemlezingen is dat ook gebeurd. In onze ogen is dat een verminking van het oeuvre – een ontmanning die ook door Claus zelf uitgevoerd is – op zichzelf.

Deze reeks kan gezien worden als een kernwerk, hier komen veel problematieken van Hugo Claus samen, dit gedicht is een schoolvoorbeeld van de clausiaanse werkwijze, kan met veel andere zaken verbonden worden, is een plezier om mee te werken. Er zijn zoveel mogelijke verbanden, zoveel relaties te leggen, zoveel raadselachtigheden, dat het geheel niet te vatten is, daarom gelezen moet worden.

Het kijken (de actie, het handelen), het zien (het resultaat, wat men ziet), en dat wat het kijken bij het subject teweegbrengt: men ziet dat er een bijna wetenschappelijke geest werkzaam is die 'de dingen' analyseert, opdeelt in aparte eenheden om zo tot ware kennis te kunnen komen.

In het eerste deel van het gedicht wordt een subjectieve ervaring weergegeven (het kijken), in het tweede wordt dit geobjectiveerd, op een hoger niveau gebracht.

De status van dit gedicht is te vergelijken met het modernistische gedicht *Thirteen ways of looking at a blackbird* van Wallace Stevens, ook dit heeft Claus in zijn oeuvre geïntegreerd.

I

Nu nog, aan de galg vandaag, met een vod in de mond,
zij die wakker wordt met gezwollen lippen, ogen toe,
zij was iets dat ik wist en toen verloren heb, en hoe,
maar hoe ben ik haar kwijt, hoe blaft een dronken hond?

Sanskrietse geilheid in veertien lettergrepen?

Voor mij niet gelaten,

het is klaar als een monade:

elke verleiding komt voort uit het zien,

uit de actie van zien of uit het idee,

of liever de sensatie, dat wij iets hebben gemist.

Monade: 1. (biol.) trilhaardierte; 2. (wisk. fil.) eenheid, ondeelbaar bestanddeel van stof of geest (vooral volgens verlichtingsfilosoof Leibnitz).

Johan Velter, De Dief van Liefde (2):

<https://sfcdt.wordpress.com/2019/04/04/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-2/>

1985. In het gedicht waarover we het nu hebben, *De dief van liefde*, later hertiteld als *Nu nog*, wordt de liefde bezongen, weliswaar ook enkele donkere kantjes getoond maar de dief is nu verbannen en hij treurt.

In het verhaal *I don't care* uit de verhalenbundel *De mensen hiernaast* (1985) krijgt de liefde een andere betekenis: het grauwe, het vervelende. Waar het leven in het gedicht heerst, regeert de dood in het verhaal. Beide verhalen tegenover elkaar gesteld: de levensvisie van Hugo Claus. De kracht van de liefde, de dood van de Westerse 'cultuur'. Meer dan de Oedipusmythe, is de vruchtbaarheidsmythologie, vertaald naar de lichamelijkeheid, hét thema van Hugo Claus. Zijn bengelen tussen hoog en laag, tussen platvloersheid en verhevenheid is een kenmerk van Claus.

Een ogenschijnlijk simpel verhaal is *I don't care*, toch doorwrocht van compositie en verwijzingen die een verleden en een cultuur oproepen, realisme met surrealisme vermengd. De Karel de Goedelaan mag hier gelijkgesteld worden met de Kasteellaan, waar Hugo Claus in die jaren woonde. Daar even vandaan was de Beestenmarkt, daar was een slachthuis en veel cafés en overnachtingsmogelijkheden voor de boeren. De beestenmarkt is verdwenen, in de plaats zijn aartslelijke sociale woningen gekomen.

Het verhaal. Xavier is vervroegd met pensioen moeten gaan (toen om de jeugdwerkloosheid in te dijen!), hij was burgerlijk ingenieur, zijn vrouw Rika is vertrokken naar Oostende, (altijd weer Oostende), ze is haar man beu, Xavier gaat op kamers wonen, Oostende waar ze het zot uithangt (paarden, paardenrennen, croupiers, cafés). Ze sterft, hersenbloeding, Xavier gaat terug in het vroegere huis wonen. Het verhaal speelt zich af op de negende dag 'rouw'. Zoals steeds bij Claus zijn de situaties lachwekkend diep treurig, een grondeloze eenzaamheid, een zich niet thuis voelen op de wereld. Bijvoorbeeld: hij koopt kranten en tijdschriften, hij vraagt het kunsttijdschrift *L'Œil* en de handelaar geeft hem vet lachend *Lui* (erotiek, toentertijd iets gewaagder dan *Playboy*). De vraag maakt brokken, Xavier is beschaamd, hij vroeg geen *Lui* maar kreeg die wel toegestopt, durft niet te weigeren. De woordspeling is geen spel, maar harde wereld: de woorden en de dingen komen niet overeen.

Verder in het verhaal een gelijkaardig procédé, het woord maat wordt in verschillende betekenissen door elkaar gehaspeld. 'Maat is te allen tijde goed, hé?', zegt Xavier tegen de stier nadat die alcohol gedronken heeft. De stier antwoordt met een Bijbels woord: 'De maat waarmee gij meet, daarmee zult gij gemeten worden.' (Lucas, 6: 38) (Niet toevallig Lucas: de evangelist wordt traditioneel met een stier afgebeeld.

De stier heeft gedronken en watert in de salon van Xavier – een verwijzing naar het Sanskriet: regen en stier hebben in die taal dezelfde wortel: het bewateren is het bevruchten.

Dit hele verhaal is gedrenkt in een pessimisme: de kracht van de cultuur is verdwenen (als die al ooit een kracht had), de stier is ontmand (waar de vrouwen vroeger de testikels van de stier aanraakten om vruchtbaar te zijn, sloeg het meisje de stier op zijn kloten), de stier pist op het tapijt, hij heeft geen functie meer in deze wereld, hij had de wereld moeten bepissen en zo vruchtbaar maken, nee, hij is ‘gekooïd’, hij pist binnenshuis.

Ooit was hij de vegetatiegod, gelijkgesteld aan Osiris. Zie J.G. Frazer in *The golden bough*: ‘Osiris was regularly identified with the bull Apis of Memphis and the bull Mnevis of Heliopolis.’ (MacMillan, abridged ed., 1983, p. 625).

In een viriele cultuur wordt de stier bevochten, denk aan de prenten van Pablo Picasso, in het verhaal van Hugo Claus is dit verdwenen: daar krijgt de stier geen mes in de flank, wel wordt de flank een uithangbord voor zijn afkeer van de wereld.

(‘Xavier dacht : Als ik het brokaten tafelkleed in één ruk te pakken krijg kan ik er elegant als geen ander, als een torero, mee zwaaien, maar ik heb geen degen, misschien kan ik tot bij de pook naast de open haard geraken.’ 250-251.)

Voor Claus is de wereld ontmand, het gaat echter niet over de uitputting van de cultuur (decadent) tegenover de levenskracht van de natuur (positief). Het gaat om een specifieke cultuurkritiek, een cultuur die het tastbare verloren is. Stierenvechten zijn een uiting van de strijd van de beschaving tegen de natuur – de sierlijke bewegingen van de mens, tegenover de brute kracht van de natuur. De slimheid van de mens (wel de slimheid van Odysseus, dus slinks) tegenover de domme kracht van de natuur. De sympathie van de mens ligt bij de stier, maar dat de mens de stier overwint is toch een geruststelling.

Xavier komt op de Beestenmarkt terecht, ziet daar hoe de beesten gemarteld worden – de schrijver geeft geen moreel oordeel, lijkt afstandelijk te zijn, maar zijn sympathie ligt toch bij de beesten, hoe graag hij ook vlees en ingewanden verorberde. Daar ziet hij hoe een stier gefolterd wordt om hem op een vrachtwagen te krijgen. Een meisje slaat hem met een stok op de kloten, het dier schrikt op en vermorzelt het meisje, zoals Claus het beschrijft: bewust. Het meisje geofferd. Ontdaan gaat Xavier naar huis, daar komt een stier hem bezoeken, de broer van de gedode stier, een tweelingstier. De triestheid van beide wordt geëvoceerd. De stier weet dat hij niet ontkomen kan, hij vraagt Xavier op zijn zijde te schrijven, in ‘een wereldtaal’ want het zijn de Turken die op dat moment van de week hun schapen slachten, ‘Het-kan-mij-niet-schelen’, het ‘se foutre carrément de tout’ van Stendhal. De stier gaat zijn slachting tegemoet, ook Xavier bereikt het einde. Claus laat de stier een zichzelf welgevallige uitspraak doen: ‘Ik wil wel dood, maar ik wil dat ze weten dat ik het niet met hen eens ben, met niets van wat ze zeggen of doen.’ (256). De weigering als levensbestaan.

Dit verhaal lijkt eenvoudig te zijn maar is het niet. Er is veel humor aanwezig. We kunnen het ook lezen als een tegenwicht voor het ‘Sanskritische’ gedicht *De dief van liefde*. Enerzijds

het provincialistische stadje Gent, proletarisch, middenklasse – anderzijds het exotische India. In het verhaal de bloedeloze relatie van man en vrouw, in het gedicht de passie, in beide de herinneringen aan vroeger – maar wat een verschil. In beide een beeldenrijkdom die elk een andere weg uitgaan. In beide een gelijklopende thematiek: de herinnering en het vergeten.

Ook bloed speelt een belangrijke rol, zelfs op een niet-realistische wijze: zo heeft de winkelierster van de groentewinkel een ‘schort vol bloedvlekken’ aan (p. 242). Xavier ziet een reclamebord voor spaghetti ‘met bloed bespatte slierten’ (243).

De stiercultus viert de kracht van het leven, de stier is het symbool van macht en zekerheid. Het bloed verwijst naar het taurobolium, het besprenkelen van mensen met stierenbloed. De stier offert zich op zodat de wereld kan bestaan.

De omgeving is tamelijk realistisch getekend. Er is de Kasteellaan (foto boven, het woonhuis van Claus), die ligt naast de ring, daar dendert de trein tussen de kust en Antwerpen, ook veel goederentreinen, vroeger meer dan nu. Niet ver daarvandaan is er de Beestenmarkt, grauwe straten, er is ook een ‘onooglijk krantenwinkeltje’ (243), weer geeft Claus kritiek op de Gentse voetpaden, ‘het voetpad was smal en lag schuin’ (242), er is een ‘spoorlijn waar goederentreinen denderden’ (242). Er zijn ‘antieke notenbomen’ maar Claus kende niet veel van natuur. De buurt is er een van Turken en ‘nederigen’. Niet ver daarvandaan woonden de ouders van Claus in een huurhuis.

Deze ‘platvloerse’ gegevens worden in een verhaal van initiatie, dood en nabestaan verweven. De dagen thuis waren een ‘initiatierite voor het onbedaarlijk tintelend geluk waarmee hij nu zijn ontdekkingstocht voortzette.’ (243). ‘Ook dit was

een inwijdingsrite [...]’ (244). De vunzige buitenwereld is gelijk aan de binnenwereld. De passage waar Xavier op de beestenmarkt terechtkomt: ‘Hun rubberlaarzen vonden ongemeen vaste voet in de brij op de vloer van de wereld. Xavier’s nieuw ontgonnen gebied lag onder de koeienstront. [...] Een groene drab zwol en kolkte in zijn ingewanden.’ (245).

Net zoals in *De dief van liefde* wordt het herinneren en het zich vergeten gethematiseerd, alhoewel er tegengestelde werelden opgeroepen worden, blijft de schrijver aan zich gelijk – ook de vaardigheid van de dichter wordt hiermee aangetoond, hoe hij zichzelf blijft en zich niet toont.



Gent, beestenmarkt

- ‘Ik moet over zoveel nadenken en kan men niet beter vergeten, gewoonweg vergeten? Zijn voeten waren ijskoud, dat was goed, zo wist je dat je bestond, maar kon je dat niet beter vergeten?’ (249)
- ‘Hij probeerde zich een herinnering te herinneren, [...]. Misschien was het maar beter zo. Vergeten.’ (252)
- ‘Vervloekte categorieën. Eet een hoefdier ooit vlees? Hij was het vergeten.’ (252)
- ‘Toen bleek dat hij [Xavier] zich ook haar naam [van zijn dochter] niet kon herinneren. Iets met een a en een i. De naam van zijn vrouw was eh, eh, ook iets met een a en een i.’ (258)

De herinnering, het vergeten, 1985, Claus werd vroeg verwittigd van zijn teloorgang. Het herinneren is in dit verhaal negatief, het verleden is er niet om zich te herinneren. Wat een verschil met *De dief van liefde*, waar het herinneren juist kracht geeft, leven is.

Claus was een taalvirtuoos, hij maakte een kunsttaal, verdedigde een variant van het Nederlands, zijn verhalen spelen zich af in een specifiek milieu en het taalgebruik weerspiegelt dit. Daarom zijn enkele wanklanken in dit verhaal te lezen. In de sjofele krantenwinkel (waar toch buitenlandse bladen verkocht worden) vraagt de winkelier of Xavier ‘een tasje’ wil. Een Gentse winkelier zou vragen of de klant een ‘plastic zak’ wil. Er is sprake van een ‘reling van de balustrade’, wij spreken uiteraard van een leuning en begrijpen reling als een attribuut van een schip. De stier merkt op: ‘Je woont hier keurig.’ ‘Keurig’ is Hollands, een stier zegt: ‘Je woont hier proper. Of schoon.’ Het meisje dat de stier mishandelt spreekt hem toe: ‘Toe nou. Toe nou. Het is zo voorbij.’ Nou? ‘Nondedju, vooruit.’ – dat is waarachtig.

Twee beelden die plastisch zijn en de nabijheid waarachtig maken: ‘De dageraad,’ zei de stier gerekt en laag, als een oeroude acteur in een oud toneelstuk.’ (255)

‘Toen hij tussen muur en dier stond, schoof de stier naar hem toe en bewoog loom en schuurde langs zijn kleren heen en weer, zoals bij dageraad in bed een reusachtige minnares.’ (257) (Oostende: dikke Mathilde.)

Johan Velter, De Dief van Liefde (3):

<https://sfcdt.wordpress.com/2019/04/05/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-3/>

Terugkomend op de bronvermelding bij *Nu Nog* (zie pag. 35):

*De vierregelige verzen zijn gebaseerd
op een selectie uit het Sanskritische
gedicht 'De Dief van Liefde' (caurisurata
pancasika). Sommige commentaren zijn van Paul Valéry*

schrijft Johan Velter: Dus we hebben een Sanskriet gedicht, maar daarvan slechts een selectie én de commentaren zijn soms van Paul Valéry. Claus geeft uiteraard geen concrete informatie, zoek het zelf maar uit. In gedicht XX (in de bundel *Alibi* zijn de gedichten Romeins genummerd) staat bijvoorbeeld in het commentaar: ‘Kom, kom,’ zei Monsieur Paul.’ (p. 60) – hier mogen we veronderstellen dat Paul Valéry spreekt (?), geparafraseerd wordt (?), gepasticheerd (?), woorden in de mond gelegd worden (?). In gedicht XXV wordt dan weer een commentaar tussen Parmenides en Monsieur Paul weergegeven. Hoef ik te vermelden dat dit niet kan?

‘Ho, ho!’ riep Parmenides. ‘Ik zei: Alles is tegelijk
vol van licht en van nacht zonder licht.’
‘Luister liever naar mij,’ zei Monsieur Paul.
‘Angoisse, mon véritable métier.’

Maar in *De dief van liefde* wordt veel meer naar ‘Monsieur Paul’ verwezen dan in de reguliere uitgave van *Nu nog* en bovendien komen nog andere stemmen tevoorschijn, in min of meer versluierde vorm. Zoals bijvoorbeeld CON, PAR, KEA, MAT, enz. Dus: Claus schrijft wel dat er ‘sommige commentaren’ van Valéry zijn, maar dat is toch een verdoezelen van andere ‘citaten’. Dat Claus het woord ‘commentaar’ gebruikt is belangrijk, maar daarom niet duidelijk. Want zijn het commentaren ‘van’ Valéry op de verzen van Claus of van Bilhana (een auteursnaam die Claus niet vermeldt) of zijn het commentaren op andere commentaren? De eenduidigheid verdwijnt.

Het verschil tussen *De dief van liefde* en de liefdesgedichten uit *De Oostakkerse gedichten* is groot. Dertig jaar verliepen. Claus hanteert in de late verzen veel meer culturele dan natuurlijke referenties. De culturele gegevens worden verwerkt als waren ze allerindividueelste impulsen. [Dat valt te betwijfelen.] Al met *Het teken van de hamster* bracht Claus een dichtvorm waarin citaat en referentie elkaar afwisselden, gescheiden en herkenbaar. In de latere gedichten is alles versmolten in de eigen stijl; dit is weliswaar dikwijls een ontdubbelde stijl zoals in *De dief van liefde* haast programmatisch wordt getoond.

Johan Velter, De Dief van Liefde (22), Ddvl 1b en NN Ib:

<https://sfcdt.wordpress.com/2019/04/29/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-22/>

Ddvl, 1b:

‘Sanskrietse geilheid? Voor mij niet gelaten,
als ’t maar niet rijmt’
zei Monsieur Paul
En ik: ‘Mag ik dan wel de veertien lettergrepen?’
‘Als ’t niet anders kan,’ zei Monsieur Paul, en:
‘Het is klaar als een monade
dat elke verleiding voortkomt uit het zien,
uit de aktie van zien of uit het idee dat
in ons de sensatie wekt dat wij iets misten.’

Nu nog: Ib

*Sanskrietse geilheid in veertien lettergrepen?
Voor mij niet gelaten,
het is klaar als een monade:
elke verleiding komt voort uit het zien,
uit de actie van zien of uit het idee,
of liever de sensatie, wat wij iets hebben gemist.*

Men ziet dat de tweede versie van het eerste gedicht ‘opgeschoond’ is. Hugo Claus heeft de reminiscenties naar India in dit gedicht weggelaten, maar in het eerste gedicht zowel in a als in b zijn er wel verwijzingen. Hugo Claus spreekt van de galg en in het commentaar van Sanskrietse geilheid – wie de verwijzing naar de caurisurata pancasika niet kent, weet niet wat voor soort geilheid dit wel moet zijn, roomse heiligheid? Dat Hugo Claus de bandiet onder de galg zet is tweemaal typisch voor hem: hij zet personages in een situatie en kijkt dan hoe ze handelen en zijn personages zitten zo niet in een grenssituatie, ze zijn toch verzeild in een toestand waarin beslissingen genomen moeten worden (die bij Hugo Claus zelden genomen worden: het laat zich gebeuren – waarbij de situatie belangrijker wordt dan de ‘psychologie’ van de personages).

Ook dit is een dichtelijke intelligentie: hoe, op een spaarzame manier, een toestand schetsen, de lezer binnentrekken in een verhaal. Claus begint zijn gedicht met zichzelf, niet met een letterlijke vertaling – zoals het menselijkerwijs gebeurt: men begint trouw aan iets om gaandeweg trouw aan zichzelf te worden.

De brontekst waar Claus gebruik van maakt is van Jean Grenier. Deze ziet er zó uit:

अद्यापि तां स्तिमितवस्त्रमिवाङ्गलगां
 प्रौढप्रतापमदनानलतप्तदेहां ।
 बालामनाथशरणामनुकम्पनीयां
 प्राणाधिकां क्षणमहं न हि विस्मरामि ॥ २५ ॥

अद्यापि तां प्रथमतो वरसुन्दरीणां
 स्नेहैकपात्रघटितामवनीशपुत्रीम् ।
 तापो जना विरहजः सुकुमारगात्र्याः
 सोढुं न शक्यत इति प्रतिचिन्तयामि ॥ २६ ॥

Aujourd'hui encore,
 Je ne puis, ne serait-ce qu'un instant, l'oublier,
 Cette enfant qui tel un vêtement mouillé se collait
 contre mon corps,
 Avec son corps que le feu de l'amour brûlait
 de sa puissante ardeur,
 Sans protecteur et sans refuge, pitoyable,
 à moi plus chère que la vie. 1251

Aujourd'hui encore, je pense à elle
 Comme à la première d'entre les jolies femmes,
 A la princesse qui avait été créée pour devenir
 l'unique réceptacle de mon affection :
 Ô vous tous, la souffrance d'être séparé d'un être
 aux membres si tendres
 Ne se peut supporter ! 1261

Jean Grenier vertaalde de eerste strofe als, zoals alle andere strofen, een kort prozastuk:

« Aujourd'hui encore je pense à elle – au moment où elle surgit du sommeil, les membres alanguis (lusteloos, loom) par la lutte d'amour, semblable à une tige (stengel) dorée de ciampaka [Oosterse plant], avec sa bouche de lotus rouge et l'ombre de son léger duvet (dons) – je pense à elle comme à une science perdu dans l'ivresse. »

Claus elimineert de al te Oosterse verwijzingen, lotus, ciampaka, maar behoudt het ontwakken, de gesloten ogen (lusteloos, alanguis), de dronkenschap (dronken hond, l'ivresse). Het 'iets' dat hij wist (science) en verloren heeft (perdu) is een dichterlijke verheving – wanneer we zo dicht bij een uiteindelijk gedicht en een mogelijke bron zitten, zien we hoe de dichtersgeest werkt, hoe de werkelijkheid (want tekst is werkelijker dan herinnering) getransformeerd wordt in een herschepping met behoud van elementen.

We zetten hiernaast de Engelse vertaling van Barbara Stoler Miller. Het gaat er niet om wie het best de Sanskriettekst vertaald heeft, wel over welke mogelijkheden er zijn en wat ermee gedaan wordt. Ik citeer die strofe N1:

Even now,
 I regret her –
 gleaming in garlands of gold champak flowers,
 her lotus face blossoming,
 the line of down delicate at her waist,
 her body trembling and eager for love

When she wakes from sleep –
 magic I lost somehow in recklessness. roekeloosheid i.p.v. dronkenschap

Niet alleen is de vorm totaal anders, de inhoud is dit ook en het perspectief is veranderd. Zie ook hoe Miller veel woorden nodig heeft: Claus is beknopter, geeft meer informatie en is krachtiger, compacter in de dichterlijkheid. Miller is geen dichter, het Sanskriet is echter duidelijk vormvast.

We moeten dus opmerken dat Hugo Claus een vastvormheid aan de dag gelegd heeft, die andere ‘vertalers’ niet aangekund hebben.

Dan komen we bij het commentaar, een dialoog tussen Paul Valéry en ‘Hugo Claus’. De dichter is de mindere van Valéry want hij vraagt toestemming om te mogen dichten zoals hij dichten wil, de poëtica van een ander mag hem misschien wel gestolen worden. Het geval wil dat Paul Valéry het prototype is van de moderne, tellende dichter én dat Claus dat géén systeem vindt, het tellen is geen garantie voor poëzie of kennis, laat staan dat het belangrijk gevonden wordt – het klassieke is bij hem verlegd van een rigide structuur naar een zeggingskracht, een inhoudelijk spreken.

De ironie is dat Claus een gesprek aangaat, vol eerbied en verder zijn eigen weg gaat. Valéry vindt die geilheid maar niets, het is géén poëzie. Dus: geen gedichten daarover te maken. De Vlaamse dichter sjachert, maar alla dan toch ‘veertien lettergrepen’. ‘Goed’, zegt de Franse meester, ‘maar alleen als het niet anders kan.’

De vormvrijheid is een ironisch commentaar op de strikte tweedeling tussen geest en lichaam, kunst en leven waar Claus de erotiek in ‘strakke’ kwatrijnen gedwongen heeft en het geestelijk leven (het logisch, strikt rationele denken) in vrije regels onderbracht.

En dan komt het tweede deel van het commentaar. Het woord ‘monade’ verwijst naar de Verlichtingsfilosoof Leibniz, het volk zegt: ‘het is zo klaar als een klontje suiker’ of ‘het is klaar als pompwater’. Het zien, het kijken is de oorsprong van de zonde (het ‘begeer niet’), drieledig:

het zien zelf (het resultaat, wat men ziet),
 het kijken (de actie, het handelen)
 en wat dat kijken teweegbrengt (de sensatie bij het subject)

Je ziet dat er een bijna wetenschappelijke geest werkzaam is die ‘de dingen’ analyseert, opdeelt in aparte eenheden om zo tot ware kennis te kunnen komen. In het eerste deel van het gedicht wordt een subjectieve ervaring weergegeven (het kijken), in het tweede wordt dit geobjectiveerd, op een hoger niveau gebracht.

Zien, de blik is de actie van een buitenstaander: hij die in het liefdesspel zijn rol speelt, ziet zichzelf niet. Het oog is het instrument van wetenschapper en dichter: hij beschrijft wat hij ziet, de oppervlakte, en daarmee ziet hij meer. Het oog, de intelligentie van het hoofd.

‘Elke verleiding’ kan begrepen worden als ‘elke zonde’, dan komen we in een andere wereld

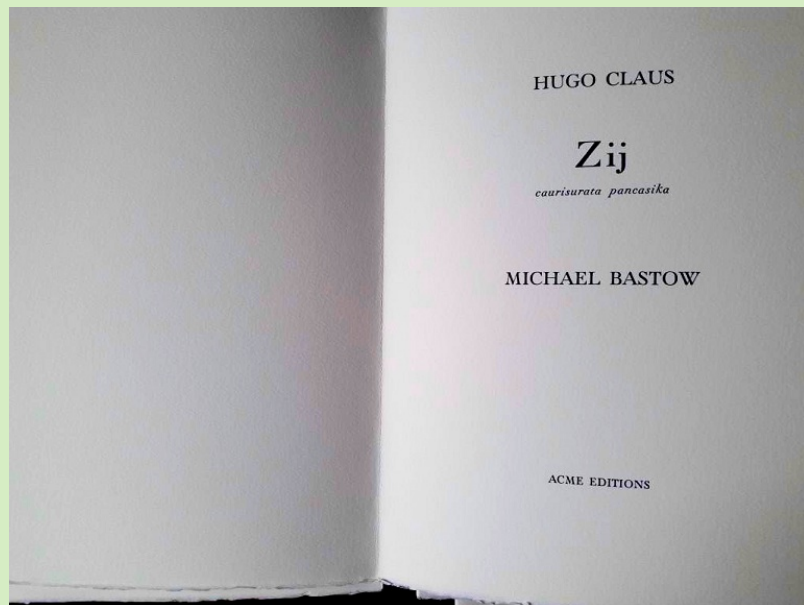
terecht. De verleiding is hier een negatief element: het oog is de veroorzaker: het is het kijken dat een zonde is. Denk aan de geboden 'Gij zult geen onkuisheid begeren.' en 'Maak geen godenbeelden, geen enkele afbeelding van iets dat in de hemel hier boven is of van iets beneden op de aarde of in het water onder de aarde.', de afbeeldingen maken de zonde uit.

Met deze uitspraak zet Claus reeds uit wat in het vervolg van de reeks geïllustreerd zal worden. Het gaat om de praktijk van de kunst: afbeeldingen, metaforen, functie van de taal. Onder de sluier ligt niet de vrouw, wel de cultuur.

Om de kracht van het 'nu nog' te beseffen: de herhaling wordt meer dan herhaling, een klank, een bel, een trompetstoot, muziek van sterren.

Johan Velter, De Dief van Liefde (4):

<https://sfcdt.wordpress.com/2019/04/06/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde/>



Acht jaar later, in 1993, verschijnt van *De dief van liefde* een compacte versie *Zij*, gecombineerd met lithografieën van Michael Bastow.

Het openingsgedicht luidt nu:

Zij met haar ogen toe en haar gezwollen mond.
 Zij is iets dat ik wist en toen vergeten ben en
 hoe hoe blaft een dronken hond
 naar haar afgebeten nagels, haar gekwetste tepels,
 strepen, vlekken, schrammen, tatoeëringen,
 naar al haar kwetsuren van liefde?

Dit kunnen we verbinden met Nu nog-1 (de reeks *Nu nog*, het eerste gedicht):

Nu nog aan de galg vandaag met een vod in de mond
 zij die wakker wordt met gezwollen lippen ogen toe
 zij was iets dat ik wist en toen verloren heb en hoe
 maar hoe ben ik haar kwijt hoe blaft een dronken hond?

De vierde regel verwijst naar Nu nog-3: 'Nu nog haar afgebeten nagels, haar gekwetste tepels', en 5 en 6 naar Nu nog-4: 'Nu nog de strepen schrammen vlekken tatoeëringen /allemaal kwetsuren van liefde onder haar lichte jurk'.

Enz.

Op deze patchworkwerkwijze maakt Claus een nieuwe reeks, een nieuw gedicht en verwijdert hij zich nog verder van de *Caurisurata pancasika*, alhoewel deze titel op de titelpagina staat van de bundel *Zij* – ook hier geen uitleg over deze ‘vreemde woorden’. Claus recycleert eerder zijn eigen gedicht dan dat van Bilhana, hij maakt er nu een ‘louter’ erotisch gedicht van, de poeta doctus is in de bezemkast opgeborgen. Claus is een hamster, niet alleen van andermans teksten ook van zijn eigen zinnen.

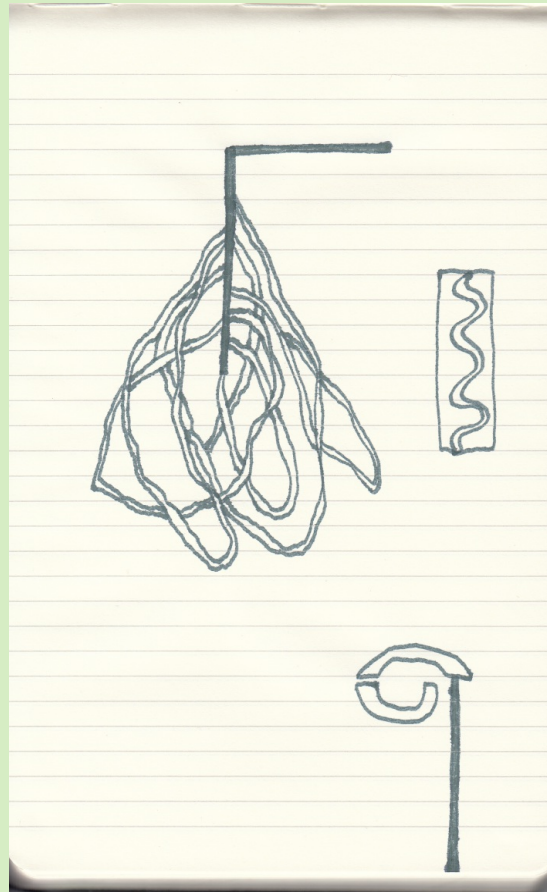
Het zal de lezer opgevallen zijn dat de kwatrijnvorm verlaten is.
Ook de herhaalde aanhef: ‘Nu nog’.

De 34 gedichten van *De dief van liefde* en de XXIX gedichten van de *Nu nog*-reeks werden door Claus gecomprimeerd tot 10 gedichten.

De lezer zal bemerkt hebben dat de *Nu nog*-versie de betere versie is, dat is al meer gebeurd, dat Claus een gedicht herschrijft maar niet verbetert.

Johan Velter, De Dief van Liefde (8):

<https://sfcdt.wordpress.com/2019/04/10/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-8/>



Men zegt dat in het laatste levensuur het leven van de stervende hem voor zijn geestes oog verschijnt. Dat zullen dan de sterkste momenten moeten zijn, de gebeurtenissen die een onuitwisbare indruk hebben nagelaten – de taal zit vol clichés en die clichés zijn beeldend waar.

In de gedichtencyclus ‘Nu nog’ staat een ‘misdadiger’ terecht, hij heeft de liefde van een prinses gestolen, hij stond onder de rang van de prinses, het overschrijden van grenzen is een misdaad. Een gedicht uit de 11de eeuw, in India, ver weg geschreven en zie, alles komt ons bekend voor. Welke schrijver heeft dit thema niet opgepakt, welke schrijver heeft niet gepleit voor de eersterangs-rol van de liefde en tegen de oppervlakkigheid van geld, macht en fatsoen? Is Shakespeare’s Romeo and Juliet niet het verhaal dat elk van ons naar het hart gaat?

Dat de straf voor de liefde onrechtvaardig is, is een basisgegeven van elke beschaving. De rechten van de liefde staan hoger dan de wetten van de mensen. Antigone.

Hugo Claus begint zijn reeks met een duidelijke situatieschets:

Nu nog aan de galg vandaag, met een vod in de mond

De dichter, laten we hem de dichter noemen, die dief, die hamster, staat onder de galg, heeft waarschijnlijk al de strop rond de nek, en ‘nu nog’ zijn de liefdeservaringen met de prinses zo sterk dat hij ze niet kwijt kan en er geen andere herinneringen bij hem kunnen opkomen. Dit is het verweer van de overwonnene tegenover de macht: zoals Dokter Zjivago vrij is te denken wat hij wil, ook al zet men hem gevangen, zo beleeft de dichter zijn liefde opnieuw, zelfs aan de galg. Geen macht reikt aan de autonomie van het denken.

De herinnering. Is het levenswerk van Petrarca iets anders dan de herinnering aan Laura in stand te houden én haar zelf levend te houden? Bij gebrek aan beter citeer ik enkele verzen in de vertaling van Peter Verstegen, waarbij we rekening moeten houden dat herinnering en tijd twee zusterbegrippen zijn.

De lof voor haar tot poëzie herleiden,
ik weet dat dat niet gaat
en ook de grootste dichter faalde daar;
welke geheugenkluis kan zo veel dragen
dat al het schoons dat je in haar ogen ziet,
teken van zoveel goedheid, zoveel kracht,
mijn hart omsloten zij?
(Canzoniere, 29, 50-56).

Natuurlijk is Claus echter, levendiger dan Petrarca die van zijn Laura een heiligenprentje gemaakt heeft, ze staat daar op de schouw. Bij Claus is er een gevecht tussen de geliefden, een gevecht dat alles inzet en toch niet op leven en dood gespeeld wordt. Hij legt getuigenis af van de realistische lichamelijke liefde, hij verfoeit de leugen van de kleinburger die het huwelijk als zijn grote avontuur beschouwt. De ‘dief’ van Claus toont hoeveel herinneringen een echte liefde dragen kan.

In tegenstelling tot Petrarca klaagt de clausiaanse dichter niet over zijn lichamelijk leven, het lichaam is hem niet minderwaardiger dan ‘het geestelijke’ –het is precies deze tegenstelling die Hugo Claus heeft willen opheffen: lichaam en geest moeten bij elkaar gebracht worden en geest staat voor cultuur, verleden, het denken.

In Canto 37 beschrijft Petrarca het lichaam van zijn geliefde, maar hij doet dit als was zij Maria, de maagd. Sneeuw wit, zoet, blank, doorzichtig, passief en stom. Claus is geen zoetsappige dichter, maar gebruikt kracht en krachtige beelden. (Claus noemde de minnares nooit een hoer, Petrarca doet dit wel (138, 11: ‘putta sfacciata’).

François Villon schreef zijn testament ‘onder de galg’, hij maakte een balans op van het leven en met al zijn nederlagen bedeelde hij vrienden en familie.

De galg staat symbool voor de onrechtvaardige dood, de misplaatste wraak van de maatschappij op de misdadiger/dichter. De galg is de onwaardige dood, tevens een vermaning voor de overlevenden: zo word je aan de ogen van de anderen blootgesteld en geen aarde zal je lichaam beschermen, aan de wrede vogels worden jouw ogen overgeleverd. Dit is, al in tijden her, de grote misdaad tegenover de doden: ze niet te begraven.

Het was niet de eerste keer dat Hugo Claus een veroordeelde opvoerde. Uit *Jan de Lichte* gedicht V:

Er is een werkwoord: verlangen,
dat leerde mijn moeder mij,
ik liep aan haar hand op de markt van Aalst
en herhaalde: ‘verlang, verlangde, verlangd’
en ik zag mijn nek al ellenlang uitgerekt,
‘gehang, gehangde, gehangd’

En in het laatste deel, XIV, het gebed:

Nu, op de markt, zoals in elke omgeving
vreemd verlegen, met een vaag verlangen naar tietten
– nu ook met buikloop van de rauwe bieten.

Elke man weet dat het uur van sterven er elk moment kan zijn. Het is niet verwonderlijk dat men elk moment van zijn leven de balans opmaakt. (En las u ook bijna ‘nu nog, op de markt’ en ‘nu nog met buikloop’? Het nu, misschien het belangrijkste woord van Hugo Claus.)

Hugo Claus heeft niet alleen het woord ‘toch’ tot zijn woord gemaakt, ook de woorden ‘nu nog’ zijn nu van hem. Hij had dit woordenpaar al eerder in een gedicht gebruikt en in een gelijkaardige situatie, namelijk *In memoriam Ferdi*, een herinnering aan Ferdi Jansen (1927-1969). Ze behoorde tot de Cobra-kliek in Parijs, was een vrijgevochten vrouw.

(Ferdinand Jansen was een Nederlands beeldend kunstenaar die actief was als textielkunstenaar en beeldhouwer. In 1950 vertrok ze naar Parijs. Ze kreeg daar gratis les van Ossip Zadkine van 1951 tot 1952. Leerde daar ook haar toekomstige echtgenoot kennen: beeldhouwer Shinkichi Tajiri. Zij trouwden in 1957 en kregen ze twee dochters. Vanaf 1966 vervaardigde Ferdi Jansen hortsculpturen; kleurige, naturalistische bloemen en insecten van imitatiebont, textiel en andere materialen. Deze sculpturen verwijzen ook naar genitaliën.)

Claus schrijft dat zij hem ‘nu nog’ in het hoofd jaagt. Ik citeer het volledige gedicht:

In het Parijs dat ik nu haat,
in kamers die blaakten toen in ‘55
wij hadden honger toen,
je droeg je borsten bloot die zomer-
Je lippen : smalend naar alle anderen.

Jij nu in de nacht als in water
en ik – geloof je me? – slapeloos, redeloos.
Jij die fluwelen varens maakte
in wat ik nu ‘vroeger’ moet noemen.

Nu nog verstrooi je mijn gedachten aan jou
die wegbladderen, wegbabbelen
in dit wankel canto voor een smalle, vergane lady

Ah, het loze van mijn spijt
en het radeloze, vagante,
van mijn voorlopige tegenwoordige tijd
met jou in vele vachten, vlezige bloemen
in de voorbije, voorbije zone.

Het gedicht, zoals wel meer bij Claus, speelt met tegenstellingen. Parijs, de hoofdstad van licht en lichtzinnigheid, wordt nu gehaat – want daar heeft Ferdi geleefd. Er was honger maar ook jeugd en durf (blote borsten), zij was een hogepriesteres want smalend naar alle anderen: die ‘alle’ is belangrijk, want daar behoort ook de dichter toe.

De nacht is zwart als het zwarte water, er is geen licht in het dodenrijk en zij behekt van daaruit het leven van de dichter, die niet langer slapen kan en redeloos is. Het redeloze is dat ‘zonder verstand’, ‘zonder begrip’, maar ook het zinloze. (In dit gedicht zoveel o’s.) In strofe 4 zal het redeloze vervangen worden door het radeloze.

Het tweede deel van het gedicht begint met het ‘Nu nog’, hoe lang dit alles ook geleden is, ‘nu nog’ spookt Ferdi rond. Wegbladderen is zoals verf vergaat, de verschillende lagen die afbladderen (de lagen van het geheugen), wegbabbelen is dan het meer actieve (zoals de tijd babbelt): de dichter die maar babbelt om de doodse stilte niet te moeten horen, hoe hij haar wegbabbelt, de dood wegmoffelt. Nu nog is de dood sterker dan het leven. Het ‘wankel canto’ verwijst naar Petrarca, het woord ‘smalle’ is opvallend, tegelijk het Engelse ‘small’ en het Nederlandse smal, bijna weg. Het smalle is een klankherhaling van het smalende.

In de vierde strofe bevestigt de dichter het nutteloze van de spijt, het heeft geen zin net zoals

het ‘nu’ geen zin heeft, want radeloos is, en geen vaste plaats meer vindt (vagrant, waar onder vacant, als leeg, weerklinkt), geen rust in het besef dat het nu ook maar voorlopig is, rennend naar de dood. De laatste woorden verwijzen naar Apollinaire’s Zone, « À la fin tu es las de ce monde ancien ». Zone, de plaats van de vrijbuiters. Hier zou men ‘voorbije, voorbije zomer’ hebben kunnen verwachten, maar Claus schrijft niet over een tijd, wel over een plaats, daarmee het ‘Parijs’ van de eerste regel overnemend: de geografische plaats staat dan voor een tijd van jeugd, lente en leven.

Het ‘nu’ en het ‘nu nog’ beklemtonen dat wat ‘vroeger’ was en is. Is niet elk kunstwerk gebaseerd op de herinnering, wat er was – en nu niet meer?

Johan Velter, De Dief van Liefde (5):

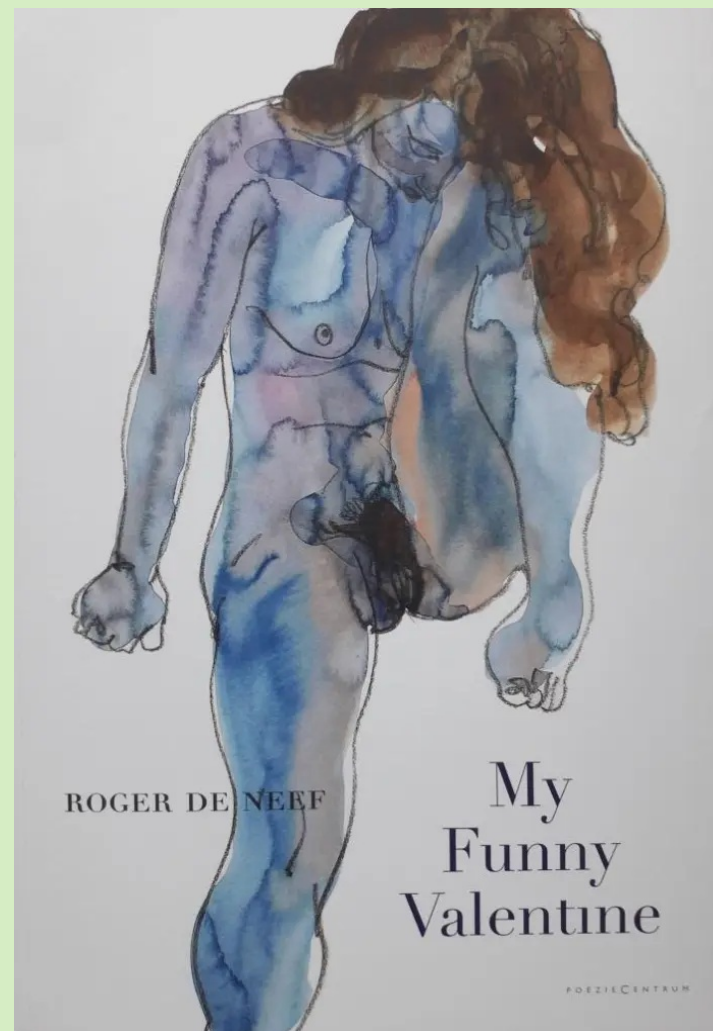
<https://sfcdt.wordpress.com/2019/04/07/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-5/>

Het 5^{de} artikel van Johan Velter vind ik zeer verhelderend, het gaat over het naakt bij Michael Bastow, Paul de Lussanet, Picasso, Matisse.

Beeldend kunstenaar Michael Bastow is een onbekende in de kunstwereld, althans in een bepaald deel ervan. De kunstwereld is opgedeeld in al dan niet elkaar bevechtende divisies. Bastow behoort tot de figuratieven en daarbinnen bij die kunstenaars die ‘het vrouwelijk lichaam vereren’ – ook zoiets eigenaardigs wat ik nooit begrepen heb. De schoonheid van een mens is niet gelijk aan de schoonheid van ‘de vrouw’ – zoals hier geschreven inderdaad een platonisch denken. Zo wordt het dan mogelijk om over ‘de vrouw als verleidster’ of ‘de vrouw als verraadster’ te schrijven, of op een schopenhaueriaanse wijze ‘geen vrouw die deugt’ zeggen. Het is dat metafysisch denken dat niet deugt.

Bastow is een Brit van geboorte maar woont in Frankrijk. Daar heeft hij een kapel ‘gewijd’ aan het vrouwelijk schoon, er is in zijn werk en levensopvatting een soort paganisme te bespeuren, niet een vrij denken en handelen maar dat van de oude man die zijn hemd te veel open laat staan, iets blufferigs heeft, etalerend, onderdanig. Natuurlijk zijn het specifieke vrouwen die hij tekent en schildert maar steeds is daar ‘de vrouw’ in aanwezig, geen abstrahering echter maar eerder een raar soort vervoering – alles geconcentreerd op het geslacht. Bastow heeft in België een aantal connecties en tentoonstellingen gehad, o.a. ook in Antwerpen, galerie De Zwarte Panter. Het werk is niet exhibitionistisch maar wel eenzijdig geobsedeerd, nauwelijks variatie toelatend, onvrij en gebonden. Het lijkt dat het om een vrije mens gaat (vrije seksualiteit), maar de vrijheid in dit werk bestaat niet, niet alleen gebonden aan een vals idee, ook gebonden aan een werkelijkheid die géén werkelijkheid is. Tahiti heeft nooit bestaan.

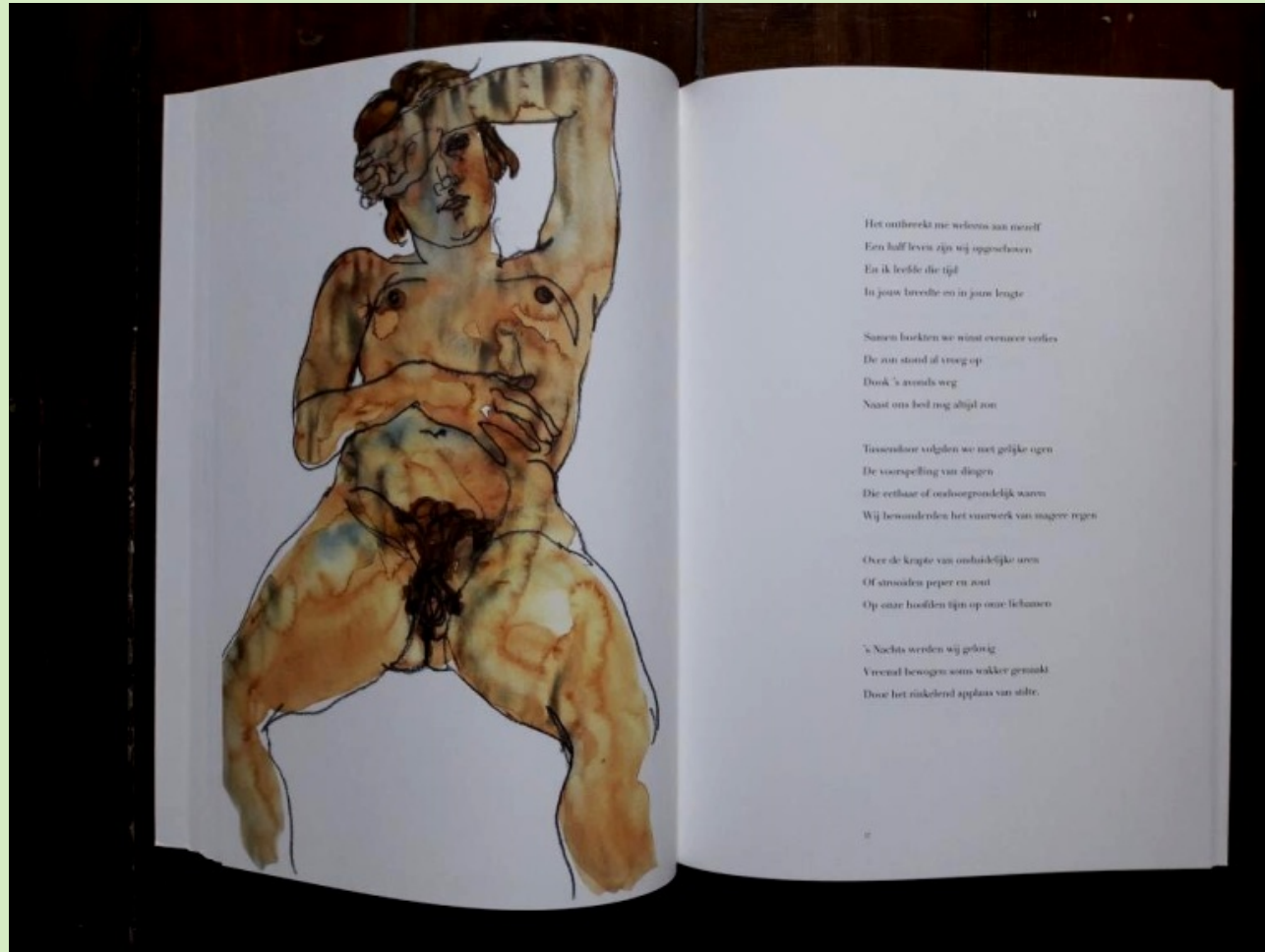
Nu Hugo Claus dood is, neemt Roger De Neef de fakkel over, zo brachten De Zwarte Panter en het Poëziecentrum in 2015 de bundel *My funny Valentine* van De Neef uit, een groot formaat dichtbundel met een aantal prenten van Bastow, de vraag is of het Poëziecentrum dit soort boeken moet uitgeven, wetende dat nog zo veel wetenschappelijk werk te verrichten is.



In 2014 had de Antwerpse galerie ook al *Zwanenwit* van Roger De Neef en Michael Bastow uitgebracht. Het is geen goede zaak dat Bastow en De Neef samenwerken (wel een goede zaak voor de waarheid): zo wordt de kitscherigheid van beider werk fraai blootgesteld aan andermans blikken. Zo De Neef:

De gesloten eenvoud van een vijver
 De eenvoud van twee vijvers
 Met dezelfde ogen
 Ik draag je voor

Tussen de regels is veel interlinie gelaten, om indruk te maken. Het gedicht 'Wanneer ik later als geletterd skelet' is een aanfluiting van een herschrijven van 'Sonnet XIV' van Hugo Claus. Soms herken je Egon Schiele-figuren, maar Schiele was eerlijker.



Om de vrijgevochtenheid aan te tonen, schildert Bastow veel vrouwen met open benen, het geslacht tonende. Hij doet dit echter niet op een mannelijke wijze, wel op een metafysische: het geslacht is de lokdoos én tegelijkertijd geeft de schilder de indruk dat die er voor hem speciaal is. Zijn blik is een vuil oog.

Is deze erotiek bevrijding? Een genot? Nee, dit is een beeld van de vrouw dat achterhaald is, er is immers geen vrijheid, geen samenspel, geen plezier, geen beweging, er is slechts een passief afwachten en een geilachtig hunkeren naar wat aandacht. Kwijlen. De man vernedert zichzelf. Naast de katholieke kitsch bestaat er ook een loge-kitsch, Bastow is daar een hogepriester van.

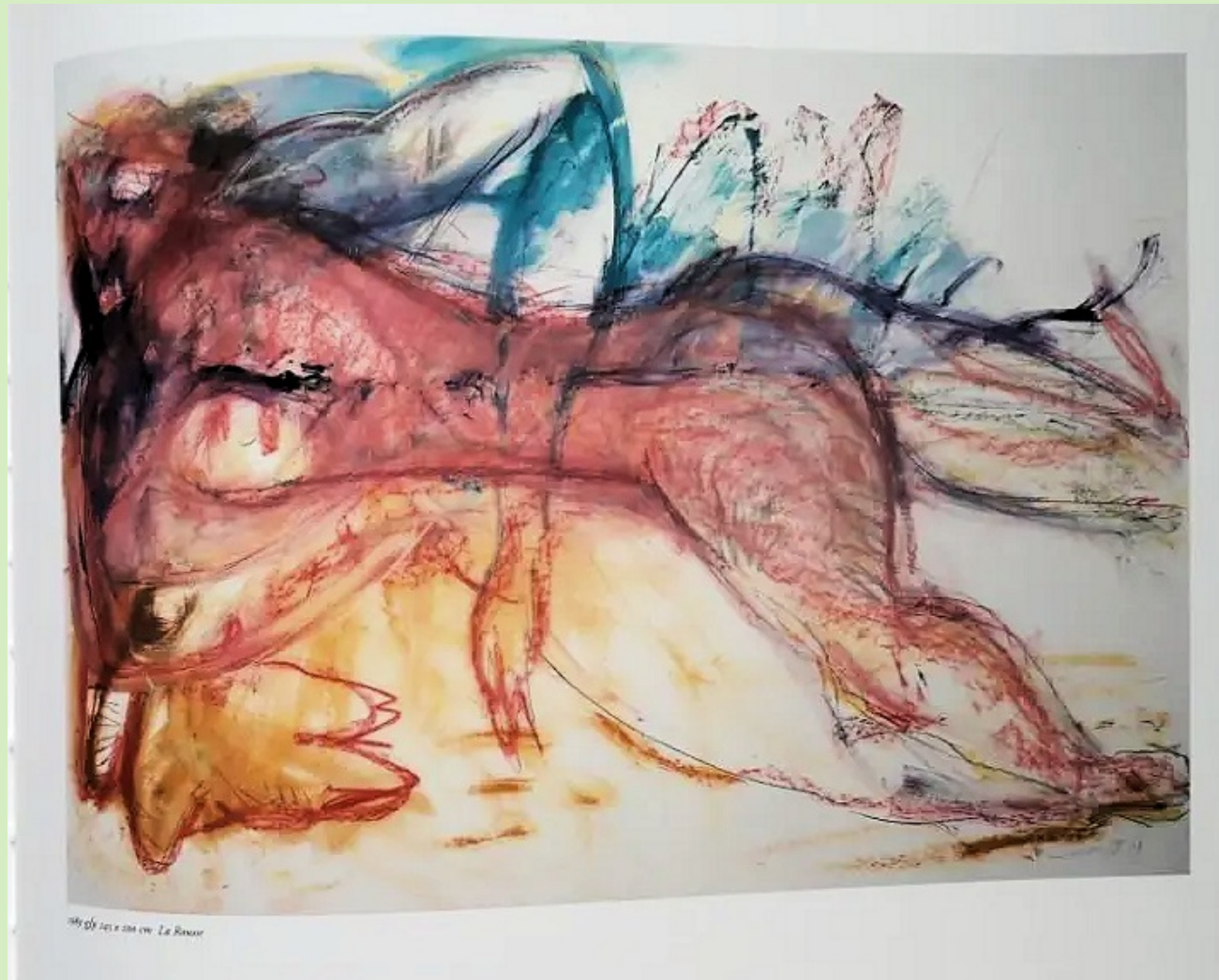
Niet dat 'opengesperde benen' per definitie kitsch zouden zijn, of een achterhaalde metafysica tonen. Pablo Picasso heeft meer dan eens vrouwen op die manier afgebeeld, bij hem is die vrouwelijkheid niet zoetsappig maar wel tonen ze de inzet van een gevecht, waar man en vrouw gelijk zijn. Bij hem gebeurt de seksualiteit niet 's nachts in bed, maar overdag, in het zonlicht, op het terras. Bij hem is er beweging, de vrouw is niet passief maar actief, ze toont zich gelijkwaardig. Seksualiteit is niet voor kinderen. Het lief-zijn voor elkaar is kloosterpraat.



Ook Matisse heeft langoureuze vrouwen geschilderd en getekend, er is bij hem geen beweging, maar rust en die rust is niet afwachtend maar in zichzelf gekeerd: er is geen vuil voyeurisme, zoals dat er wel bij Bastow c.s. aanwezig is. De vrouw is bij Matisse autarkisch, hij wil haar niet bezitten, zij is hem geen pronkstuk. Is erotiek in hedendaagse kunst nog mogelijk?



De eredienst voor, de godsdienst van de vrouw, dat achterhaalde is niet zozeer het vrouwbeeld maar wel dat de godsdienst van de vrouw vooral een godsdienst is, dat we een wereldse erotiek moeten verzinnen. Wat Bastow c.s. tonen is een mannelijk beeld van de vrouw, het zijn mannen die durven, die zich niet scheren, die te nauwe broeken dragen, het zijn de Willem Eliassen van deze wereld, een soort linkserige loge-mentaliteit, van 'wij mogen dat'. Zo is de erotiek die Michel Houellebecq schrijft een reactie tegen de BHL-wittehemden, of de André Glucksmannen die zichzelf jong voordoen maar ouderwetse praat verkondigen, en is die platte erotiek een bevrijding van de bobo-leugen.



Een andere figuur die bij die Bastow behoort is Paul de Lussanet. Hugo Claus heeft voor hem een gedicht geschreven, *Bonjour Monsieur de Lussanet* (1992), een figuratie die salonfähig is en blijft, wat kleurtjes, wat vage lijnen, het is modern. Al is De Lussanet wel wat beter dan Bastow, verscheidener en meer een vakman, toch blijft dit mademoisellenkunst.

Hugo Claus:

Die iemand? Vergeet hem,
groet hem, bonjour, maar vergeet hem
zoals je dat andere kontinent moet vergeten
vol Pruisisch-blauwe schaduwen,
vol as, asfalt, berouw
zodat de dagelijkse vernietiging
wordt herleid tot een daad, als een andere
daad, als bijvoorbeeld een gebed,
ontrafeling, een nieuw gebit,
boze orakels, een stijl, een glacis.

Er is slechts één manier om deze kunst te 'appreciëren' (te verdragen) en dat is door ze in haar tijd te plaatsen: mannen die tegen de kostschoolnonnen, de pastoors en de kwezels moesten vechten en deden wat ze niet mochten doen. Helaas zijn al te velen in dat negatie-werken gebleven, hebben ze geen filosofische kracht genoeg gehad om een nieuwe moraal en een moderner denken op te bouwen. Men heeft de schaamte willen overwinnen, geen berouw meer willen tonen, geen schuld meer aangepaard willen zijn, wat blijft is de aanraking van de vinger aan het lichaam.



De vinger? Het oog. In de reeks 'Nu nog' herinnert hij die onder de galg staat, zijn lichamelijke liefde, ze verschijnt voor zijn geestesoog. Het kijken is belangrijk, het graag zien een levenskracht. Op het omslag van *De mensen hiernaast* is een prent afgebeeld van de Italiaanse schilder Felice Casorati, het is *Susanna o Conversazione Platonica* (1925) getiteld.



Dit is intelligente kunst. Een naakte vrouw (La maya desnuda) toont zich naar een man die zich afwendt en sluiks kijkt vanonder zijn hoed. De man is donker, de vrouw is licht, hij is achterbaks, zij is open en stralend. er hangt een hopperiaanse spanning in de lucht, er is geen verleiding, wel een situatie, de vrouw ligt er niet om de schilder te bekoren, noch om de man tot zich te trekken. De vrouw is superieur, ze laat de mogelijkheden open: het is de man die de sukkel is. Dat Casorati zowel naar het bijbelse verhaal als naar de metafysica verwijst, toont zijn grote kracht: in die traditie staande die traditie ontkennen.

Veronderstel dat Hugo Claus prenten van Daniel Buren in zijn boek had opgenomen, of van Baselitz, of van Per Kirkeby, of van Hockney, hoe veel groter zou zijn werk daardoor niet geworden zijn!

Johan Velter, De Dief van Liefde (7):

<https://sfcdt.wordpress.com/2019/04/09/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-7/>

(Ester Naomi) Perquin, (eerder Nederlandse Dichter des Vaderlands), spreekt over de kracht van het gedicht, de stem van de schrijver. ‘Poëtische porno’ is nogal een titel. Wat niet vermeld wordt is de bron van het gedicht, de verwijzingen én (...) alle commentaren zijn verdwenen – en dat deed Hugo Claus inderdaad ook wanneer hij deze reeks voorlas. Misschien het zoveelste teken dat de boekcultuur in de eerste plaats bij de zogenaamde culturelen niet meer bestaat. Maatschappelijk blijft dit een belangrijk fenomeen: het boek wordt vervangen door de présence, de poeta doctus wordt een podiumbeest en het oorspronkelijke wordt verduisterd ter faveure van een voorbijgaand moment. Een boekcultuur die weggeduwd wordt. Dit is niet zonder gevaar. Wat wordt voorgedragen heeft een andere inhoud dan wat gelezen wordt (‘het innerlijke oor’ waarover Claus spreekt is het ‘denkende’ oor), als men poëzie enkel als podiumact wil zien, dan verhindert men een intelligent soort poëzie, dan blijft er over: roze zakdoeken voor de gevoelens en pinten bier voor de brallers. Claus werd geliefd om de geile woorden, niet om hersenen die de woorden gestalte geven, de vorm bepalen, de cultuur levend houden.

(...) door de (toevoeging van de) commentaren wordt die ‘vervoering’, die ‘retoriek’ (van de herhaalde ‘nu nog’-strofen) steeds gebroken en wordt het zelfs twijfelachtig of Claus wel die ‘gore, geile liefdesdichter’ wil zijn. Is de rol van de kijkende buitenstaander hem niet liever? Dus in een en hetzelfde gedicht geeft Claus commentaar op wat hij zelf schrijft (‘vertaalt, ‘bewerkt’) en breekt daarmee bewust het glas.

Johan Velter, De Dief van Liefde (23) Ddvl 2 vs NN II:

De dief van liefde, 2

Nu nog haar gezicht als de maan en haar lijf als de maan
jong bitter jong met die borsten en billen en die ribben
vroeger zag men liefdespijlen men voelde ze voorwaar
zij verduisterden die jonge blanke volle maan van haar.

‘Overigens’ zei monsieur Paul,
‘de verleiding schept een noodzaak die er niet was,
of die sliep.’

In het commentaar is in de ‘Nu nog’-versie ‘monsieur Paul’ weggelaten, de dialoog tussen Claus en Valéry daarmee verduisterd. Waar in Ddvl de liefdespijlen haar maan verduisterden, is dit later terecht ‘teisterden’ geworden –pijlen kunnen maar haar billen verduisteren, als ze in veelvoud afgeschoten zijn.

Het commentaar vervolgt dat van gedicht I: (*... elke verleiding komt voort uit het zien ...*), nu gaat het over de verleiding, die een noodzaak schept. De verleiding máákt de liefde. In I was er de oorzaak van de verleiding, hier de verdere werking: de verleiding schept een noodzaak, d.w.z. dat er een drang ontstaat waaraan niet te ontkomen valt. Er is een mechanisme ontstaan, een machinatie, een determinisme. Het kijken is een bewuste act en daarom verbonden met het object en het subject, ik en jij, maar de verleiding staat buiten die act, de mens is overgeleverd aan een vreemde kracht. Vandaar ook de kracht ervan: de verleiding schept iets nieuws, iets ongehoords ín onszelf.

Hugo Claus verheft nog het 11de-eeuwse gedicht, nog veel meer benoemt hij dan dat hij suggereert (de suggestie is de erotiek, het tonen de pornografie – Claus bewijst dat dit kleinburgerlijk dom en ongezond is): hij somt de delen van het lichaam op, de delen zijn de pijlen zelf geworden.

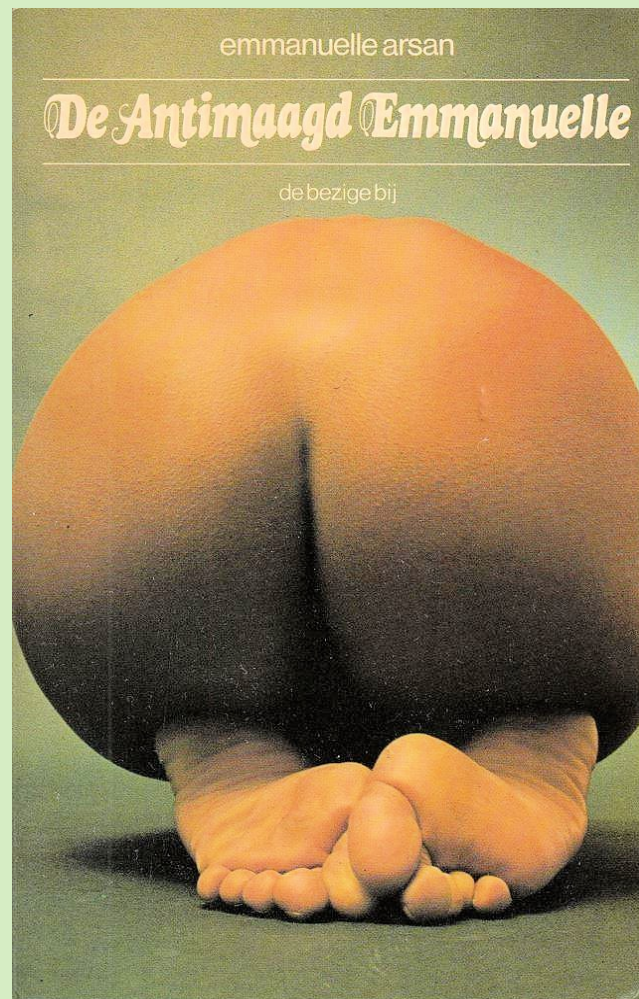
‘Vroeger’ kan verwijzen naar het India van de 11de eeuw: Claus gelooft daar niet langer in, de metaforen zijn verouderd. Vandaar de ‘theoretische’ beschouwingen met Paul Valéry: we moeten anders denken, een andere taal verzinnen. De oppervlakkigheid van Bilhana laat Claus eveneens vallen: lichaam gepijnigd door liefdespijlen / ik zal snel haar ledematen koelen: de hitte van de liefde, de dichter-dief zal het vuur doven, iets te simpel, Claus trapt niet in die gemakzucht. Met de nadruk op het woord ‘vroeger’ gebeuren er twee dingen. Binnen de erotische verzen wordt een denken geïntroduceerd (denk aan wat de erotische literatuur altijd geweest is: het vechten tegen de wereld van Kerk, kapitaal en macht) én dat denken wordt vernieuwd: het gaat niet meer om een goden- of pseudo-godenwereld: de verleiding is van deze wereld, die ‘andere’ heeft niets met ons te maken: we hoeven geen excuses meer te verzinnen, we zijn verantwoordelijk voor onze eigen daden.

II

Nu nog haar gezicht als de maan en haar lijf als de maan
jong, bitter jong, met die borsten en billen en die ribben.
Vroeger had je liefdespijlen, je voelde ze voorwaar,
zij teisterden, dacht je, die blanke volle maan van haar.

*Anders gezegd,
de verleiding schept een noodzaak
die er voordien niet was
of die sufte, sliep.*

Johan Velter, De Dief van Liefde (24), Ddvl 3, NN III:



De dief van liefde, 3

Nu nog haar afgebeten nagels, haar gekwetste tepels
haar gladde billen waartussen zij vertikaal lachte
en zij die metaphysica verachtte zei: Bedenk
in elke cel van je zaad zitten God en zijn moeder.

‘Als je ’t mij vraagt,’ zei PLAT, ‘bestaat zij in een wereld
van herfsttijloos. Méér, zij is zelf niets dan herfsttijloos,
reëel en geheel. Reken maar uit wat de wetenschap nodig heeft
en je komt referenties naar klassen tegen.’
Hij streelde haar roestige poes, de brug van haar rug.
Hij zei: ‘En klassen zijn abstrakt,
als een herfsttijloos door Van Doesburg.’

III

Nu nog haar afgebeten nagels, haar gekwetste tepels,
haar gladde billen waartussen zij verticaal lachte
en zij die metafysica verachtte zei: "Ach schat,
in elke cel van je zaad zitten God en zijn moeder."

*'Zij bestaat dus in een wereld
van herfsttijloos.'*
'Nee, zij is herfsttijloos, reëel en geheel.'
'Meneer, de wetenschap heeft klassen nodig.'
*'Haar rosse poes, de brug van haar rug,
zijn dat klassen?'*
*'Eh, ja, maar dan bijna abstract,
als een herfsttijloos door Van Doesburg.'*

Nu nog, III

Nu nog haar afgebeten nagels, haar gekwetste tepels
haar gladde billen waartussen zij verticaal lachte
en zij die metafysica verachtte zei: ‘Ach, schat,
in elke cel van je zaad zitten God en zijn moeder.’

‘Zij bestaat dus in een wereld
van herfsttijloos.’
‘Nee, zij is herfsttijloos, reëel en geheel.’
‘Meneer, de wetenschap heeft klassen nodig.’
‘Haar rosse poes, de brug van haar rug,
zijn dat klassen?’
‘Eh ja, maar dan bijna abstract,
als een herfsttijloos door Van Doesburg.’

Ook hier het probleem van de metafoor, de stijlfiguur die in het gebied van het denken verblijft, niet een realiteit is. In de ‘erotische verzen’ verwijderd Claus zich meer en meer van het oorspronkelijke Bilhana-gedicht, nu gaat hij zijn eigen weg, verkent hij zijn eigen problematiek én hij heeft niet langer nood aan een abstracte vrouw, een abstracte situatie: hij neemt zijn eigen lief, zijn eigen lijf.

In Ddvl-versie introduceert Claus een zekere PLAT, zekerheid hebben we niet dat dit Plato is, we nemen dit wel aan.

In *De sofist* schrijft Plato een tegenargumentatie op de sofisten, dat hij daar niet echt in slaagt, ligt niet zozeer aan hem, wel aan de sterkte van de sofistische argumenten. Plato is, alhoewel de steunbeer van de Westerse filosofie, slechts een voetnoot in de fundamenteën van het denken. De sokratische methode rammelt langs alle kanten en een collegestudent kan de knooppunten, de momenten waar Plato vals speelt, zo blootleggen. Plato heeft de bedoeling om de schijnkennis van de sofist te ontmaskeren, wat hij voorstelt is dan de ‘echte’ filosofie. Het is de tocht naar de waarheid, die niet de waarheid is. Plato is de oervader van de metafysica, daartegenover staat het sofisme, een aardse vorm van denken, pragmatisch van opvatting en met de bedoeling in de wereld te staan – het sofisme heeft door hem een slechte naam gekregen: denken wordt met geld verdienen, met markt- en maffiapraktijken verbonden.

De sofist zet een aanval in op het abstracte, de dingen zijn reëel. We citeren Parmenides:
‘gelijk de omvang van een langs overal mooi-ronde bol
aan alle zijden even ver van het midden verwijderd,
want groter noch kleiner mag ’t wezen,
noch langs hier noch langs daar’

om aan te tonen dat het zijnde een ding is met een midden en buitenzijden en delen. Deze ronde bol wordt op een parmenidesiaanse wijze door Claus vertaald als ‘gladde billen’ in Ddvl, IIIa en NN, 3a en als een antimetafysica uitgelegd; van billen naar poes is nauwelijks een stap. Dit is het soort blasfemie dat in de surrealistische traditie staat. Dat zij bestaat is een feit, en dat het in déze wereld is en niet in die der Vormen, wordt in het commentaar bevestigd. De wetenschap werkt met klassen, maar daar heeft de dichter weinig mee: die zijn immers abstract. De dingen moeten delen hebben, zegt de sofist, zoals een lichaam borsten en billen moet hebben, zegt de dichter. Zij die de Vormen ontkennen, zijn aards: ze moeten de dingen kunnen vastgrijpen: dat is het ware, het ene, het echte. Niet wat het verstand uitdenkt, is het ware.

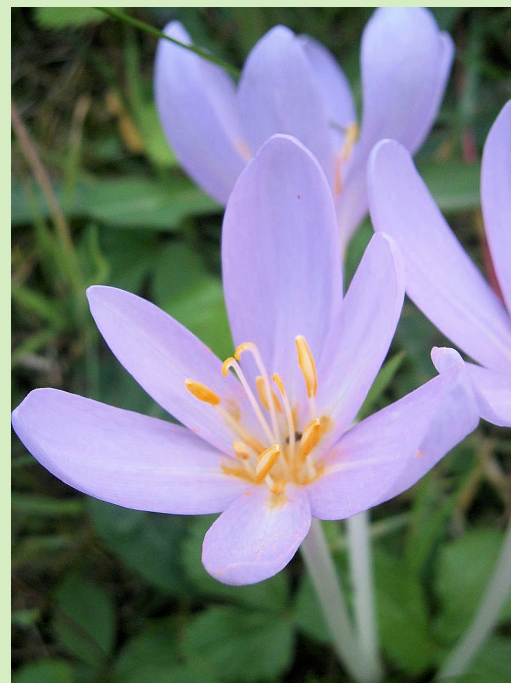
Heel goed, de primordialiteit van het leven. Maar zonder rede, zonder verstand geen menselijkheid, we leven niet in bomen.

‘Hij streelde haar roestige poes, de brug van haar rug.’ Door poes en rug met elkaar te verbinden, veronderstellen we dat het gaat om het vrouwelijk geslacht. De veronderstelling is geen zekerheid, de ambivalentie bestaat. Verwijst het woord naar het concrete dier, of is het woord een metafoor, een beeld voor het geslacht?

De ‘afgebeten nagels’ en ‘gekwetste tepels’ uit dit derde gedicht, komen terug in gedicht Ddvl, 23a en NN, XXa . Er zijn niet alleen externe ook interne verwijzingen waardoor het gedicht een hechte structuur krijgt, het herhalen van ‘Nu nog’, en ‘zei’ wordt daardoor gecontextualiseerd en versterkt. Het lichaam wordt verkend en is steeds anders – de metaforen hoeven niet, de huid, het vet, het vlees, het bloed: oh! genoeg! Maar!

De **herfsttijloos** is een bolgewas dat lijkt op een krokus. De plant bloeit in de herfst, de Latijnse naam is *Colchicum autumnale*, maar de bladeren en vruchten komen pas in het voorjaar tevoorschijn. Apollinaire heeft het gedicht « Les colchiques » geschreven.

‘Bijna abstract’ schrijft Hugo Claus terecht; het typerende van de plant is dat ze geen bladeren heeft in de bloei, ze krijgt bloemen in de herfst (vandaar de naam en de symboliek: het is voorbij, in de herfst van dit leven is niet veel meer te verwachten); geen bladeren is als de abstracte vormen: de stengel is recht, waaraan geen leven te bespeuren lijkt.



De **herfsttijloos** heeft drie stijlen en zes meeldraden en onderscheidt zich op deze wijze van de krokus, die drie meeldraden heeft. De stempels zijn gebogen en lopen af op de stijlen. Drie meeldraden zijn hoger geplaatst dan de drie andere.

Hugo Claus beschrijft de geliefde, over haar ‘verticaal lachen’ (en de ‘mooi-ronde bol’) hoef ik niets te zeggen, daarvoor kan u het boekomslag van Emmanuelle zien, een ontwerp van Leo Kouper, de ondertussen stokoude affichemaker, die dicht bij Wolinski en Cabu stond (deze twee laatste vermoord door de islamisten en de vijfde colonne). De gladde billen verwijzen naar de jeugd van de geliefde. In het zaad van de ‘schat’ zit een hele wereld verborgen (denk aan de monade van Leibniz en de atomen van Lucretius) en dus ook God en zijn moeder – een volkse uitspraak om het al te illustreren, hemel en aarde, het mogelijke en het onmogelijke.

In het commentaar van Ddvl, 3b wordt Plato opgevoerd ‘zei PLAT’, hij is de hele tijd aan het woord. In NN, IIIb wordt er echter een dialoog weergegeven tussen wie weet wie. Ook dit gaat weer over de metaforen: bestaat zij in een wereld van herfsttijloos moet metaforisch begrepen worden; de repliek is immers nee, zij is reëel en geheel (echt en niet in scherven: de natuur is een geheel, het geheel getuigt van kracht, gezondheid, scherven zijn decadent). Maar uiteraard is de geliefde geen herfsttijloos, zij is een lichaam, dat zij de plant is, maakt van haar een metafoor, een illusie, een gezichtsbedrog, een simulacrum: ze is een geheel, een constructie. Willen we haar bekijken (en bezitten?) dan moeten we op een meer doordachte manier te werk gaan, op een wetenschappelijke – de ironie van Claus is dat hij dingen laat gebeuren, terwijl de woorden een andere kant uitgaan. Tergend, treiterend, wordt dan gevraagd wat klassen zijn, haar kut, haar altaar? Het ‘Eh, ja’ is typerend voor de filosoof die plots tegenover het concrete komt te staan. In Ddvl, 3b zijn de klassen abstract, in NN, IIIb ‘bijna abstract’ – een subtiliteit die via de verzamelingenleer opgelost moet worden.

In het programmatische gedicht ‘Dichter’ (Ambachten) maakt Hugo Claus een balans op, er is veel ironie en zelfs sarcasme aanwezig, de kleinburgerlijke dichter die wel wil dichten maar geen Dichter is. Het gedicht gaat over de moeilijkheid van de inspiratie, alle beletselen (kinderen, het dagelijkse) en de pretentie van de kleindichter (‘ik moet het voor het mensdom doen / zoals Goethe, die wou ook meer licht’). Ten einde raad vraagt hij zijn vrouw waar het poëzie-album van vroeger ligt waar zijn gedicht ‘Blazen’ in staat.

‘Ja,’ zegt zij, ‘je schreef in die tijd over rozen,
en het rijmde met herfsttijlozen,
het ging over mijn lippen, mijn gezicht.’

Jazeker, ging het over haar schoonheid. Claus legt het rijmen in de tijd van toen, het zwaarwichtige, het clichématige en het onderwerp al even stijlloos.

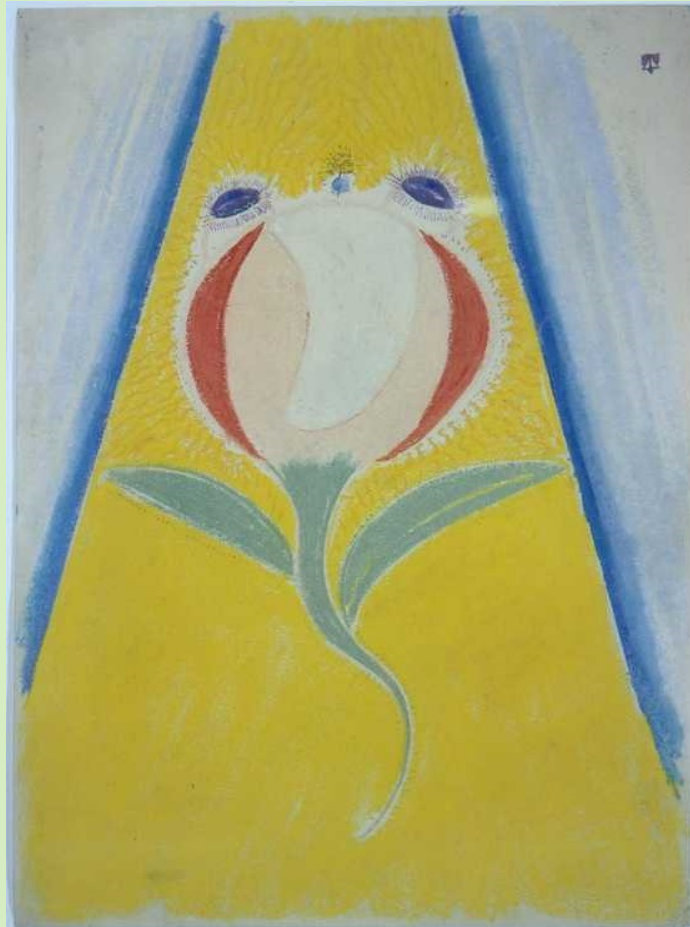
Ideeën zijn niet concreet: dat lijf dat daar ligt en de metafysica veracht zegt: in één druppel zaad van jou zit het al, geef mij geen woorden, geef mij je daden. De wijsgeer die een poes ziet, weet van geen wanten meer.

Theo **van Doesburg**, (Utrecht, 1883 – Davos, 1931) was een Nederlands kunstenaar. Hij staat bekend als een van de belangrijkste vertegenwoordigers en propagandisten van de abstracte kunst in de 20e eeuw. Hiertoe richtte hij in 1917 het tijdschrift *De Stijl* op. Wat hij zocht was verheffing en vergeestelijking in de kunst.

Van Doesburg propageerde een wereld waarin de kunsten een meer verheffende, apolitieke en onderling gelijkwaardige plaats innamen binnen het theoretische kader van de nieuwe beelding. Hiervoor zocht hij aansluiting bij de internationale avant-garde.

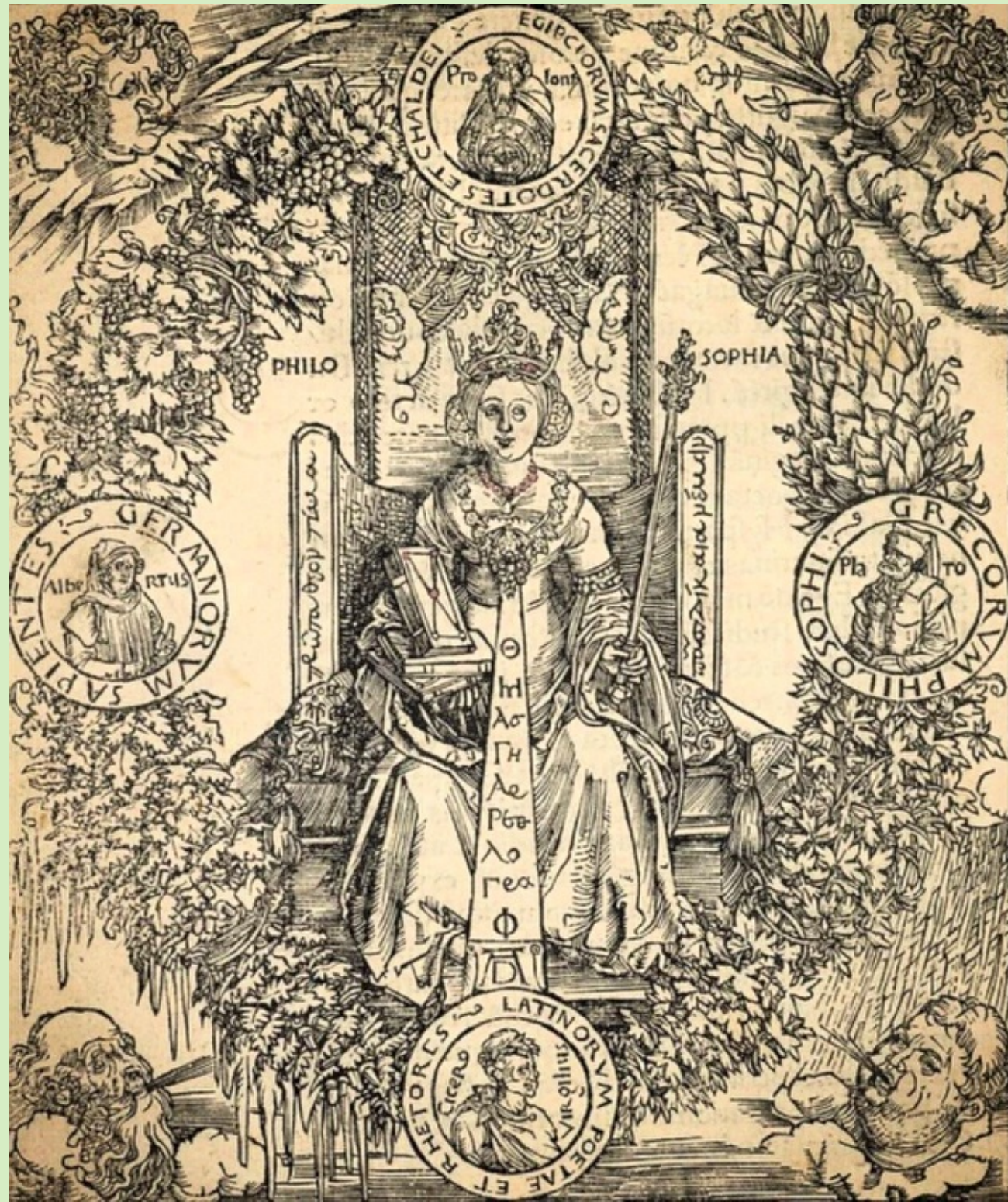
Nieuwe beelding of neoplasticisme is een kunsttheorie, die omstreeks 1917 ontstond rondom het tijdschrift *De Stijl*. De belangrijkste vertegenwoordigers waren de kunstenaars Theo van Doesburg en Piet Mondriaan. Zij stelden zich als doel de kunst te zuiveren van elementen die daar volgens hen niet in thuis hoorden en probeerden langs rationale weg de elementaire (en in hun ogen universele) principes van iedere kunstvorm vast te stellen en toe te passen. Mondriaan bleef de nieuwe beelding tot zijn dood in 1944 trouw. Van Doesburg ging in 1924 over tot het elementarisme.

I.t.t. Mondriaan heeft Van Doesburg wél realistische elementen en zelfs natuurvormen in zijn werken opgenomen – bij hem is de abstractie een menselijke maat: de realistische verbeelding wordt in stand gehouden, de band met de wereld blijft aanwezig. Bij Van Doesburg is er geen metafysica zoals bij Mondriaan.



Johan Velter, De Dief van Liefde (9):

<https://sfcdt.wordpress.com/2019/04/11/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-9/>



Dürer, Philosophia

Filosofie is afgeleid van het Griekse *philos* en *sophia*, en betekent liefde voor de kennis. Het woord met Nederlandse stam, wijsbegeerte, betekent het zelfde. De begeerte naar wijsheid. ‘Behoud de begeerte’ (Wreed geluk, 1999), is de eerste zin van het laatste gedicht van die bundel.

Hugo Claus bezingt de lichamelijke liefde? Van het gedicht *Caurisurata pancasika* bestaan verschillende vertalingen, het is tenslotte een wereldgedicht. Een van de vertalers was Jean Grenier: *Le chant du voleur d’amour*, Bilhana, traduit du sanscrit par Jean Grenier (Calligrammes, 1983). In het voorwoord schrijft hij: « Un scoliaste du *Chant du voleur d’amour* assure que la femme célébrée dans le poème a pour nom Vidya, connaissance, et que le poète déplore la perte d’une science, sans doute divine, qu’il a oubliée [sic]. » Grenier gelooft in eerste instantie niet erg in deze interpretatie, toch mogen wij die niet veronachtzamen. Was in de Griekse wereld Pallas Athena niet de godin van de wijsheid, de kunst en de krijgskunst? Was de vrouw niet het symbool van de kennis? Sophie! Grenier komt op zijn woorden terug, wetende dat in het Oosten de verschillende soorten liefde (begeerte) niet van elkaar te onderscheiden zijn en dat er een algemeen pantheïstisch klimaat heerste: « [...] on peut admettre sans difficulté l’interprétation allégorique, non comme exclusive, mais comme plausible à côté du sens littéral. ». Dat geldt niet alleen voor het Oosten, bij Hadewijch was de liefde tot God ook geen louter etherische maar verbonden met het lichaam; het ging niet enkel om metaforen, het ging om werkelijkheid: de liefde is lichamenlijk. De mens is zijn lichaam; zijn begeren is lichamenlijk.

Claus legde geen laag ónder de gedichten, maar plaatste die naast de gedichten, al zijn de commentaren eveneens gedichten en vormen ‘vertaalde’ delen en commentaar samen één gedicht. Toch is er een onderscheid in toon, in onderwerp en menselijkheid. Hij ‘verdeelde’ zijn gedichten in *De dief van liefde* in 2 delen, vierregelige gedichten die de aardse liefde beschrijven en een commentaar die wijsgerig is, die de kennis in het gedicht brengt. De tweeslachtigheid wordt tegelijkertijd beklemtoond en verenigd, dus ontkend. De zogezegd ‘typisch Westerse analytische geest’ die in de cursieve teksten te vinden zou zijn, is terug te brengen tot de literaire en filosofische traditie van het Oosten. Hugo Claus heeft hiervoor een eigen vorm gevonden. Alhoewel ‘eigen’, ook deze vorm staat in de traditie.

Johan Velter, De Dief van Liefde (15):

<https://sfcddt.wordpress.com/2019/04/18/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-15/>

John Steinbeck, *Cannery Row* (1945): de centrale figuur is Doc, een randfiguur en tegelijk intellectueel. Eenzaam. Doc ontdekt op één van zijn 'strooptochten' naar zeedieren, bestemd voor zijn microscoop in het laboratorium, onder het zand een vrouw, een jonge vrouw: 'A girl's face looked up at him, a pretty, pale girl with dark hair. [...] It seemed to Doc that he looked at it for many minutes, and the face burned into his picture memory.' (182). (...) De vrouw, deze Ophelia, een prinses, is een contrast van dat leven dat beschreven wordt: het vuile, het slordige, het zich verwaarlozende, de zinloze handelingen, het meisje in zeezand, niet bewegend, gevlucht, in zichzelf gekeerd. Oosterse schoonheid. Het meisje is dood, zij heeft de juiste beslissing genomen: weg van het vuile.

Aan het einde van de roman is er een feest voor Doc. Dan vraagt Dora, de hoerenmadam, Doc wat van zijn muziek te laten horen: dan klinkt Monteverdi, Beethoven, Ravel, treurmuziek om verloren liefde en Doc pakt een boek erbij: *Black marigolds*, vijftig stanza's, en we herkennen *De Dief van Liefde*:

Even now
I know that I have savoured the hot taste of life
Lifting green cups and gold at the great feast.
Just for a small and a forgotten time
I have had full in my eyes from off my girl
The whitest pouring of eternal light...

He wiped his eyes with the back of his hand. And the white rats scampered and scrambled in their cages. And behind the glass the rattlesnakes lay still and stared into space with their dusty, frowning eyes.

Zo eindigt de roman. En de lezer veegt met de rug van zijn hand de tranen weg. O, zoveel verloren, zoveel lege handen, een bloedend hart! De engel gezien en verloren.

Dit is waarom dit gedicht tot de wereldpoëzie behoort. Er is een droefenis die troost, de woorden luidop doen lezen, er is een gang naar de ander, men wordt verstild en men denkt aan wat beter had kunnen zijn, het lezen dat iets toch mogelijk geweest is, is ons, arme sterveling, een troost, ontroostbaar als we zijn.

Vergelijk de Engels-talige stanza boven met de eerste strofe van het negentiende gedicht uit *De dief van liefde*:

Nu nog terwijl de horzels van de dood om mij zwerven
proef ik de honing van haar buik en hoor ik het gezoem
van haar klaarkomen en staar ik naar de natte roze

blaadjes van haar beweeglijke en vleesetende bloem.

Het gedicht/de strofe is beknopt, helder, gejaagd, duidelijk, poëtisch, de woorden worden de woorden gelaten en hoeven niet afgekapt te worden zoals een IS-strijder het hoofd van een ongelovige afhouwt, de taal is vloeiend en volgt de adem van een mens, vorm en inhoud komen bij elkaar te liggen, de beelden worden correct opgeroepen en uitgebouwd, er is geen vals sentiment te bespeuren. De dichter is de taal meester, de taal vloeit als gesmolten ijzer naar woorden, gedachten en beelden. Deze dichter is Vulcanus, niet toevallig heeft hij zijn Venus verloren.

Steinbeck geeft een eigen interpretatie aan dit gedicht, de galg en de prinses zijn van geen tel meer, de woorden hebben een kracht over de eeuwen heen, maar ook over de culturen heen: *De dief van liefde* is Petrarca die treurt om Laura, is Ophelia in het water.

Steinbeck contrasteert de verhevenheid van het gedicht met de dagelijkse realiteit van de afwas, het opruimen, het liederlijke leven. In de modder toont hij de sterren. Oscar Wilde. De kunst die humaan is.

Claus zal op een andere manier een contrast uitwerken, de lichamelijke van zijn verzen tegenover het intellect zetten, het commentaar is van hem die naast de wereld staat en de dingen beziet.

De droefheid die Steinbeck opwekt, geeft troost; zover gaat Hugo Claus niet. Maar ook bij hem is de herinnering een melancholie, een treuren, onder de kracht ligt verlies.

IV

Nu nog de strepen schrammen vlekken tatoeëringen,
allemaal kwetsuren van liefde onder haar lichte jurk,
en ik vrees dat dit zal blijven duren, dit wrang achterbaks
krabben en klauwen naar haar ondermaatse niemandsland.

*Wij vergeten twee dingen, pardieu,
de verschillende manieren van zijn
en de verschillende manieren van niet te zijn.
Ik vrees dat jij ligt tussen het niet meer zijn
en het nog niet geweest zijn. Wat jij?*

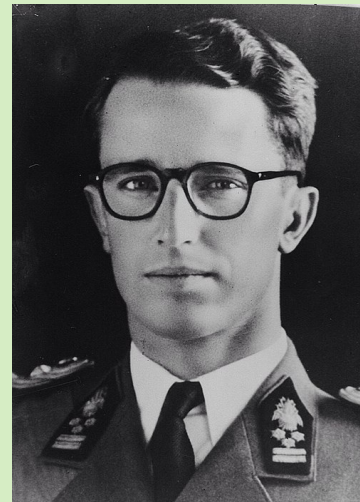
V

Nu nog, volkomen stil lag zij buitensporig alleen,
kruiselings verlaten en met verlamd verhemelte,
en ik, even onbeweeglijk in mijn cel, hoorde ze,
de rinkelende kettingen rond haar linkerenkel.

*'Wanneer zullen jullie samen zijn?' vroeg mijn moeder
grijnzend. 'In 't rijk van Koning Boudewijn,
als de wereld waarachtig zal zijn,
als de Gele Stroom doorschijnend zal zijn,
in een maand van zondagen,
op de middag van middernacht?'*

Boudewijn (1930 - 1993) regeerde van 1951 tot zijn dood als 5^{de} koning der Belgen.

Gele Stroom: de op een na langste rivier van China, bakermat van zijn oude beschaving en welvaart. Door de vaak verwoestende overstromingen en koerswijzigingen, door de voortdurende verhoging van de rivierbedding, soms boven het niveau van de omringende velden, kreeg de rivier echter ook bijnamen als "China's leed" en "Gesel van de Zonen van Han."



Johan Velter, De Dief van Liefde (25):

De dief van liefde, 5

Nu nog volkomen stil lag zij buitensporig alleen
kruiselings verlaten en met verlamd verhemelte
en ik even onbeweeglijk in mijn cel hoorde
de rinkelende kettingen rond haar linkerenkel.

‘Wanneer zullen jullie samen zijn?’ vroeg mijn moeder
grijnzend. ‘In ’t rijk van Koningin Boudewijn,
als de wereld waarachtig zal zijn,
als de Gele Stroom doorschijnend zal zijn,
in een maand van zondagen
op de middag van middernacht?’



‘Nu nog’, V

Nu nog, volkomen stil lag zij buitensporig alleen,
kruiselings verlaten en met verlamd verhemelte,
en ik, even onbeweeglijk in mijn cel, hoorde ze,
de rinkelende kettingen rond haar linkerenkel.

‘Wanneer zullen jullie samen zijn?’ vroeg mijn moeder
Ik zei: ‘In ’t rijk van Koning Boudewijn,
als de wereld waarachtig zal zijn,
als de Gele Stroom doorschijnend zal zijn,
in een maand van zondagen
op de middag van middernacht?’

Weer de komma's die de gedrevenheid verhinderen. In NN, Vb staat de fout die in alle latere edities overgenomen is, het is de vraag hoeveel lezers gelezen hebben dat het wel degelijk over 'Koningin Boudewijn' moet gaan. Immers, als het over 'koning Boudewijn' zou gaan dan is de uitspraak van de moeder niet ter zake.

Dus nooit. We moeten spreken van het adynaton, een onmogelijkheid.

Koningin Boudewijn, is in alle andere edities Koning Boudewijn geworden maar dit is een inhoudelijke fout. Een typerende fout want niemand durft een gedicht nog inhoudelijk te lezen, de dichterlijke vrijheid ligt steeds op de loer waardoor de dialoog met de lezer onmogelijk gemaakt is: de auteur is autonoom, mag om het even wat beweren, wij begrijpen die dichterlijkheid niet. Men denkt niet meer tijdens het lezen, men ondergaat. Ook een mooi voorbeeld van het lezen dat niet leest maar verwacht en dan pas leest: men leest geen woorden maar concepten.

Het gaat hier uiteraard over de verkeerde wereld, Claus bedoelt: dit zal nooit gebeuren. Hij zegt dat de vrouw en de 'ik' nooit samen zullen zijn: de mens is eenzaam en alleen, hij speelt dat hij samen is. Het weten overstijgt het lichaam.

Zo is nu ook het gedicht van Claus 'Een beeld in Gent' beter te begrijpen, er is steeds gealludeerd op de homoseksualiteit van koning Boudewijn, hier kan Claus dat vermoeden vrij en vrank uitschrijven, Fabiola was uiteraard de man van het echtpaar.

'De Gele Stroom': draagt zo veel slib met zich mee dat het water er altijd modderig geel uitziet, bijna niemand ziet hem anders, slechts 'één keer in de duizend jaar is hij helder'. (Duizend jaar mag gelijk gesteld worden aan nooit.)

'In een maand van zondagen', is een typische uitdrukking om het onmogelijke te benadrukken en kent vele varianten. Zo de Franse uitdrukking 'midi à quatorze heures'. Of de Vlaamse: 'als de zwijnen klompen (kloefen) zullen dragen'. Dus nooit, het is onmogelijk.

In het commentaar van NN, Vb (*blijkbaar heeft Velter een andere editie, A.B.*) schrijft Claus 'Ik zei', dit komt niet voor in Ddvl, 5b en is een verbetering: hier spreekt de gewone, simpele dichter, hij verwijst niet geleerderig, hij wijst op het onmogelijke, 'ik zei' is een echo van de vele 'X zei'-en in de andere commentaren.

Zowel NN, Va en Ddvl, 5a toont ons een nieuwe situatie. In de eerste twee regels is er een herinnering: zij alleen, in de regels 3 en 4 hoort de dichter haar kettingen, net alsof niet alleen hij vastgebonden is, ook zij. Maar die kettingen moeten eerder begrepen worden als sieraden, colliers, hals- en enkelkettingen: « le collier de perles » (Grenier, XIV). En:

« Aujourd'hui encore, solitaire et délaissé, je revois les beaux yeux cernés (blauwe

kringen) de kohl, l'abondante chevelure entrelacée de fleurs, les dents pareilles à des guirlandes de perles enluminées et les bracelets resplendissants. » (Grenier, XVI)

Waarom linkerenkel? De kant van het hart. 'Kruiselings verlaten' is een beeld als van Christus aan het kruis; 'verlamd verhemelte' is de dorstige mond – die door de Romein met azijn bevoeld zal worden. Zo stil zij daar ligt, zo onbeweeglijk is hij in zijn cel – de cel mag ook figuurlijk begrepen worden: niet alleen de ruimte waar de veroordeelde wacht, ook het lichaam en de situatie als cel – de klem.

In dit vers is sprake van de moeder van de dichter. In gedicht NN, X en Ddvl, 11 zal over haar moeder gesproken worden, als haar vader een koning is, dan moet die moeder een koningin zijn, Claus zal er eerder een hoerenmadame van maken.

Johan Velter, De Dief van Liefde (26) Ddvl 6 NN VI:

<https://sfcdt.wordpress.com/2019/05/06/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-26/>

De dief van liefde, 6

Nu nog weet ik hoe moe en melig na het loom vrijen
zij 's ochtends bijna schroomvallig haar hoofd vooroverboog,
een eend die over het meer gleed en aan 't water nipte
en toen duikelde naar mij en hapte en toen nooit meer.

‘Alhoewel,’ zei Monsieur Paul. ‘Ofwel.

Je kunt ook zeggen: de wortels zoeken wat klam is,
de sprietels vinden de zon
en de plant vormt zich
van het ene evenwicht naar het andere,
van de ene begeerte naar de andere.’

Een bundel die de kwellings van het herinneren duidelijk maakt (‘nooit meer’), dat wat verloren is, een treuren om de tijd, die dief van liefde; terwijl die dievegge met de beste brokken gaan lopen is. A en b samen genomen: de liefde ontregelt, groeit toch naar een evenwicht. Men ziet dat het Oosters gedicht door Claus geproblematiseerd wordt: niet alleen is er de dreiging van de galg, al voordien lijkt de minnares al haar kuren gehad te hebben.

Deze strofe heeft veel gelijkenissen met strofe V bij Jean Grenier, met weliswaar (alweer) een belangrijke verschuiving:

« Aujourd’hui encore je me rappelle comme, languissante et lasse le matin qui suivait la veille d’amour, penchant par pudeur le visage et les tremblantes étoiles de ses grands yeux, elle se retournait comme un cygne royal sur le lac de joie fleuri de lotus. »

In het caura-gedicht is er in strofe XIV en XLIV eveneens sprake van een cygne.

Hugo Claus spreekt van een eend, niet van een zwaan, dit zal doelbewust gebeurd zijn want de eend verhoudt zich tot de zwaan als de merel tot de nachtegaal. In de mensenwereld is de zwaan volwassen, een eend is kinderlijker, het lelijke eendje groeit uit tot een volwassen, prachtige zwaan. De zwaan is een edel dier: groot, wit, sierlijk, statig, langzaam. Zwanenzang: het laatste, onovertroffen lied, de weeklacht van de dichter. Het beeld van Christus als een zwaan, zuiverheid. Het sterrenbeeld zwaan vormt een kruis. Vergilius werd genoemd de ‘Mantuaanse zwaan’, Shakespeare ‘the swann of Avon’. Apollo werd geassocieerd met de zwaan, Leda en de zwaan, Cygnus die zwaan werd, enz.: men ziet dat de zwaan met de godenwereld verbonden was.

De eend daarentegen, is grauwer, zelfs de groengekopte, maar is toch gewijd aan Aphrodite,

VI

Nu nog weet ik hoe moe en melig na het loom vrijen
zij 's ochtends bijna schroomvallig haar hoofd vooroverboog,
een eend die over het meer gleed en aan 't water nipte
en toen duikelde naar mij en hapte en toen nooit meer.

*Je kunt ook zeggen: 'De wortels zoeken wat klam is,
de sprietels vinden de zon
en de plant vormt zich
van het ene evenwicht naar het andere,
van de ene begeerte naar de andere.'*

de Griekse Venus, soms negatief geassocieerd met de wellust, vandaar de vele eenden op de 16de-eeuwse markttaferelen: een eend aanbieden is seksuele lust tonen. Alhoewel alle symbooldieren seksueel geduid kunnen worden, is het verschil tussen eend en zwaan duidelijk. Is de zwaan een aristocratische vrouw, een eend is meer een volks hoertje, maakt minder spel van het liefdestaferel, maar is wel overduidelijk, heerlijk aanwezig, minder afstandelijk dan een zwaanvrouw.

En een eend doet denken aan een dolfijn, zoals hij onder het water naar voedsel duikt – en we weten dat de dolfijn symbool staat voor het vleselijke liefdesspel.

Het commentaar zou kunnen verwijzen naar « Le dialogue de l'arbre » (Oeuvres, T. 2) van Paul Valéry, (ook deze dialoog kunnen we lezen als een diderotiaanse omkering: de herder is de poëet, de filosoof de realist, normaal gezien is het omgekeerd ('een schaap, menere, is een schaap om geschoren te worden en daarachter eten wiender da op'), deze omkering wordt echter vanaf p. 192-193 weer gekeerd, dus op het einde van de dialoog: Lucretius wordt poëtisch en Tityrus gaat verder met zijn werk « Je te laisse dans cet état admirable. Il me faut à présent rassembler mon troupeau. Prends garde à la fraîcheur du soir qui vient si vite. »), een gesprek tussen Tityre en Lucrèce, de herder en de filosoof (het cliché: hij die leeft en hij die nadenkt – ook dat cliché wordt door Claus in zijn *De dief van liefde* geattaqueerd: beide kunnen samen bestaan), de een geniet zonder veel na te denken, de ander wil alles analyseren. De een het genot zonder bewustzijn, de ander geen genot zonder bewustzijn. Voor Tityrus is de boom deze boom waaronder hij schaduw zoekt. Voor Lucretius is elke concrete boom een afgeleide van 'de boom' (niet in Platoonse zin echter), elke boom is een systeem en dat systeem is te onderzoeken, af te leiden, reconstrueren, beschrijven. Daarvoor moeten de onderdelen geanalyseerd worden. Tityrus legt zich onder de boom en trekt zich niets aan van de wortels, het water, de grond en de blaadjes: een boom is een boom (een geheel). Lucretius ziet de boom en ziet de wereld werken, hij ziet de onderdelen in elkaar grijpen en functioneren. Hij kan zeggen hoe de volgende, nog niet ontstane boom, zal groeien. Tityrus leeft in het nu. Elke boom is voor Lucretius een herinnering aan een andere boom. De herinnering is dus ook een voorspelling. De ervaring blijft in het nu en het hier; het denken overstijgt dat armzalige.

Maar, Lucretius zet Tityrus op zijn plaats: jouw liefde (voor de boom) is slechts een fantasie (zoals de minnares dat is voor de minnaar), een zinsbegoocheling: het is het oog dat wil en daarom ziet. « Ce grand Arbre pour toi n'est que ta fantaisie. Tu crois l'aimer, Tityre, et ne fais que d'y voir ton caprice charmant que tu revêts de feuilles. »

Het buigen van de eend naar het water zal in Ddvl, 33a 'herhaald' worden maar in een ander beeld en met de dichter in de hoofdrol: 'Nu nog mijn geest die neigt als het paard bij de vijver'. Net zoals in NN, XXVIa (= Ddvl, 30a) waar de 'eend met een pik' de dichter is. Mogen we Claus dan de Vlaamse eend noemen, hij die waggelt naar haar, met zijn 'logge loop [...] keer op keer'?

Het gaat hier om het eeuwige leven, het leven dat steeds weer verandert en elke toestand is een nieuw evenwicht; dit is een niet-rechtlĳnige tijdsopvatting, intelligenter dan de oppervlakkig Westerse waar er een evolutie is: morgen! het gloren! Het is typisch voor de Westerse metafysica: het is het nu dat onbevredigend is, maar later, als we veel gewerkt en gezwegen hebben, dan, later, dan zal er vrijheid en overvloed en wellust heersen.

De ‘sprietels’ verwijzen naar de zo geliefde vegetatiemythen van Hugo Claus.

De vraag of het materialisme ook poëzie kan voortbrengen, anders gezegd, de doem van de achttiende eeuw (de eeuw van de filosofie die zo weinig poëzie geschreven heeft), wordt hier bewezen: de commentaren zijn niet tegengesteld maar compatibel: het is én. Het hoofd is niet tegengesteld aan het gevoel.

Het commentaar van NN, VIb begint met ‘Je kunt ook zeggen’, dat van Ddvl, 6b met ‘Alhoewel’: beide uitdrukkingen zijn tegenwerpingen, opwerpingen, andersheden: men kan het ook anders zeggen. Nemen we het commentaar van nummer 5 (de onmogelijkheid van de liefde) dan wordt dit in commentaar 6 weersproken: alhoewel, je kunt ook zeggen dat de heterogene elementen samenkomen om te groeien: wortels zoeken vocht, broze takken reiken naar de zon en de plant gaat van het ene evenwicht naar het andere. Ondanks de tegenwerkingen van het milieu groeit de plant, er is tegelijk een samenwerking in de natuur die het leven in stand houdt. Dus, misschien is er wel hoop want op elk potje past een deksel, of vinden de tegengestelden elkaar.

Johan Velter, De Dief van Liefde (10):

Het boek *Natuurgetrouw* (1954) van Claus opent met een motto van o.a. Paul Valéry:

« Cependant, dans tous les cas possibles, être, vous l'avouerez, demeure étrange. Être d'une certaine façon c'est encore plus étrange. Cela est même gênant. »

Niet alleen past dit citaat uitstekend voor deze bundel, het is eveneens een beeld van het oeuvre dat zich verzet heeft tegen 'bepaling', 'vastzetting', beton, tégen het determinisme van bloed en grond. Het werk weigerde zich te gedragen zoals het verwacht werd door de goegemeente, meer dan een spel was dit, dit was een levenshouding en -filosofie. Het is een zich verzetten tégen het essentialisme – dit eerste verzet is het begin van de antimetafysica van Claus, het ongeloof doortrekken naar de ideeën, de levenshouding, de vormen waarin men gedwongen is te leven.

Het citaat van Paul Valéry is een belangrijk woord omdat het naar de kern van het Claus-oeuvre gaat, ook omdat het een teken van beschaving en cultuur is. Wij hoeven ons niet te tonen wie we zijn. Eerder heb ik in nummer 3 van deze reeks, over de 'verdeelde mens' gesproken. Michel Leclerc ((1965) is een Franse regisseur en scenarioschrijver) liet me weten dat de 'verdeeldheid' te maken heeft met de variatiekunst – variëren is wat Claus veelvuldig gedaan heeft, letterlijk en figuurlijk. Ik neem de passage van Michel Leclerc volledig op:

“Divisions” in de Renaissancemuziek betekende “variatics”. “Verdeling” omdat letterlijk, bijvoorbeeld een hele noot van de melodie door vier vierde noten worden vervangen, die die hele noot dus in vier verdelen – of ook in twee vierden en vier achtsten bijvoorbeeld, enzovoort. Het is pas in de hoogbarok, en in de eerste plaats bij Bach, dat de onderlinge duur-verhoudingen van de noten van de melodie zélf worden veranderd... dan worden ze “variatics”. Het tweede nec plus ultra-meesterwerk van de Variatiekunst (naast Bach's Goldberg-variatics) zijn Beethovens 32 variatics op een thema van Diabelli, die hij echter niet variatics maar 'Veränderungen' noemt vanuit de gedachte dat het thema door zijn variëren verandert.

Voor Claus is deze bijkomende betekenis van “divisions” belangrijk, vermoed ik, omdat hij (al of niet “veranderde”) citaten-invoegingen als het ware de eigen woorden opzij laat duwen. Hierop verder gaand moeten we Ovidius vernoemen, zijn Metamorfosen, die we toch beter in het oud-Nederlands moeten begrijpen, Herscheppingen, wat Claus veelvuldig gedaan heeft, ook met *De dief van liefde*.

VII

Nu nog knoop ik haar gitzwarte haren in hanige
kammen en sprieten en stekels en verheerlijk haar als
totem en kruis in mijn huis dat onhandig en haastig
verandert in een tempel voor Minne, de steelse godin.

*Soldaten verfdén een harig kruis
op hun schilden en wonnen de veldslag.
Maar jij vereert een spel
waarin alleen verliezen telt.*

Johan Velter, De Dief van Liefde (28), Ddvl 8 NN VIII:

<https://sfcdt.wordpress.com/2019/05/08/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-28/>

De dief van liefde, 8

Nu nog al die kamers en nachten en roomkleurig naakt
en al die slaap erna en ervoor en de geur van hei
hoe ze snurkte toen ik vroeg of ze nu gelukkig was
en hoe ze de peluw aaide plompverloren naast mij.

‘Tot in de achtste eeuw’ zei MAT,
‘kuste men de hand van de Paus.
Maar toen was er een vrouw die zijn hand kuste
en niet losliet.
De paus hakte zijn hand af die avond.
Vandaar dat men nu zijn voeten kust.’

Opvallend is dat het ‘nu nog’ geen werkwoord krijgt, zoals het ook voordien al gebeurd is, het ‘nu nog’ is voldoende om aan te vullen: ‘weet ik’, ‘herinner ik me’, ‘verbeeld ik me’. De opeenstapeling van beelden maakt een volheid rond. De slaap is een ding geworden – er wordt niet langer over het vrijen zelf gesproken maar wel over dat er omheen: de kamers (‘roomkleurig’ in a, zal straks ‘roomskleurig’ in b lijken), een lichaam, het slapen en de geur van hei – we zouden zee, zout en zand verwachten, toch is de geur van hei vochtig, moerasachtig. In Sonnetten (III): ‘Maar plots was daar deze herfst, heilig, hel / verwarrend en begenadigd // als mijn late liefde [...]’ En in *Het jaar van de kreeft*: ‘Zij rook naar herfstbladeren. [...] De lucht was heilig.’

De inspiratie van strofe XVIII (Jean Grenier) kan Claus hier gediend hebben:

« Aujourd’hui encore je repense à elle quand, dans la blancheur des salles illuminées par les lampes nocturnes, semblables à des guirlandes de perles éblouissantes, elle se levait en murmurant : J’ai sommeil – le visage tourné vers moi et les yeux troublés de pudeur et de crainte. »

Ook hier de secularisering : waar de minnares bij ‘normale’ dichters de koningin is, onlichamelijk gemaakt wordt, tenzij de lichaamsdelen van albast, koel-marmer, zijn, zo toont Claus het lichaam in zijn werking, in zijn functies. Het snurken van de geliefde kan een metafysicus afschrikken, een dichter als Claus verwelkomt het echte. De minnares antwoordt snurkend op de vraag van de minnaar of ze gelukkig is, ze antwoordt dus niet, het lichaam snurkt en het lichaam snurkt in veiligheid uit tevredenheid, en in haar slaap streelt ze het hoofdkussen, ach zo warm en zacht als een man – de vrouw heeft haar man niet nodig, ze is zichzelf, niet afhankelijk. Wat vredig lijkt, is wreed.

VIII

Nu nog al die kamers en nachten en roomkleurig naakt
en al die slaap erna en ervoor en de geur van hei.
Hoe ze snurkte toen ik vroeg of ze nu gelukkig was
en hoe ze de peluw aaide plompverloren naast mij.

*Tot in de achtste eeuw
kuste men de hand van de Paus.
Maar toen was er een vrouw die zijn hand kuste
en niet losliet.
De Paus hakte zijn hand af die avond.
Vandaar dat men nu zijn voeten kust.*

Het commentaar in Ddvl, 8b wordt door MAT uitgesproken, het gaat over de paus die zijn voeten laat kussen. We houden het op Mattheüs van Krakau en zijn in 1403 verschenen boek. Het behandelt het misbruik van de prebenden en simonie, in hoeverre de paus geld mag opeisen – een striemende aanklacht tegen de aflaten, de diefstallen van de katholieke kerk. Een belangrijk document omdat het aantoonde dat niet Luther en de protestanten alleen of als eersten de geldzucht van de kerk hebben aangeklaagd maar dat de kritiek binnen het lichaam van de Kerk geuit werd, dat de Katholieke Kerk toen niet als één geheel, één blok leugen gezien mag worden.

We kunnen de ‘anekdote’ freudiaans-erotisch lezen. De vrouw die door de religie aanhankelijk gemaakt wordt, die vastgekleefd zit aan het voorwerp van afgoderij en de ‘meester’ niet anders kan reageren dan zich van de vrouw af te wenden. Of: katholiek: de afwijzing van de vrouw, de paus die zijn voeten laat kussen, niet het betere deel van de mens. De hand van de paus is de vinger van de dichter Claus in het gedicht ‘Interview’. Of: hoe het katholicisme niet kan omgaan met passie, hartstocht, lichamelijke liefde en daarom de kwalijke lichaamsdelen afhakt (het kussen van de voeten is niet een rechtstreekse maar een afgeleide handeling). Maria Magdalena, ver van het hart, aan de voeten van de Heer.

JV, Ddvl, 28: Een gynaecoloog met literaire interesse zou eens moeten nagaan waar die verfoeilijke gedachte van het vrouwelijk geslacht als **wonde** vandaan komt.

Pseudopodiën, pseudopodia (enkelvoud: pseudopodium, < ποδιον: voetje) of schijnvoetjes zijn plasma-uitstulpingen van eukaryotische cellen. Bij protisten komen ze zeer veel voor en hebben functies speciaal bij de beweging en stofwisseling. Ook bij orgaandieren zijn ze van groot belang bij de celmigratie.



Johan Velter, De Dief van Liefde (29) Ddvl 9 NN 9:

De cel staat op hetzelfde niveau als het atoom, het elektron, het ik. Het bevindt, bevond zich buiten ons bewustzijn. Het lichaam is de oorsprong van de gedachte, de mens is een lichaam. Op verschillende plaatsen in dat immense oeuvre van Paul Valéry getuigt hij van zijn verwondering over dat lichaam dat van ons is en dat niet door ons gekend is: « Rien de plus étranger que notre corps. Ses plaisirs et ses souffrances nous sont incompréhensibles. » « La pensée n'est sérieuse que par le corps. » Het materialisme van Claus wordt hier bevestigd:

IX

Nu nog haar ledematen, alle vier bezig, bek af,
en haar pasgewassen haar over haar warme wangen,
toen greep zij mijn nek met haar enkels, giechelende beul,
onthoofd bood zij mij haar koele glinsterende wonde.

*Zoals de cel zich vervormt naar haar minuscule prooi
en geboorzaamt aan wat zij zelfstandig zal verbruiken
en zich verwarmt aan haar pseudopode
en er zich mee verenigt.
Geef toe, hier is bewondering geboden.*

Claus spreekt uiteraard van erotiek en seksualiteit, van het lichaam maar achter dat spreken verbergt zich een levensfilosofie: het lichaam is de basis van het bestaan en mag niet misprezen worden. Wat in het klein gebeurt (de versmelting, de metamorfose), gebeurt in het groot op menselijk niveau: het leven zet zich voort, vandaar dat Claus zijn gedicht zal kunnen beëindigen met de dood. Het lichaam moet bestudeerd worden, ook Paul Valéry is er niet in geslaagd de drie werelden van het ik (het lichaam, de wereld, de geest) met elkaar in verband te brengen: wat is de relatie tussen de cel en de idee? Al is de materie de basis van het al, hoe verloopt de transformatie, de verandering, de idee, de wil naar een actie, een handeling?

(Iedereen die dit leest raad ik aan: lees Daniel Dennett's Van Bacterie naar Bach en terug, De Evolutie van de Geest, 2017. Het raadsel lichaam-geest wordt niet opgelost, maar dicht genaderd. A.B.)

Uiteraard kan dit fragment ook literair gelezen worden: een vreemd citaat komt in een literair werk, verwarmt de longen, wordt een andere vreemdheid en is niet langer als een vreemdheid zichtbaar. Het citaat is onvervreemdbare eigenheid geworden.

De eerste strofe is de weergave van een liefdesspel waar benen en armen verwisseld worden, ook weer een (afgezwakt) beeld van de verkeerde wereld. De 'koele glinsterende wonde' is het aloude, verouderde beeld van de vagina als wonde, dat de 'liefdesopening' koel is duidt op een breuk in het gedicht – waar er de hele tijd sprake is van een wederzijdse aantrekking en afstoting, is er nu sprake van een koelheid, de 'giechelende beul' is niet noodzakelijk een positief beeld: het giechelen is misschien eerder een 'uitlachen', het giechelen heeft weinig met het liefdesspel te maken ('Sonnet XI: '[...] als zij mij besproeit / met het gegiechel van een puber').

Baudelaire: wonde én mes:

Je suis la plaie et le couteau!
Je suis le soufflet et la joue!
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau!

In een aantal opzichten is *De dief van liefde*/Nu nog een 'anti-Jaar van de kreeft', de roman die een verslag is van een frigide, koele liefdesrelatie. Is *Het jaar van de kreeft* het verslag van de frigide Kitty Courbois, dan is *De dief van liefde* een herinnering aan een passionele relatie (of een wensdroom). Het motto van Apollinaire (uit *Le bestiaire*) in *Het jaar van de kreeft* spreekt van onzekerheden, het achteruitgaan als de kreeften, het leven in en naar het verleden. Eenzelfde thematiek lezen we in *De dief van liefde*, maar dit is hét thema van kunst: de herinnering maakt kunst mogelijk, kunst is nadenken over wat geweest is. In *De dief* wordt de herinnering positief gemaakt, terwijl in *Het jaar van de kreeft* de herinnering negatief is, De dief is als het ware een remedie tegen de kwade herinneringen.

Johan Velter, De Dief van Liefde (30), Ddvl 10 NN X:

De dief van liefde, 10:

Nu nog haar lijf dat glimt en haar beestachtige blikken
die alle heren doen verbleken, die met een ziel.
Vergeten kan ik niet vooral niet als ik haveloos
klauw naar haar natte nachtjapon daar op de rand van 't bad.

‘Dat kan ik ook’ zei KEA, ‘dit associërend
dom gebral. Wat vindt je hiervan?’:
**‘Liefde in een hut met water en een korst brood
liefde vergeef ons, je bent sintels as en schroot.’**

Deze stanza staat niet in de cyclus ‘Nu nog’, nummer Xb daar is een combinatie van Ddvl 10b en 11b.

De dief van liefde, 11

Nu nog hef ik een vlag en steek mijn armen in de lucht
en roep ‘Kameraad’. Maar zij was het die zich overgaf.
Want op het slagveld hoorde ik haar stamelend razen
met het accent van haar moeder, gore lettergrepen.

‘Dit is weer een wandeling naar het Niets’ zei HEI,
‘vereist door elk ontwakend wezen
dat het Niets wil naderen louter uit angst.’

Ddvl 10a is niet slechter dan andere stanzas, integendeel, jammer dat het weggelaten is, alleen al om ‘haar beestachtige blikken / die alle heren doen verbleken, die met een ziel.’ De ziel heeft een rare betekenis hier, klassiek-katholiek: gelovigen, brave burgers. Haar beestachtige blik verschrikt de godsdienst, haar lijf dat glimt is als dat van een slang: elke vrouw is Eva. Het tweede deel (regel 3 en 4) speelt in een minder ver verleden dan de vorige strofen: hier herinnert de dichter zich dat hij de vrouw herinnert vooral als hij grijpt naar een nachtjapon waarin geen vrouw meer zit: hij herinnert zich hoe hij zich een herinnering herinnert, hoe de jurk een zinsbegoocheling is, een leeg vat (in *Le chant du voleur d’amour* wordt (denk aan de Litanie van de heilige maagd Maria: ‘Geestelijk vat, / Eerwaardig vat, / Ivoren toren, / Schoon vat van godsvrucht’) de geliefde een enkele keer ‘vase’ genoemd (XIX: « vase unique de volupté » – elke lezing moet ook een lezing zijn van wat niet gebeurd is). De rand van het bad, de Styx?

In het commentaar Ddvl, 10b spreekt John Keats, de ongelovige romanticus. Claus laat de Engelse dichter rechtstreeks ingrijpen in zijn gedicht, zoals alle literatuur een gesprek is met de vorigen (die we ons herinneren).

X

Nu nog hef ik een vlag en steek mijn armen in de lucht
en roep: 'Kameraad'. Maar zij was het die zich overgaf.
Want op het slagveld hoorde ik haar stamelend razen
met het accent van haar moeder, gore lettergrepen.

*Liefde, sintels en schroot,
water en brood,
liefde, word wakker
en kom uit dat niets gewandeld
dat mij befrist.*

‘Lamia’, II van John Keats:

Love in a hut, with **water** and a **crust**,
Is – **Love**, forgive us! – **cinders**, ashes, dust;

‘Lamia’, een 708-regelig gedicht, van John Keats verscheen in diens vruchtbare jaren 1818-1819 en behoort dus tot de groep ‘Ode on a Grecian Urn’, ‘Ode to Psyche’, ‘Ode on Melancholy’, ‘La Belle Dame sans Merci’ en ‘Ode to a Nightingale’. Het is typisch voor Hugo Claus dat hij wel een bekende dichter neemt, maar een iets minder gekend gedicht.

Het gedicht van Keats heeft een specifieke rol gespeeld in de literatuurgeschiedenis, de regels die we citeren hebben een functie, de sfeer en de betekenis van het volledige poëziewerk eveneens. ‘Lamia’ beïnvloedde Edgar Allan Poe voor het gedicht ‘To science’, het probleem van kunst en kennis, elk groot gedicht wil iets aan de kennis toevoegen, een manier van kijken, van weten. In het geval van het Claus-gedicht is het de vraag of de commentaren de koele, kille, afstandelijke wetenschappelijke blik zijn op het warme, lillende, beweeglijke lichaam, dat voor het leven staat, en niet meer nog op het zijnde en de waarheid. Edgar Allan Poe ziet een tegenstelling tussen weten en kunst (bij Claus is dit niet het geval, of toch in mindere mate, het surrealisme in zijn totale afkeer van bewuste kennis, volgt hij niet). Ik citeer eerst ‘Lamia’ van Keats:

[...] Do not all charms fly
At the mere touch of cold philosophy?
There was an awful rainbow once in heaven:
We know her woof, her texture; she is given inslag (tgv. schering)
In the dull catalogue of common things.
Philosophy will clip an Angel’s wings,
Conquer all mysteries by rule and line,
Empty the haunted air, and gnomed mine—
Unweave a rainbow, as it erewhile made
The tender-person’d Lamia melt into a shade.

Het sonnet van Poe:

Science! true daughter of Old Time thou art!
Who alterest all things with thy peering eyes.
Why preyest thou thus upon the poet’s heart,
Vulture, whose wings are dull realities?
How should he love thee? or how deem thee wise,
Who wouldst not leave him in his wandering
To seek for treasure in the jewelled skies,
Albeit he soared with an undaunted wing? onverschrokken, onbevreesd

Hast thou not dragged Diana from her car,
 And driven the Hamadryad from the wood
 To seek a shelter in some happier star?
 Hast thou not torn the Naiad from her flood,
 The Elfin from the green grass, and from me
 The summer dream beneath the tamarind tree?

Vooral de eerste regels van Keats zijn hier van belang: vernietigt het kijken de poëzie? Voor Poe staat de poëzie boven de werkelijkheid, zeker boven de wetenschap. Laten we zeggen dat dit de Cobra-ideologie was, Claus nam afstand en keerde zich meer en meer naar de culturele wereld (waar kennis een deel van is). Als Claus Keats citeert, mag de lezer zich dan ook Poe (en Baudelaire) herinneren?

Keats vertelt een oud verhaal. Een slechte vrouw, een jonge man. In de mythologie is Lamia het wraakzuchtige wezen dat haar eigen kinderen verslonden heeft en ook alle andere kinderen die voor haar voeten lopen. De reden? Steeds weer: de slechtheid, de verdorvenheid van Hera, oh, het moedermonster, de godin van het kwaad en de wraak. Zeus had Lamia verleid, Hera koelde haar woede op Lamia en schiep haar een monster. In een lichtelijk andere versie, verleidt Lamia jonge mannen, dit is de Keats- én Clausversie. Haar bovenlichaam (tweede versie) is dat van een vrouw, het onderlichaam van een slang (zo hebben ook de Vlaamse Primitieven de slang in het Aards Paradijs getekend). Claus dicht: een glimmend lijf (de slang) en beestachtige blikken (de vrouw) – ze kon haar ogen uit haar hoofd nemen. Lamia, alhoewel afstotelijk van uitzicht (dankzij Hera dus), kon zich in een verleidelijke vrouw omtoveren, (Claus: ‘die de heren doen verbleken, die met een ziel’), de toevoeging ‘met ziel’ duidt op het menselijke, de heren zijn mensen, (de ambivalentie van het woord ziel doet het gedicht veel deugd), Lamia is dat niet – zo is ook de prinses dat niet voor Claus/de dief: ze doet zich voor als een schoonheid maar ze is een slang – zelfs in de liefde wordt het afstotende nooit vergeten. En dus kan ook de persoon niet vergeten worden, de vierde regel uit Ddvl, 10a (“haar natte nachtjapon daar op de rand van ’t bad”) zal wel een verwijzing zijn naar een Amerikaanse pulpfilm, die wij hier met genoeg aan ons voorbij laten gaan.

In het Keats-gedicht hoort de god Hermes (geen jongeman) vanuit een graf een klagende stem spreken, verlangend naar een lichaam. Hij ziet een slang.

She was a gordian shape of dazzling hue, aanblik
 Vermilion-spotted, golden, green, and blue;
 Striped like a zebra, freckled like a pard,
 Eyed like a peacock, and all crimson barr’d;
 And full of silver moons, [...]
 Her head was serpent, but ah, bitter-sweet!
 She had a woman’s mouth with all its pearls complete:

And for her eyes: what could such eyes do there
But weep, and weep, that they were born so fair?

Haar woorden waren als ‘bubbling honey’, en zo kon ze Hermes verleiden – ze heeft natuurlijk van hem gedroomd, het cliché om mannen binnen te doen. De nimf waarnaar Hermes zoekt, zal Lamia, het monsterwezen, voor hem vinden. Als tegenprestatie moet Hermes haar de menselijke gedaante teruggeven:

She felth the warmth, her eyelids open’d bland,
And, like new flowers at morning song of bees,
Bloom’d, and gave up her honey to the lees. droesem, bezinksel

Ze verandert in een vrouwenlijf maar haar ogen! Haar ogen!

Her eyes in torture fix’d, and anguish drear, somber, akelig
Hot, glaz’d, and wide, with lid-lashes all sear,
Flash’d phosphor and sharp sparks, without one cooling tear.

Het vrouw-worden gaat niet zonder pijn. En in die hoedanigheid zal ze Lycius, de jonge man, (geen god) verleiden. Ze wordt genoemd ‘the cruel lady’, zij die Lycius mooie woorden geeft en dan verdwijnt. Zo simpel is het, verlangen op te wekken. Dit alles gebeurt bij de offerplaats van Zeus, Keats beschrijft de jongen in Platoonse termen:

His phantasy was lost, where reason fades,
In the calm’d twilight of Platonic shades.

De romantische dichter Keats beschrijft een droom van Lycius, hoe de nimf hem kust en bedwelmt:

Let the mad poets way whate’er they please
of the sweets of Fairies, Peris, Goddesses?
There is not such a treat among them all,
Haunters of cavern, lake, and waterfall,
As a real woman, [...]

En is ook dit niet wat Claus ons in dit gedicht toont: boven het abstracte en het ideële, daarboven staat het vlees en bloed: het echte, zinderende leven. Onder de anekdote van de liefde, toont Claus ons zijn epistemologie die met een levensfilosofie verbonden is: het ware is het aardse, het aardse moet geëerd worden. Maar dat lichaam is ook een wapen waarmee bedrog gepleegd kan worden: Lycius wordt verleid door dat lijf, en dat lijf is vals, slechts

een toverding (Hermes), Lamia blijft een wezen van het andere luchtruim/ Lycius is verliefd op een hersenschim – o paradox. De jonge man is verblind, ‘blinded Lycius’. Oedipous opnieuw. En vooral: de ambivalentie, het kiezen voor het een, sluit het andere niet uit.

Het tweede deel Ddvl, 10b begint met de regels die boven geciteerd werden door Claus en vervolgt met het paleis, (de prinses in het Sanskritisch gedicht):

Love in a hut, with water and a crust,
Is – Love, forgive us! – cinders, ashes, dust;

Love in a palace is perhaps at last
More grievous torment than a hermit's fast: –
That is a doubtful tale from faery land,
Hard for the non-elect to understand.

De armoede wordt tegenover de rijkdom gezet en die wordt verkozen boven de voosheid van het paleismarmer. Al is dit moeilijk te begrijpen: liefde is sintels, as en stof, niet de rijkdom, maar de dagelijksheid, ja, ook het vuil en de last, de warmte dus. Het lillende leven met de dood, is toch te verkiezen.

Op het huwelijksfeest wordt Lamia door Apollonius, de wijze, (een andere Teiresias) ontmaskerd. Zijn verdriet noemt Keats ‘the sophist's spleen’. Daarna komen de beroemde verzen die sindsdien al talloze malen weerlegd zijn, maar die ook in het gedicht van Claus een betekenis hebben: het gaat om de ervaring tegenover de kennis (dat ‘tegenover’ is al een stellingname en moet dus zijn: ‘en’). Uiteraard zijn beide anders, maar de kennis kan de ervaring (of het gevoel) nooit doden: de kennis kan het gevoel alleen maar doden als het gevoel sentiment is, pseudogevoel is, reeds dood, want een masker. Het weten verheeft het leven. Het is de sofist die de onwaarheid, de schijn, ontmaskert.

Het oog van Apollonius doorboort Lamia, zij verdwijnt terug in haar onaardse verschijning, Lycius, schrikt, heeft geen lichaam meer in zijn armen en sterft.

Johan Velter, De Dief van Liefde (31), Ddvl 11 NN X:

<https://sfcdt.wordpress.com/2019/05/11/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-31/>

De dief van liefde, 11

Nu nog hef ik een vlag en steek mijn armen in de lucht
en roep 'Kameraad'. Maar zij was het die zich overgaf.
Want op het slagveld hoorde ik haar stamelend razen
met het accent van haar moeder, gore lettergrepen.

'Dit is weer een wandeling naar het Niets' zei HEI,
'vereist door elk ontwakend wezen
dat het Niets wil naderen louter uit angst.'

En dit wordt in 'Nu nog', gecombineerd met Ddvl, 10:

Heidegger, gecombineerd met Keats.

De vlag doet denken aan nationalisme, domheid en IJzerbedevaart, nee, het is de witte vlag van de overgave – maar degene die zich hier óvergeeft is de overwinnaar, want de vijand gaf zich over. Het woord 'want' duidt een reden aan, al is die troebel, want geen oorzaak of reden, wel een constatering. De dichter hoort haar brabbelen in die gore lettergrepen, ze stamelt, ze uit klanken, ze zingt niet langer, noch juicht ze en uit dit te horen wordt afgeleid dat de minnares verslagen is: ze heeft niet langer hoge noten op haar balk, ze balkt onwelluidend en om de zaak nog erger te maken in dat lichaam, in die verheven vrouw is haar moeder te horen, welnu, dat is het einde.

In gedicht XXIII in de bewerking van Jean Grenier staat te lezen « avec le drapeau fleuri d'amour ».

Heidegger dan, komt ook in Ddvl, 16 aan bod. Daardoor komt 'kameraad' in een ander daglicht te staan, niet de socialistische maar de 'Alte Kamerade', maar niet het Horst Wessel-lied.

Het essay *Was ist Metaphysik* van Martin Heidegger verscheen voor het eerst in 1929, werd in 1969 hernomen. De wetenschappen, schrijft Heidegger, onderzoeken de objecten elk op hun eigen manier, op een andere wijze (dit is wat Hugo Claus in deze reeks gedichten doet: een object op verschillende wijzen benaderen, Queneau). Ze onderzoeken het zijnde, dat wat is. Dat wat niet is, is niet hun domein maar dat van de metafysica – Heidegger volgt Parmenides dus niet op, er is een verschil van meer dan 2000 jaar en de Griekse filosoof is ernstiger en 'moderner' dan Heidegger. Het niets is de negatie van de totaliteit van het zijnde (is geen deelaspect of onderdeel), het is een denkresultaat en behoort daarmee tot het menselijke zijn.

X (nogmaals)

Nu nog hef ik een vlag en steek mijn armen in de lucht
en roep 'Kameraad'. Maar zij was het die zich overgaf.
Want op het slagveld hoorde ik haar stamelend razen
met het accent van haar moeder, gore lettergrepen.

Liefde, sintels en schroot,
water en brood
liefde, word wakker
en kom uit het niets gewandeld
dat mij bevriest.

Het is in de angst dat het niets zich openbaart, al is het niet. De angst is ongedetermineerd (vaag als de literatuur die in het gedicht van Claus gesteld wordt tegenover de commentaren). « L'angoisse manifeste le rien. » (p. 51) Het is de mens die het niets benadert, de bewuste mens, de ontwakende (dit 'ontwaken' zal in Ddvl, gedicht 16 een negatieve echo krijgen in het 'slaapwandelen'). Dit is de transcendentie waarin de mens zichzelf én de vrijheid vindt. Het is niet het Niets dat de mens overvalt: het is de mens die het Niets nadert. Het Niets belet niet te leven, omdat het uitzonderlijk is, pas in extreme momenten ervaarbaar. Het Niets heeft een connectie met de passie en de liefde bij Hugo Claus: men moet die durven toe te laten, niet ontvluchten. De gewone mens laat het Niets niet toe in zijn dagelijkse arbeid en omgang met en in de wereld. (De angst vindt in Ddvl, 24 een negatieve echo: het genot.)

De 'wandeling' van Hugo Claus (och, en nu denken we aan Een slaapwandeling (2000)) is het 'gehen' van Martin Heidegger en doet denken aan zijn boek *Holzwege*, dat geen wandelen is, geen toeristische tocht maar een Dasein: het zijn in de wereld, het zich geborgen zijn. Het 'gehen' is gelijk aan de 'Denk-wege': het denken is een gaan, een worden, een zich maken en denken. Het denken zit niet in de boeken, niet in het resultaat maar in de weg: het middel is zichzelf het doel. Niet de filosofie, maar het filosoferen; niet de kunst maar het kunst-zijn – een idee dat in een wereld waar de consumptie regeert niet meer begrepen wordt: het kunst-zijn is niet het product, niet het kunstwerk: dit is ondergeschikt aan het leven. Maar het leven kan niet verkocht en gekocht worden, alleen maar vernietigd. De wandeling is een lichte (lichtzinnige) term voor wat een levenstocht is, de bergen en de dalen, de monsters en de demonen. Zo schrijft Martin Heidegger in Wat is metafysica? over 'onze speurtocht' naar het Niets, 'Alleen een grondervaring van het Niets kan uitwijzen, of die tocht gewettigd is.' (p. 31). Het zijnde openbaart zich in grenservaringen, waartoe hij de verveling rekent en ook de liefde, het zijnde is immers primair, het Niets is de volstreekte negatie ervan, 'Er is nog een andere mogelijkheid waardoor het zijnde zich kan openbaren. Die ligt in de vreugde om de tegenwoordigheid van een geliefd wezen – in zijn volle mens-zijn wel te verstaan, niet louter als persoon.' Het mag niet te lichamelijk zijn, wel te verstaan.

'De angst openbaart het Niets.', schrijft Heidegger: de angst is een klem, er 'beklemt je iets': het is het terugwijken van het zijnde in het geheel waardoor de angst zich toont.

Er is nog een ander aspect waarom Hugo Claus hier Heidegger binnentrekt – het is overigens opvallend dat de quotes (zie ook Ddvl, 16) nogal kort uitgevallen zijn, sober en met een zekere afstand geschreven. Het nazistisch verleden van Heidegger zal Claus gekend zijn. Maar zoals George Steiner maakt hij daar abstractie van en neemt een van de kernthema's van Heidegger tot de zijne. (Claus antwoordt Herman J. Claeys: 'Want het gaat er niet om of een auteur links of rechts is, maar of het voorwerp dat hij gemaakt heeft links of rechts is.' (Wat is links? , 1966.) Immers (Claus had ook Paul Celan kunnen nemen) de taal, de relatie tussen taal en wereld, de verschillende taalniveaus zijn bij beiden vraagstukken over het eigen métier en dus belangrijk voor henzelf, maar ook voor ons de lezers: wij nemen

de taal, maar begrijpen die niet.

Binnen de taalfilosofie zijn er twee richtingen, laten we ze noemen de stijldepten en de analytici, daarmee weer de continentale en Angelsaksische richtingen aangevend. Heidegger behoorde tot die filosofen die de stijl als een facet van de inhoud zagen, die de stijl gebruikten om inhoud te geven: als de taal duister is, dan ook de stijl. Heidegger wilde het denken op nieuwe wegen brengen en moest daarvoor een nieuwe taal gebruiken, vandaar zijn bijzonder particuliere en eigenzinnige woordenschat – waarmee hij de betekenis sloot voor de anderen. De analytici willen de ambiguïteit van de taal uitsluiten, willen de taal niet verminken, maar in een filosofisch denken moeten de woorden een 1-op-1-relatie met de dingen en de concepten aangaan. Het verband tussen woorden moet duidelijk zijn, een nevenschikking is geen onderschikking, de logica is een vereiste. Heideggerianen maken de fout het subject en het object te willen laten samenvallen – de analytici weten dat je niet zelf een aap moet zijn om een aap te bekijken.

De relatie Claus-Heidegger nemen we ruimer dan wat Claus in de twee gedichten, Ddvl 11 en 16, schrijft, maar die relatie is er wel wanneer we de problematiek van de hele reeks in ogenschouw nemen. Heidegger heeft zowel het werk van Celan als Hölderlin bestudeerd, hij was bevriend met René Char, de Franse dichter en verzetsstrijder, poëzie en filosofie zijn voor hem nauw met elkaar verbonden. De taal en de mens zijn immers voor Heidegger onlosmakelijk in elkaar verstrengeld (zie Ddvl, 34 en NN, XVIII). De taal is het huis van de mens, waar hij geborgen is. De dichter is er de behoeder van. Hij rekt de taal op, hij kneedt, manipuleert, gebruikt, schoont ze op, gaat er bewust mee om. De filosofen doen hetzelfde, maar anders, samen met de dichters bewaken ze de taal – dat letteren en wijsbegeerte aan de universiteit samengaan, heeft daarmee te maken. Voor Heidegger komt het Sein in de taal tot werkelijkheid – zonder taal is er geen werkelijkheid. Taal is dus niet alleen een instrument. Door de taal komt hij tot het Sein en dat Sein komt door de menselijke taal tot zichzelf. De taal spreekt in de mens, in de mens komt het Sein tot uitdrukking (vandaar Zeit, die zich openbaart in de grenssituaties). De wereld is een menselijke wereld. Poëzie is dus niet een amusement, een versiersel, iets waarop men prat kan gaan maar essentieel voor het mens-zijn. George Steiner in zijn essay Heidegger (Fontana paperbacks, Modern Masters, 1982, p. 138):

The poet names what holy is; or, rather, his nomination calls from hiddenness, without doing violence to it, that which is still alive in the grimed (bevuild, bezoedeld) earth. Poetry is not language in some esoteric, decorative or occasional guise. It is the essence of language where language is, where man is bespoken, in the antique, strong sense of the world.

In de poëzie komt het denken (dus de filosofie) tevoorschijn, omdat beide het bestaan van het Sein zijn. Als Hugo Claus dichters en filosofen samenbrengt in een gedicht over en van een cultuur, dan brengt hij de heideggeriaanse eenheid tot stand. Heidegger spreekt dan wel

van de taal, hij bedoelt de liefde, het meisje, de vrouw – en omgekeerd: Claus spreekt wel van de prinses, hij bedoelt de taal.

‘Dit is weer een wandeling naar het Niets’ zei HEI,
 ‘vereist door elk ontwakend wezen
 dat het Niets wil naderen louter uit angst.’

Liefde, sintels en schroot,
 water en brood
 liefde, word wakker
 en kom uit het niets gewandeld
 dat mij bevriest.

De twee commentaren van *De dief van liefde* verschillen danig van het commentaar in *Nu nog*, X. Hugo Claus brengt 2 uiteenlopende zaken bij elkaar en maakt er iets totaal anders van. In Ddvl, 11b spreekt Claus van ‘dit is weer’, we mogen dit niet begrijpen alsof Claus over dit gedicht spreekt (alhoewel het ook mag: het loopt op niets uit), maar wel spreekt Heidegger over het leven, mijn leven dat zoals alle andere levens en levenswandelingen een tocht naar het niets is, en dan vooral ‘de weg’ die de dichter hier bewandelt. Het nihilistisch wereldbeeld van Claus wordt hier geëvoceerd, niet het Niets als Zijnde. In NN, XIb zal er sprake zijn van een bospad en een labyrint.

Het citeren van Heidegger is raar omdat hij een metafysicus van de ergste soort is en dus tegenover de strekking van het gedicht staat, ook tegenover de andere geciteerden (in vergelijking met Heidegger is Plato een koorknaap). Maar: Heidegger wordt hier wel negatief geciteerd.

« L’angoisse est la disposition fondamentale qui nous place au néant. »

We mogen de situatie niet uit het oog verliezen: de angst is de angst van ‘de dief’ die straks gehangen zal worden.

Angst is het principe dat alles regeert, cfr. de wet van Schopenhauer. De angst toont het Niets en de leegte van het zijn, het Dasein is bepaald door de kennis van de naderende dood.

Sartre: angst «fait de l’homme l’être ‘par qui le néant vient au monde’ » (Etre et néant, p. 181). In NN, Xb is het ‘bevriezen’ van de dichter juist die ervaring met het Niets, het verlamt hem, maakt hem niet enkel onhandig maar handelloos. Claus roept de liefde aan (Amor): kom uit dat kille niets gewandeld, kom mij verwarmen, de liefde is de levenskracht.

Wege – nicht Werke schreef Heidegger enkele dagen voor zijn dood. Het handelen (het gaan) is belangrijk: niet het oeuvre. Niet het product, het zijn als kunstenaar is het belangrijkste, de kunstige levenshouding is belangrijker dan wat verkocht kan worden – maak dat de ministers van cultuur maar wijs. Niet dat het boek gelezen is, is belangrijk: het lezen is

essentieel. 'Le chemin de pensée' is het denken zelf, het op weg zijn (cynisch: de dief staat op het einde van de (levens)weg).

Doch: Parmenides is het tegenovergestelde van Heidegger: de Griek poneert dat we ons enkel met de wereld, met dat wat kenbaar is, moeten bezighouden en niet met hersenspinsels, hij is dus een anti-metafysicus, een anti-platoons filosoof. Strofe NN, Xa is een begoocheling.

De 'Liefde, sintels en schroot, / water en brood' herinneren er ons aan dat de dichter een gevangene is die 'op water en brood' leeft, die alleen gelaten is, zich slechts herinneren mag en kan en hij roept vanuit de verlatenheid zijn heer aan. Liefde, kom! Liefde, verlaat me niet.

Zou Hugo Claus werkelijk Heidegger gelezen hebben? Is de interpretatie van de lezer relevant of werpt hij een ander licht op het gedicht? Waarom wordt Heidegger geciteerd (en bijvoorbeeld niet Adorno)? Is het wel zo dat Parmenides en Heidegger (n)iets met elkaar te maken hebben? In welk labirint zijn wij verzeild geraakt?

JV, Ddvl, 4: Het ‘**zwart water**’ komt ook voor in het gedicht ‘Hij’: ‘Soms in zijn slaap, ineens / een onverklaarbaar geschater / waarna hij zacht voorovervalt / in een **zwart water**.’ En in ‘Gedaanten-II’ een parafrase: ‘een rottende / verduisterend water van liefde totterdood.’ **Zwart water** staat voor vuil water, slijkachtig, moerassig – dan is het **beklimmen van de berm** een noodzakelijk beeld.

Johan Velter, De Dief van Liefde (32), Ddvl 12, NN XI:

<https://sfcdt.wordpress.com/2019/05/13/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-32/>

De dief van liefde, 12

- a: Nu nog nu ik op het punt sta over te schakelen
naar dat andere leven leidt ze mij als door zwart water
en loert en loent naar mij door haar gevaarlijke wimpers
en licht als ik kletsnat opklim tegen haar gouden berm.
- b: ‘Allen zonder één uitzondering’, zei PAR,
‘het bospad dat zij volgen is labyrint.’

Nu nog, XI

- a: Nu nog, nu ik op het punt sta over te schakelen
naar dat andere leven, leidt ze mij als door zwart water
en loert en loent naar mij door haar gevaarlijke wimpers
en licht als ik kletsnat opklim tegen haar gouden berm.
- b: Voor allen geldt zonder één uitzondering,
het bospad dat wij volgen is een labyrint.

In het a-deel spreekt de dichter-dief van zijn grenssituatie, hij staat aan de rand van het leven en hij zal naar het andere leven [sic] verhuizen. Maar zelfs nu nog is haar aanwezigheid zo sterk dat ze hem een leidsvrouw is, die hem door zwart water leidt, nee: ze leidt hem als door zwart water. De Styx was een rivier, maar omdat het eigenlijk een moeras was, was het water zwart en troebel. Moeras: omdat de rivier vol afval ligt: het verleden, de herinneringen. ‘Haar gouden berm’ staat tegenover de kleur zwart en berm moet begrepen worden in relatie met de rivier, het water. Zij is beul en slachtoffer tegelijk: ze is afhankelijk van hem en ze stoot hem af en ze trekt hem op het droge (dat weer het vochtige is). Hij is kletsnat, niet

XI

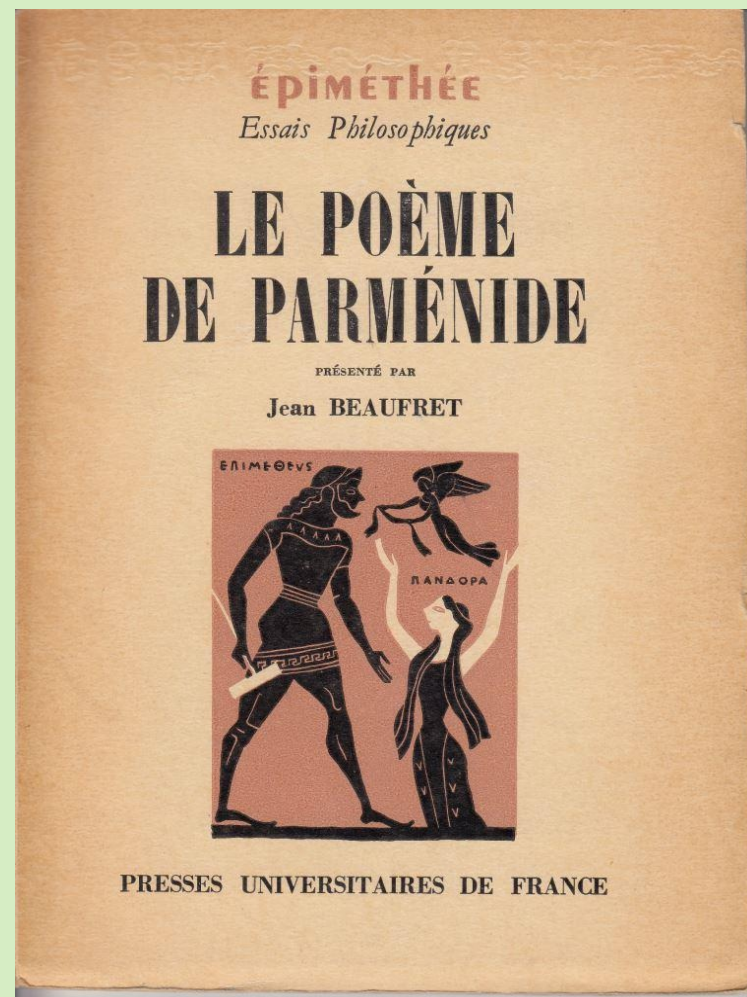
Nu nog, nu ik op het punt sta over te schakelen
naar dat andere leven, leidt ze mij als door zwart water
en loert en loent naar mij door haar gevaarlijke wimpers
en licht als ik kletsnat opklim tegen haar gouden berm.

*Allen, zonder één uitzondering,
het bospad dat wij volgen is een labyrint.*

alleen van het zwarte water. Het zwarte water krijgt een weerklank in het labyrint van Ddvl, 12b en NN, XIb. Zwart is moeilijk zichtbaar, duister, zo is ook een labyrint. Een subtiele verschuiving tussen Ddvl, 12b en NN, XIb: van ‘zij’ naar ‘wij’.

Dit is van de bundel het kortste commentaar, wel het belangrijkste en de kern van het verhaal. PAR is Parmenides, de grote Griekse filosoof van het zijnde, de grondlegger van de ontologie. Ik citeer Fragment 6 uitgebreid omdat de tekst niet gemakkelijk is, handelt over de menselijke dwaling, die niet weet te onderscheiden tussen wat is en niet is (de realiteit en de begoocheling, het echte lichaam en de herinnering, de wetenschap en het bijgeloof). Parmenides neemt een materialistisch standpunt in: wat niet gezien of gevoeld kan worden, bestaat niet. Hij wil zijn lezers dus weghouden van het geloof.

Claus gebruikte een Franse bron, *Parménide : le poème*, présenté par Jean Beaufret (Presses universitaires de France, 1950) en daar lezen we: « Tous sans exception, le sentier qu'ils suivent est labyrinthe. » (Fragment VI, 4-5).



Claus schreef het gedicht ‘Zo zei Parmenides’ (in de reeks ‘Gezegden’, in De sporen (1993).

De dichter ontmoet de godin, niet Venus. Zij spreekt van zijn geluk want hij heeft nachtmerries, daar ziet hij echter niet het geluk van in. In *De laatste van mijn demonen : voor Hugo Claus* (De Bezige Bij, 2008) spreekt Claus over zijn nachtmerries (ook Patrick Conrad schreef daarover): 'Ik heb altijd veel nachtmerries gehad, al wordt het de laatste tijd gelukkig wat minder. Mensen komen krijsend op me af, versnellen hun pas, zwiepen met een bijl. Ik sla een glazen deur in.' (interview met Piet Piryns).

De godin wil hem de gerechtigheid, de waarheid tonen en het veranderlijke leren onderscheiden. Waar Parmenides op een abstracte manier over het zijnde en het niet-zijnde spreekt, concretiseert Claus dat denken naar het vrouwelijk veranderlijke 'dat over zichzelf regeert', dat voor hem de poëzie is, niet zichtbaar, niet zegbaar maar het doet de dingen zingen.

Parmenides verwijt Socrates: 'Als de Ideeën zijn zoals wij beweren dat ze moeten zijn, dan zijn ze zelfs niet kenbaar'. Buiten het aardse ding kan er geen idee zijn, bewijst Parmenides en Sokrates moet dit aanvaarden.

Het hemelse (dat van hierboven) staat los van het aardse (dat van ons). De kennis (en dus de waarheid) is hier gelegen, niet in een abstracte, metafysische Ideeënwereld. Het abstracte bestaat niet en als het bestaat dan staat het los van onze menselijke kennis, de wereld der Vormen is onkenbaar. De weg die we moeten gaan is de parmenidiaanse, niet de labyrintische.



Rafaël, de school van Athene. Parmenides staat met zijn ene voet op een brok steen, de weg tonend in de kennis, aan zijn voeten de treurende Herakleitos

Strofe XI, a van Claus zou geïnspireerd kunnen zijn door stanza XXV (Jean Grenier):

« Aujourd’hui encore sur le point de dépasser à une autre vie, je pense encore avec joie
à elle lorsque, les yeux demi-clos par la veille voluptueuse, les voiles et les tresses
dénoués sur ses beaux membres, elle apparaissait, cygne languissant sur un lac
d’amour semé de lotus. »

Maar wat een verschil ! Bij Bilhana is er een kinderlijk, oppervlakkig plezier, alles is in bloei en de bijtjes zingen, de wolkjes lachen ons vrolijk toe. Bij Claus is de wereld en de sfeer grimmiger, de dood altijd aanwezig, het liefdes-meer (Brugge: Minnewater) is vervangen door de Styx of minstens vuil water.

Le poème de Parménide van Jean Beaufret is een ‘introdunctie’, in feite een kloek essay, en, hoewel niet de enige bron, het kernstuk van *De dief van liefde* en *Nu nog*.

Parmenides was een presocratisch denker, het voorvoegsel pre is uiteraard ideologisch bepaald. Jean Beaufret wil met zijn essay Parmenides op de voorgrond plaatsen en Plato achteraan. Het Platoonse denken heeft immers aanleiding gegeven tot een verkeerd ideologisch denken, tot een Westerse fout, de schande van de filosofie niet te kunnen ‘bewijzen’ dat de dingen echt zijn. Schrijven over Parmenides is cultuurkritiek bedrijven. Beaufret behandelt twee grote problemen: het eerste is wat de tweedeling van het gedicht betekent en het tweede wat Parmenides nu eigenlijk bedoeld heeft.

In navolging van Pascal (« Platon pour disposer au Christianisme ») werden Plato en Sokrates als proto-christenen gezien, zij waren al christen nog voordat Christus geboren was – de christianisering van het helleense denken heeft het lezen van de Griekse filosofie versluisd. Het is Nietzsche geweest die (voor het volk) de ban gebroken heeft, de Encyclopédistes zijn hem voor geweest. Beaufret geeft een eigen interpretatie aan het gedicht, hier gaat het er niet om of hij gelijk of ongelijk heeft, waar het om gaat is wat zijn woorden zijn en welke band die met Claus hebben.

De filosofie van Parmenides ontwikkelt zich, aldus Jean Beaufret, in de taal die spreekt, la parole, maar herbergt in zich de stilte (het werk van Parmenides bouwt zich op tegengestelden warm-koud, bijvoorbeeld, de stilte is verbonden met het geheim (dat wat niet gezegd wordt). Het gedicht is opgedragen aan een ‘daimoon’, god of godin, is in het begin nog onduidelijk, maar wordt gaandeweg de Waarheid (niet de verpersoonlijking, maar dé Waarheid zelf), met instemming wordt Georges Braque geciteerd: « Les preuves fatiguent la vérité. » De waarheid is het onderwerp van Parmenides’ gedicht: wat kunnen we kennen, maar ook wat kenbaar is: niet alleen het denken zelf wordt ondervraagd, ook het object van dat kennen (de menselijke psyché wordt bij de Grieken minder in vraag gesteld: pas met Descartes komt dit aan bod en wordt de filosofische problematiek uitgebreid met subjectiviteit en objectiviteit).

De taal van de filosoof is die van de dichter, bij beiden komt de Waarheid aan het licht, elk op een eigen wijze. De taal legt echter niet uit, ze is en ze is niet, ze spreekt en ze zwijgt, het is binnen die kern dat de transcendentie mogelijk is, de begrenzing wordt opgeheven. De taal is de weg naar de wereld en het zelf. Wat poëzie doet, is niet verklaren maar een teken geven (het woord teken is essentieel bij Claus), een uitspraak die teruggaat op Herakleitos. De waarheid toont zich niet, de waarheid versluiert zich – de citaatkunst van Claus aangetekend. Wat staat tegenover de waarheid? De opinies, de idolen, de meningen, het voorbijgaande, het vluchtige. De tweeëenheid van Parmenides's gedicht is enerzijds het verhaal van de waarheid, anderzijds dat van de opinies. Precies hetzelfde geldt voor de cyclus van Hugo Claus. De waarheid is het echte, het reële, dat is het enige wat bestudeerd moet worden, dat daarom ook ethisch van waarde is. De verschijnselen zijn niet het echte. Maar Beaufret ziet geen oppositie tussen de verschillende delen van het Parmenidesgedicht. Er is geen dialectiek aan het werk maar wel een aanvulling: het een bestaat niet zonder het ander (de twee helften van een sfeer). Direct toegepast op het Clausoeuvre (als we de lezing van Beaufret als een aanvaarding door Claus zien) dan is de oppositie tussen waarheid en het vluchtige geen teken van versplintering, fragmentering, de fragmenten moeten samengevoegd worden, niet de versplinterde mens maar de mens die versplinterd is (het ook niet anders kan zijn: de verdeelde mens is dus de mens tout court – het is de volheid, de eenheid die een leugen is). De tweespalt, de strijd tussen goed en kwaad, is een typerend Westers denken, gevoed door het christendom en aangewakkerd door het manicheïsme, dat in tegenspraak tot het Griekse voor-sokratisch denken is waar de tegengestelden niet tegenover elkaar gezet maar opgenomen worden. De filosoof (de mens) moet van de diversiteit, de veelduidigheid kennis nemen om inzicht te krijgen – hoe kan men immers Waarheid kennen als men de onwaarheid niet kent: de weg van het zijnde bestaat slechts door de weg van het niet-zijnde. De opinie is geworteld in de noodzakelijkheid, is dus de uiterlijke wereld; de echte weg, is die van het denken zelf waarbij het object zichzelf is. De verschijnselen zijn echter niet de schaduwen van de grot. Toegepast op de literatuur: Claus schrijft over de liefde, zijn echte weg is die van de cultuur. Het illusoire is wel degelijk reëel, het zijn de dingen van deze wereld: « [...] telles qu'elles se laissent rencontrer, dans leur éclat et dans leur gloire, au lieu unique et central de leur manifestation. » Parmenides die zich van de wereld afkeert, is de Platoonse visie, niet te bevestigen in het gedicht van Parmenides zelf. Het labrynt bestaat, maar we moeten die niet binnengaan.

Beaufret is in Frankrijk gekend als een grote Heidegger-kenner, deze heeft aan en voor hem zijn *Brief über den Humanismus* geschreven. Beaufret schrijft: « Heidegger reprend, dans un exercice de grand style, la marche au néant qu'exige la manifestation de l'être, en cherchant à approcher le néant dans l'expérience de l'angoisse, il n'est pas plus, dans cette démarche, un nihiliste ou un philosophe de l'angoisse, que ne le furent Parménide, Leibniz ou Kant. » (p. 40)

Claus schrijft in Ddvl, 11b : 'Dit is weer een wandeling naar het Niets', zei HEI, / 'vereist door elk ontwakend wezen / dat het Niets wil naderen louter uit angst.'

In het gedicht van Parmenides wordt de transcendentie beschreven als de weg naar het inzicht. Het gaat er niet om een andere wereld te betreden, wel dient deze wereld beleefd en getranscendeerd te worden. Het overstijgen is pas mogelijk in het zijnde en het zijn zelf. Beaufret maakt een omweg via Immanuel Kant (die in het gedicht van Claus niet voorkomt) om te belanden bij ... Paul Valéry.

Beaufret neemt het beeld van de wind op als het werktuig van de opinie.

Het slaapwandelen uit Ddvl, 16b is « le chemin paresseux de l'empirisme » waarover Beaufret spreekt, de weg die Heidegger wil bewandelen en die zagezegd ook door Parmenides bewandeld wordt, ervaart de angst juist omwille van het verschil en de transcendentie, de durf te leven boven en in het ravijn van de ontologische onzekerheid: « Rares seront ceux qui oseront faire le sacrifice de la sécurité jusqu'à affronter, dans la mise en branle (het op gang komen) du problème de l'être et son oscillation jusqu'au non-être, le climat de dégel (dooi, ontspanning) qu'est authentiquement l'angoisse, celle dont Valéry osa cependant dire un jour: « Angoisse, mon véritable métier. » » (p; 50).

Hugo Claus, Ddvl, 28b:

“Ho! Ho! zei PAR. “Ik zei: Alles is tegelijk vol
van licht en van nacht zonder licht.”

“Luister liever naar mij” zei Monsieur Paul.

“Heb ik niet geschreven”: “Angoisse, mon véritable métier?”

Het gedicht van Paul Valéry, *Le cimetière marin*, is volgens Beaufret een illustratie van de filosofie van Parmenides, zonder dat deze het echt beseft heeft.

Beaufret ziet bij Kant een nieuwe verwondering, een filosofie die zich verwondert over het zijnde en hij verbindt dit met Parmenides. Deze verwondering wordt dikwijls bij Aristoteles gelegd, zoals de critici in navolging van Hugo Claus dat gedaan hebben voor zijn roman *De verwondering*, maar Jean Beaufret situeert die eerder. Verwondering is niet alleen het begin van de filosofie, om vervolgens een uitleg te krijgen, is essentieel de filosofie zelf. Het is deze verwondering die de leefregel moet zijn. De roman *De verwondering* is dan geen helletocht, de nazi-folklore slechts een verschijnsel, de weg een zelfwording, een voortdurend in beweging zijn, de illustratie van de ovidiaanse Metamorfosen.

In dit essay van Beaufret kon Hugo Claus zijn thema's vinden, dat van het zijn en het zijnde, de schijn en het zijn, het Ene en het veelvoudige, de ambigue status van het zijn, de zoektocht naar een levensfilosofie die zich afkeert van de metafysica, de problematische relatie tussen zijn en denken, natuur en cultuur, primitivisme en civilisatie, objectiviteit en subjectiviteit, vormloosheid en stijl, de taal en het geheim, de noodzaak van het mens-zijn. Wat kunnen we weten, hoe moeten we leven? « Le même, lui, dit Parménide, est à la fois

penser et être. » (p. 56). Het is achter de woorden dat we moeten zoeken wat de auteurs wilden zeggen.

Hoe anti-idealistisch men ook wil zijn, het Westerse denken ontkomt niet aan de tweedelingen. Zo ook hier niet, en zo ook niet het gedicht van Parmenides, de a-b-structuur van de gedichtenyclus van Claus (en ook niet de roman *Het verdriet van België*, waar de breuk oneigenlijk aandoet, maar op een presocratische wijze begrepen moet worden om begrijpelijk te worden). Kennis en zijn zijn geen tegengestelden maar elkaars correlatie, dit ‘Oosters’ denken is fundamenteel Westers, de dwaalweg, die het cartesianisme bevestigd heeft, is slechts een dwaalweg en kan, door terug te grijpen naar het ‘heidense denken’ hersteld worden.

In dat merkwaardige project *Jessica!* (roman, toneelstuk, film), onspeelbaar, onbegrijpbaar, verwaarloosd door kritiek, komt een passage voor waarin dit dualisme ter sprake komt. Het motto van de roman is overigens (alweer) van Apollinaire: « L’amour est mort entre tes bras / Te souviens-tu de sa rencontre. » – is dit niet het thema van *De dief van liefde – Nu nog?*, regels uit het gedicht ‘Vitam impendere amori’, ‘Leven voor de liefde’, cynisch laat Claus deze Latijnse woorden door een non uitspreken (*Jessica!*, 1977, p. 53) Het hoofdpersoonage wordt behekst door het verleden, door vrouwen die een rol in zijn leven gespeeld hebben. Louis Couperus wordt verscheidene malen geciteerd, het decadente speelt een rol. De blinde dichter Aboe Al-ala al Ma’arri verschijnt en ook dat is niet toevallig: de grote atheïst, belangrijker dan Averroës. Men jent hem wat, Kuppers wil de intellectueel spelen (Claus ironiseert zijn eigen kennis) : ‘Achtbare collega,’ zegt Kuppers tegen de blinde rawi, ‘is het niet zo dat in de dichtkunst van uw volk de verzen in twee complementaire helften zijn verdeeld? De eerste helft’ – Kuppers haalt een kersvers Penguin-boekje uit de linkerzak van zijn jas, consulteert de inleiding – ‘de eerste helft is naar ik meen de sadar en zou als het ware de borst van het kunstwerk voorstellen, en de tweede helft’ – schaamteloos houdt Kuppers het boek op tien centimeter van het onbeweeglijke Arabische hoofd – ‘die even belangrijk is, zo niet meer, en die men, naar ik vernam de ajz noemt, zou dan verwijzen naar de bilpartij.’ (*Jessica!*, 1977, p. 49-50)

Op een wel redelijk platvloerse wijze illustreert Claus dat oosterse denken, dat eveneens Grieks is, dat uit tegengestelden bestaat (tegenvoeters/tegenhoofden) en elkaar complementair is zonder dat het een een overwicht op het ander heeft. De structuur van het gedicht *De dief van liefde* is daarmee niet ‘verklaard’, wel verrijkt en passend gemaakt. De verwijzing naar een Penguin-boekje, een voorbeeld van gemakkelijke, populaire kennis, slaat uiteraard ook op Claus zelf. (In het toneelstuk *Jessica!* heeft Claus de verwijzing naar de pocket achterwege gelaten.) Het gedicht dat Claus citeert (?) is ‘authentiek’ in die zin dat de dichter-filosoof wel degelijk over zijn drie nachten gesproken heeft. Jacques Hamelink, die de dichter vertaald heeft, schreef in *Tirade*, jrg. 21, 1977: ‘Zelf had Ma’arri, zinspelend op zijn ongodsdienstigheid, het over zijn ‘drie nachten’. Claus schrijft (o.c., p. 50) en Claus dichtte:

Ik woon in drie nachten.
 Ik woon in het donker van mijn ogen.
 Ik woon in dit huis
 en ik woon in een wereld zonder God.

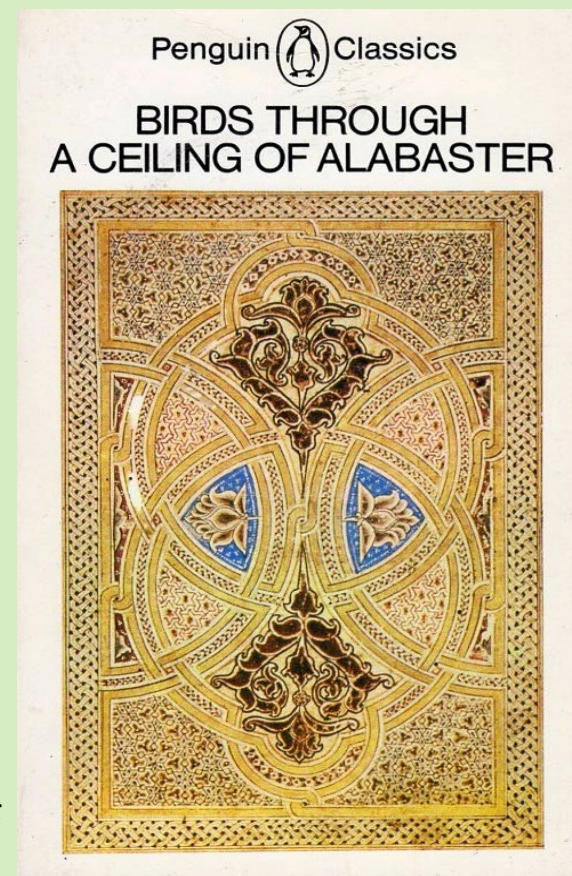
De dichter is blind, is beperkt en is sterfelijk. Dit alles is geen reden tot treurnis, integendeel, leef en laat de angst achterwege. In het toneelstuk vraagt Jessica 'de Arabier' haar een gedicht te zeggen:

Jessica: Zeg mij een gedicht. In twee helften. (*Legt zijn handen op haar borst*) De eerste helft is mijn borst.

Arabier (*reciteert, hard, koud*): 'Als ik doodga, kan het mij niet schelen wat God met de aarde doet. Laat haar verbranden, laat haar verdrinken!

Jessica (*draait zich om, de Arabier legt zijn handen op haar billen*): De tweede helft is mijn kont.

Arabier (*reciteert*): De aarde weet niet wat zij vreet en verteert: geraamten van schapen en van leeuwen.



Het Penguinboekje waarnaar Claus verwijst is (waarschijnlijk) *Birds through a ceiling of alabaster* : three Abbasid poets: Arab poetry of the Abbasid period (Penguin, 1975).

We hebben hier dezelfde situatie als in Ddvl en NN: borsten en billen zijn het a-gedeelte, het sidderende, lillende leven; de gedichten van de atheïstische dichter zijn de b-gedeelten: wat voorbij de gedaanten, de verschijnselen, de opinies gaat: de weg die alle vlees gaat.

De poëzie van Ma'arri wordt gekenmerkt door een niet-weten, een scepticisme en een afkeer van hoogdravend bedrog, dus voor hem geen religie of macht. Het is typerend dat de sceptische literatuur ons altijd nader staat dan de gelovige, Dante is nog Dante niet om zijn geloof, wel om zijn beelden.

De gedichten die Claus hierboven citeert zijn vertalingen van de Engelse versie. De twee strofen zijn :

'When I die I don't care how God
Treats the earth; let it parch, let it flood. verdorren | verdrinken

'The earth doesn't know what it consumes:
Skeletons of sheep, carcasses of lion.'

Claus heeft 'consumes' verhevigd tot 'vreet en verteert', dat geldt ook voor 'parch', dat 'verdorren' betekent en waar Claus verbranden van maakt.

Laten we terugkeren naar Jean Beaufret, zijn Parmenides-essay en het gedicht van Hugo Claus, '**Zo zei Parmenides**' (De sporen, 1993, reeks Gezegden I, p. 53) waarvan de onderliggende tekst de vertaling van Beaufret is. Parmenides, de filosoof van het rationalisme, i.t.t. Empedokles, mag dan volgens sommigen door de dichters verwaarloosd zijn omdat Empedokles dichter bij het klassieke en romantische natuurbegrip staat dan Parmenides, Claus heeft toch een Parmenides-gedicht geschreven :

Die drel van een godin groette mij,
mij zonder hemd, mij zonder hoed.
Zand en roet warrelden uit haar haar.
'Ventje,' zei zij, 'jij die 's nachts merries berijdt,
prijs je gelukkig.'
'Welke prijs?' vroeg ik, maar daar
had zij geen oren naar.
'Ventje,' zei zij, 'het is klaar
dat gerechtigheid jou naar mij heeft gebracht,
want je hart slaat op een verkeerde maat
als de waarheid zich niet van je meester maakt.'
'Welke waarheid?' vroeg ik, maar haar
oren van agaath en porfier bleven dicht.
'Zet je schrap,' zei zij, 'ik zal je leren

wat geen sterveling ooit heeft ontwaard,
 de nooit sidderende baard van de waarheid,
 de wilde waarheid met haar billen bloot,
 en hoe je de waarheid nooit mag vertrouwen
 en hoe je het veranderlijke vrouwelijke
 dat over zichzelf regeert
 gezeggelijke manieren moet leren
 wil je het onderscheiden,
 wil je er op bouwen
 en hoe dat onzegbare zich zal verspreiden
 over alle dingen
 als het maar blijft zingen.'

Zoals veel en elders schetst Claus met zijn gedicht een haast groteske situatie, zichzelf en de wereld ironiserend, in het belachelijke trekkend om dan binnen die situatie 'onbegrijpelijke' woorden te spreken. Dit gedicht moeten we lezen met het gedicht van Parmenides naast ons, in de vertaling van Jean Beaufret. Wat Claus bijvoorbeeld schrijft over "jij die 's nachts merries berijdt" dan weten we biografisch dat Claus nachtmerries had (zie bijvoorbeeld Patrick Conrad, *Getande raadsels*, 2009), zo, de zaak is verklaard, maar Parmenides beschrijft in zijn proloog hoe hij op een wagen, getrokken door paarden naar de godin op weg is, later zal blijken dat dit de Waarheid is, natuurlijk noemt Claus haar dan een drel, en zij zal hem onderwijzen in de kennis, zij zal hem spreken over de Ware Weg en is het dan niet normaal dat een godin een sterveling aanspreekt met 'ventje', vooral als die godin letterlijk en figuurlijk boven hem staat. Parmenides schrijft over zichzelf, « Les cavales ((ras)merries) qui m'emporent m'ont conduit aussi loin que mon coeur pouvait le désirer », de godin zegt : Claus 'je hart slaat op een verkeerde maat'. Claus laat natuurlijk veel weg: op een gedetailleerde manier beschrijft Parmenides de wagen en de 'hemelpoorten' (technisch wordt uitgelegd hoe een poort open en dichtgaat) om aan te duiden dat dit wel reëel is, geloofwaardig is dus, en hetzelfde procédé past Hugo Claus toe op een andere manier, hij maakt de kennis aards.

Hij beschrijft zichzelf als 'mij zonder hemd, mij zonder hoed': hij is de bedelaar, die onbeschermd een mens is, de naaktheid van de mens wordt getoond, het lijkt wel alsof Claus zich nederig opstelt, hij is de onwetende, bij Beaufret zijn de begeleidsters, de dochters van de zon, blootshoofds « rejetant de leurs mains les voiles qui couvrent leurs têtes. ».

De godin spreekt: « ô jeune homme » – vertaald als 'ventje', « salut » – 'prijes je gelukkig', « Ce n'est certes en rien un sort funeste qui t'a mis sur cette route (car elle est à l'écart du sentier des hommes), mais la justice et le droit » – 'het is klaar / dat gerechtigheid jou naar mij heeft gebracht' (Ddvl, 1b : 'Het is klaar als een monade'), 'want je hart slaat op een verkeerde maat: als de waarheid zich niet van je meester maakt.' – « or il faut que tu sois instruit de tout, du coeur sans tremblement de la vérité, [...], où l'on ne peut se fier à rien de vrai. ». –

« mais oui, apprendis aussi comment la diversité qui fait montre d'elle-même devait déployer une présence digne d'être reçue, étendant son règne à travers toutes choses. » – 'en hoe je het veranderlijke vrouwelijke: dat over zichzelf regeert' – 'Zet je schrap,' zei zij – « toi, écoute mes paroles et retiens-les » ; 'wat geen sterveling ooit heeft ontwaard' – « les mortels qui ne savent rien »

Er is een basis, een bron bij Parmenides, via Jean Beaufret, maar Claus legt zijn filosofie niet uit, hij neemt de woorden letterlijk als een aanloop om er mee aan de haal te gaan, de woorden zijn een kunstmatige inspiratiebron en daarop wordt een artificieel werk gezet. De bron verklaart m.a.w. de stroom niet, want er is natuurlijk nog veel meer dan een onderliggend tapijt en dat is de poëzie van Claus zelf. Bovendien keert Claus het denken van Parmenides (en dus van Valéry, Beaufret, Heidegger, Kant, enz.) om en gaat hij zijn eigen weg. Waar de godin bij Parmenides de Waarheid is, verheven, rechtvaardig, eerbiedwaardig, daar zegt Claus letterlijk-filosofisch 'en hoe je de waarheid nooit mag vertrouwen' – het scepticisme van Parmenides tot een hyperscepticisme lijkt te maken, maar dat ook bij Parmenides te vinden is, op het einde van het eerste deel laat hij de godin immers zeggen : « en écoutant l'ordre trompeur de mes dires » – wat bij Parmenides te begrijpen is als: vanaf nu volgen 'de meningen', terwijl wat zij gezegd heeft wel degelijk de Waarheid is.

Fascinerend is te zien hoe een (de) dichtsterlijke geest werkt, hoe de woorden naar andere beelden leiden en daardoor een andere waarheid laten zien. Want Claus had natuurlijk ook een fragment als III kunnen nemen, « Le même, lui, est à la fois penser et être » omdat met wat goede wil dit tot een hoeksteen van zijn eigen denken gemaakt had kunnen worden. Zo simplistisch werkt hij echter niet: liever spreekt hij van 'de nooit sidderende baard' of 'de wilde waarheid met haar billen bloot'.

Want de éne weg van de godin is niet die van Claus, want zij draagt de filosoof op zich verre te houden van de rijke ervaring (« la riche expérience »), maar Claus bezingt die juist: 'de nooit sidderende baard van de waarheid, / de wilde waarheid met haar billen bloot', tweemaal de waarheid na elkaar en toch hebben we niet de indruk van herhaling, juist omdat de beelden zo sterk zijn. Het zijnde is « immobile dans les limites de liens puissants », Claus maakt daar de 'nooit sidderende baard' van, een verwijzing naar Jahwe misschien, die in het zesde gedicht van de 'Gezegden' spreekt.

Het zingen in de laatste regel verwijst naar « la parole » van Parmenides (en dus van Heidegger): « car jamais sans l'être où il est devenu parole, tu ne trouveras le penser » : in het zijnde is het uitgesprokene, d.i. het begrip in filosofische termen, voor Claus de poëzie, de taal.



Frits Van den Berghe, Het zingende beeld, 1928

XII

Nu nog is haar hele lijf karmijn en glimt van het zweet
en van babyolie glad zijn haar openingen.

Toch blijft wat ik van haar weet een zonderling gebaar,
iets zonder echo, vol bitterheid, toeval en spijt.

*Professor Policard zei: 'Het is te warm,
ik heb de indruk dat onze synapsen
aan het wandelen zijn met een zekere zwaarte,
dat in zo'n weer onze neuronen zwellen?'*

Paul Valéry was gefascineerd door het weten, dus ook door de wetenschap. Via **professor Policard** (o.a.), histoloog aan de universiteit van Lyon, kwam hij in contact met de geneeskunde.

Een histoloog (ἵστος = mast, weefgetouw, weefsel) is een bioloog die bouw en functie van weefsels van organismen bestudeert of een medisch specialist die de pathologie van alleen menselijke weefsels bestudeert. Een weefsel is een groepje cellen die dezelfde vorm en functie hebben.

JV, Ddvl, 29: Policard bestudeerde de weefselstructuur van de levende cel (dankzij een nieuwe microscoop, de microscoop komt ook in Ddvl, 17b / NN, XVb aan bod, Policard in Ddvl, 14b / NN, XIIb), Valéry leerde van hem hoe het met het blote oog niet-zichtbare, toch werkelijkheid was en een eigen leven leidde. Zoals hier beschreven: een cel past zich aan aan haar slachtoffer, vloeit ermee samen en verenigt zich. Het aloude vraagstuk is dit van de meester en de slaaf: beiden zijn van elkaar afhankelijk, hebben elkaar nodig. Hier mogen we dit verhaal ook erotisch lezen: man en vrouw passen zich aan elkaar aan, begripen als prooi of slachtoffer hebben geen betekenis meer. De verwondering over het leven is een bewondering voor die natuur (niet : die schepping). « On ne s'étonne plus. » (Cahiers, T. II, p. 765).

Overigens legt Hugo Claus professor Policard woorden in de mond die hij niet gezegd heeft. Paul Valéry wordt hier in feite geciteerd.

Synapsen: < συνάψις = verbinding.

Plaats van functioneel contact tussen zenuwcellen, waar axonen en dendrieten in elkaars nabijheid liggen. Schakelplaats.

JV, Ddvl 4: Hier neemt de schoonheid van de geliefde met de tijd niet af, maar wordt juist **mooier** (de **koude** vrouw is de mooie vrouw, de onverbiddelijke is de aantrekkelijke), terwijl de dichter zelf ouder wordt en dus **sterft**. Tijd, de grote verwoester, is voorlopig niet het grote thema.

Iole (Oudgrieks: Ιόλη) was de dochter van koning Eurytus van de mythische stad Oechalia. Eurytus beloofde de hand van zijn dochter aan de eerste de beste jongeman die zijn zonen zou verslaan in het boogschieten. Dit gelukte aan de held Herakles, maar toen Eurytus vernam dat zijn toekomstige schoonzoon ooit in een vlag van waanzin zijn kinderen (bij zijn eerste vrouw Megara) had gedood, en daarenboven als slaaf van koning Eurystheus zijn twaalf werken had verricht, vond hij dit reden genoeg om zijn beslissing te herroepen. Herakles zwoer later wraak te nemen.

Nadat hij zich in Trachis had gevestigd en met Deianeira getrouwd was, bracht Herakles een leger op de been. In de strijd doodde hij Eurytus en zijn zonen. Hij plunderde Oechalia en stuurde Iole, die zich van het leven wilde beroven, samen met andere Oechalische vrouwen, naar Trachis, in dienst van zijn vrouw Deianeira.

Deianeira werd echter jaloers, en vermoedde dat haar man Iole als vrouw begeerde. Haar jaloersheid zou hen ten slotte allebei het leven kosten.

Niobe beval de inwoners van Thebe haar te aanbidden in plaats van de godin Leto, die maar twee kinderen had. Met haar hybris tartte Niobe de goden. Hierop doodden de kinderen van Leto, Apollo en Artemis, Niobes kinderen. Na de aanblik van zijn dode zonen pleegde Amphion zelfmoord. Niobe zelf vluchtte naar de berg Sipylus in Klein-Azië, waar ze in een steen veranderde. Haar tranen vormden de Acheloüs, de grootste rivier van Griekenland.



De Huilende Rots in Berg Sipylus, Manisa, Turkije, is sinds de Oudheid met Niobe's legende in verband gebracht.

XIII

Nu nog vergeet ik weer de goden en hun ministers,
zij is het die mij versplintert, veroordeelt en vergeet,
zij van alle seizoenen maar vooral van de winter
want zij wordt mooier, kouder naarmate ik verder sterf.

*Waarom zeg je niks over de koude van de stilte?
De zelfgenoegzame destructieve stilte van Ajax,
Iole, Niobe, Achilles, noem maar op,
allemaal gebeden die ik op mijn oude dag heb geschreven
tegen beter weten in.*

XIV

Nu nog tussen alle vrouwen is er niet één als zij,
niet één waarvan de woeste mond mij zozeer heeft verrast.
Mijn zotte ziel zou over haar vertellen als zij kon
maar mijn ziel werd met al haar hebben en houden verwoest.

*En met een slaapwandelende zelfzekerheid
blijven wij naast de kwestie leven.*

XV

Nu nog hoe zij beefde van vermoeidheid en fluisterde:
 'Waarom doe je dit, ik laat je nooit meer los, mijn koning.'
 Er was geen killere vorst dan ik en overmoedig
 liet ik haar zien hoe de Koning traande uit zijn éne oog.

*Antoni van Leeuwenhoek aan de President van de Royal
 Society in november 1677:*

*'What I investigate is only what,
 without sinfully defiling myself, ontheiligen, bevuilen, bezoedelen
 remains as a residue after conjugal coitus.'*

Antoni van Leeuwenhoek (Delft, 1632 – aldaar, 1723) was een Nederlandse handelsman, landmeter, wijnroeier, glasblazer en microbioloog. Hij is vooral bekend door zijn zelfgefabriceerde microscoop en zijn pionierswerk voor de celbiologie en de microbiologie. Vanaf 1674 deed hij vele ontdekkingen die bekend werden door zijn correspondentie met de Royal Society in Londen.

De Royal Society of London for the Improvement of Natural Knowledge, de Britse academie voor wetenschappen, werd op 28 november 1660 opgericht na een voordracht van Christopher Wren.



Johan Velter, De Dief van Liefde (35), Ddvl 17 en NN 15:

De dief van liefde, 17

Nu nog hoe zij beefde van vermoeidheid en fluisterde
 waarom doe je dit ik laat je nooit meer los mijn koning
 er was geen koudere vorst dan ik en overmoedig
 liet ik haar zien hoe de Koning traande uit zijn éne oog.

‘Een trieste brief’ zei Monsieur Paul. ‘Triest en moedig.
 Antoni van Leeuwenhoek aan de President van de Royal

Society in november 1677:

‘What I investigate is only what,
without sinfully defiling myself,
remains as a residue after conjugal coitus.’

Nu nog, XV

Nu nog hoe zij beefde van vermoedheid en fluisterde:
‘Waarom doe je dit? ‘Ik laat je nooit meer los, mijn koning.’
Er was geen killere vorst dan ik en overmoedig
liet ik haar zien hoe de Koning traande uit zijn éne oog.’

Antoni van Leeuwenhoek aan de President van de Royal

Society in november 1677:

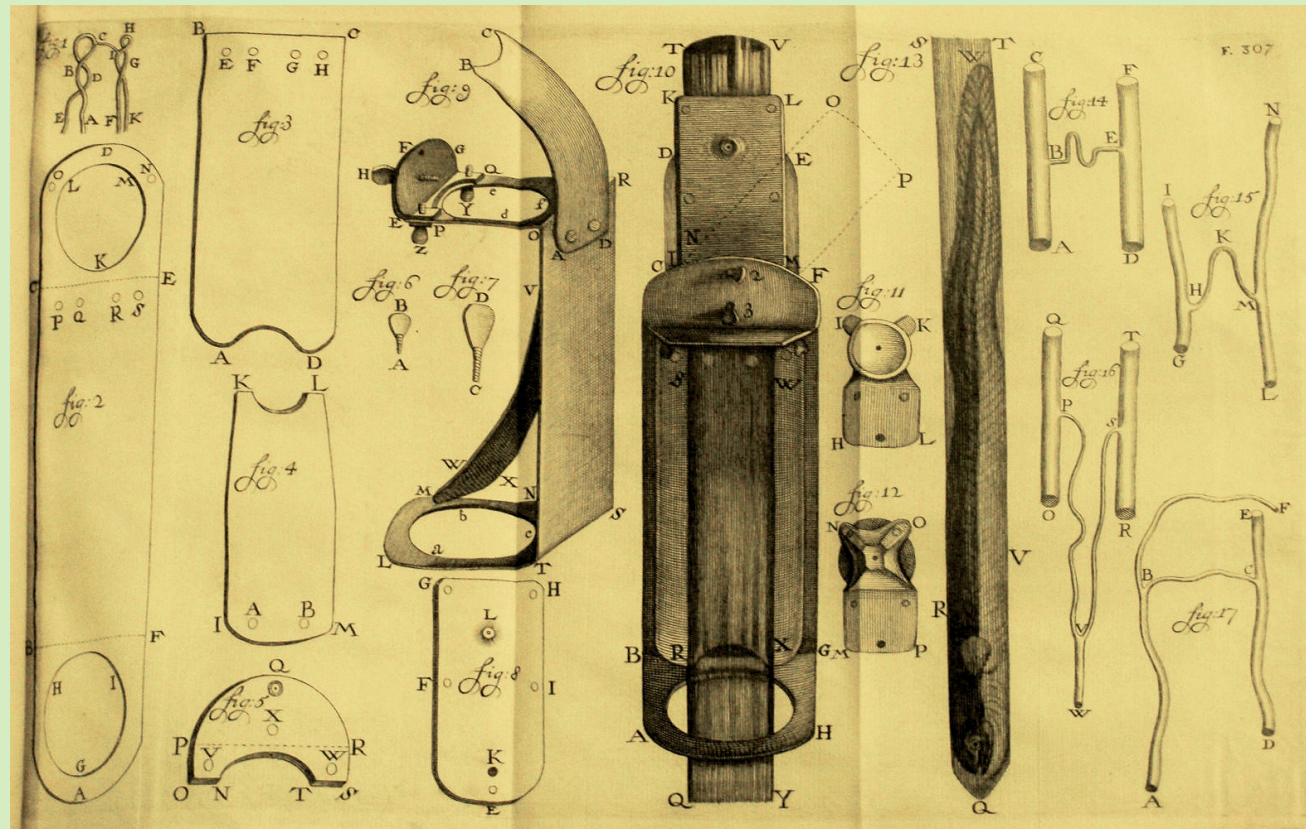
*‘What I investigate is only what,
without sinfully defiling myself,
remains as a residue after conjugal coitus.’*

De probleemloze erotiek van Bilhana wordt door Claus niet aanvaard: er is een strijd, er is een koning en er was de kilheid van de macht. De dief staat onder de galg, hij is door de koning veroordeeld voor zijn liefdesrelatie met de prinses, zij noemt hem haar koning. ‘Ik laat je nooit meer los’ is een typische Clauskitschzin, met vreugde zal hij dit geschreven hebben, zich vergenoegd wentelend in het milieu van starlets en neerkijkende ‘intellectuelen’. Het ene oog van de koning is zijn geslacht, denk aan Jean Genet, de gevangenis en de revolver.

We komen hiermee uiteraard terecht in een wereld die op haar kop is gezet. En niet is het zoals in het Bilhana-gedicht waar de dief in strofe XXXVI (Jean Grenier) zegt: « Je suis ton esclave, ma toute aimée, aime-moi. », hier is het de minnaar die zegeviert en heerst. Hoeft het nog gezegd te worden dat het Sanskritisch-gedicht weliswaar nog steeds als weefsel geldt, maar dat de Belgische dichter een ander land opzoekt? Een oleander is wat een vrouw moet zijn: mooi, gracieus, teder vredezoekend.

De beide b-versies zijn gelijk, met uitzondering van de eerste regel waar in Ddvl er sprake is van ‘Monsieur Paul’, Paul Valéry dus.

Antoni van Leeuwenhoek was een ‘amateur’, een curieux in de terminologie van zijn tijd, hij leefde lang, van 1632 tot 1723. Hij werkte met zijn handen, hij was een inventieve ambachtsman, te vergelijken zelfs met Spinoza. Zijn grootste verdienste is het maken van microscopen, hoe schamel die er voor ons ook uit zien, ze waren ongeëvenaard en waren het werktuig voor meer en gedegener kennis. Men vergeet het maar kennis is slechts mogelijk op basis van technologie. Hij schreef brieven naar de Royal Society of London, die vertaalde en publiceerde ze.



Het fragment dat Claus hier citeert komt uit een brief over zijn experiment met zaad, mannelijk menselijk zaad ('de Koning traande uit zijn éne oog.'). Dat uiteraard van ergens moest komen, maar masturbatie was een zonde, dit kon zomaar niet. Ook de 'Engelse jasjes' waren niet toegelaten: het condoom (Casanova vermeldt dit gebruik een aantal maal, een aantal maal ook humoristisch) mocht niet gebruikt worden want het schakelde de vruchtbaarheid uit. Daarom spreekt Van Leeuwenhoek van een rest, iets wat hij opgevangen had na een samenzijn met zijn vrouw. Er was dus geen zonde gebeurd en het wetenschappelijk onderzoek kon gebeuren op onzondig zaad.

Zoals Van Leeuwenhoek zijn zaad bekeek en onderzocht, zo doet ook de 'ik' dit. Het commentaar is een combinatie van Paul Valéry en van Van Leeuwenhoek. Het is dus de ik, de dichter, die Valéry een commentaar laat geven op een wetenschappelijk onderzoek zonder hem te laten zeggen waarom dit triest zou zijn.

De trieste brief zou een verwijzing kunnen zijn naar een vroeg gedicht van Valéry:

Oh ! Quitter ce sol de tourment
 Oh ! Franchir cette route grise
 Et s'élancer au firmament
 Triste enveloppe, je te brise !

waarbij enveloppe beter als 'vlies' vertaald zou worden.

Tegenover het verhevene: het kleverige sperma, toch geliefd en bezongen, o.a. door Erica Jong en ook nog voedselrijk. Tegenover het samenzijn, het eenzaam genot.

Heeft Claus de brieven van Van Leeuwenhoek gelezen? We betwifelen het, het citaat kan uit een geschiedenis van de seksualiteit opgenomen zijn, als voorbeeld van hoe masturbatie vroeger verdoemd werd en na W.O. II als een vorm van persoonlijke hygiëne gezien werd. Katholiek opgevoeden weten alles van de seksuele terreur. De brieven zijn in 4 kloeke delen bij Swets & Zeitlinger te Amsterdam (1939-1952) verschenen. In het tweede deel is op p. 291 het citaat dat Hugo Claus gebruikt heeft, te vinden. De vertaling in het Engels is van een onbekende vertaler. De brief is oorspronkelijk in het Latijn geschreven, de Nederlandse tekst is bewaard gebleven. Leeuwenhoek was het Latijn niet machtig, iemand heeft die dus moeten vertalen, wellicht om de delicate inhoud of om zijn eigen ‘wankele’ status van amateur omhoog te krikken. Dat deze brief een zeker taboe raakt, wordt duidelijk wanneer de onderzoeker aan Vicomte Brouncker schrijft, diens correspondent van de Royal Society, ‘Wanneer nu Uw Hoog Edele mocht oordeelen, dat deze mijne observaties onder de geleerde Heeren walging of opspraak kunnen veroorzaken, dan verzoek ik Uw Hoog Edele dringend, dat hij ze onder zich houdt en ze, wanneer hij het geraden acht, òf uitgeeft, òf vernietigt.’ De wetenschapper buigt het hoofd voor de maatschappelijke conventie en suggereert zelf dat het onderzoek of niet gepubliceerd of vernietigd wordt.

Het citaat dat Claus gebruikt heeft, nu in het Nederlands van Van Leeuwenhoek zelf: ‘Wat ik ook nu nog observeer, is alleen datgene, wat zonder eenige zondige bezoedeling van mij zelf, de natuur na den echtelijken coïtus achterlaat.’ (p. 290).

In Antoni van Leeuwenhoek : zijn leven en werken (De Tijdstroom, 1950) schrijft A. Schierbeek in meer bedekte termen over het zaadonderzoek. Van Leeuwenhoek stuurde brieven naar de Royal Society in Londen, in de 17de eeuw al hét centrum voor alle geleerden ter wereld. Dat betekende echter niet dat iedereen zo maar geloofd werd, Leeuwenhoek werd niet geloofd – in eerste instantie, hij was ook ‘maar’ een amateur, een amateurgeleerde – de status van Hugo Claus en deze schrijver. Maar wie de microscopen van hem ter hand nam, kon zien dat Van Leeuwenhoek een ernstige mens was, die niet zo maar iets beweerde: alles was gebaseerd op ‘eigen ogen’ en ‘eigen redeneerkracht’ – zo was hij, meer dan welke officiële geleerde, een vrij man. Hij is 1 van die vrije geesten waar wij diepe eerbied voor koesteren. Iemand die de werkelijkheid zag via de eigen ogen, niet door de filter van het geloof, het gezag of de ideologie. Ik citeer de passage bij Schierbeek: ‘In November 1677 toch schreef hij hen [de leden van de Royal Society] zijn eerste brief over de diertjes in het mannelijk zaad. Hij gaf hierbij aan de student Ham de eer deze het eerst te hebben gezien, bij een lijder aan gonorrhoea, zodat Ham oordeelde, “dat de selvige uyt een bederffelijkheid voortquamen’. [...] De brief werd in Latijnse vertaling naar de Royal Society gezonden, de vertaler is onbekend. Leeuwenhoek beschreef de spermatozoïden en vergeleek ze bij ‘aardakers’ (*Bunium flexuosum* Bith.), wat zeker niet onaardig gevonden is. In het algemeen treffen ons zijn tekenende uitdrukkingen.

Men nam zijn stuk, net zo als het gekomen was, op, nadat nog een aanvulling was gekomen, op 18 Maart 1678 uit Delft verzonden. Leeuwenhoek had toen de spermatozoïden ook bij de hond gevonden en hij geeft figuren van deze zaaddiertjes bij de mens en bij de hond.’ (p. 38-39).

Schierbeek meldt dat deze brieven het begin van een jarenlange strijd tussen ovulisten (ovisten) (er is een proto-wezen in het ei aanwezig) en animalculisten (er is een proto-wezen in het zaad aanwezig) veroorzaakte en pas in 1875 beslecht werd op een Salomonachtige wijze: het is het ei én het zaad.

In de brief van november 1677 heeft Van Leeuwenhoek zelf aanleiding gegeven tot een misinterpretatie, het komt er dus niet alleen op aan om te zien, er moet ook goed gekeken worden. Het fenomeen is interessant omdat Van Leeuwenhoek ‘slechts’ een overgangsfiguur is: hij ziet iets nieuws, hij heeft de moed het nieuwe te zien, te beschrijven én het mee te delen, maar hij keek nog met oude ogen, waarin de mannelijke dominantie aanwezig was. In het mannelijk zaad ‘zag’ hij immers kleine wezens of delen ervan, een voorafschaduw van de embryo, hij dacht dus dat het zaad reeds de mens in nucleo bevatte.

Dat Claus Van Leeuwenhoek opvoert kan, buiten het toeval, ook op enige sympathie wijzen. Antonie van Leeuwenhoek immers, die naar het woord van Jan Swammerdam ‘barbarisch reasonneert, synde ongestudeert’, was een amateur, die uiteraard door de geleerde wereld niet zou opgemerkt zijn, ware daar niet de geleerde arts Reinier de Graaf die de Engelse Royal Society op de Nederlander opmerkzaam maakte. Van Leeuwenhoek sprak of schreef geen Latijn, de correspondentie werd dus door anderen vertaald. Het is voor hem een grote triomf geweest om de hoogste geleerden te kunnen leren en dat verhinderde hem niet naar de grond te kijken. Aan de geleerde raadpensionaris Antonie Heinsius stuurde Van Leeuwenhoek een verslag over wat hij tussen zijn tenen gevonden had. Alles is interessant en de moeite waard. Het hoge en het lage, het verhevene en de grol, de aanvaarding en de opstand, deze woordenparen kenmerken ook Hugo Claus. Het zaad is het lichaam, de liefde wat opwekt. Tot de laatste druppel.

De **oleander** is een rijk vertakte struik of boom die giftig melksap bevat in alle vegetatieve delen. Geurige bloemen. Middellandse zeegebied.

Volgens Theophrastus werd de oleander op de veldtocht van Alexander de Grote als gifplant gebruikt.

In India en Sri Lanka komen opzettelijke zelfvergiftigingen geregeld voor.



Johan Velter, De Dief van Liefde (36), Ddvl 18 en NN 16:

De dief van liefde, 18

Nu nog als ik durf te denken aan mijn verloren bruid
tril ik op mijn benen als ik denk aan wie haar nu plukt
mijn wandelende oleander van een bruid die steeds
opnieuw het onkruid dat ik ben uit zijn barre grond rukt.

‘Wat mij verbaast’ zei WHO verbaasd,
‘is dat jij, als je durft te denken
tijd en snelheid en materie vergeet
bij de bouw van een conseqwent beeld
van die dame.’

Nu nog, XVI

Nu nog als ik durf te denken aan mijn verloren bruid
tril ik op mijn benen als ik denk aan wie haar nu plukt,
mijn wandelende oleander van een bruid die steeds
opnieuw het onkruid dat ik ben uit zijn lusttuin rukt.

Als je durft te denken? Terwijl je
bij de bouw van een consequent beeld

XVI

Nu nog als ik durf te denken aan mijn verloren bruid
tril ik op mijn benen als ik denk aan wie haar nu plukt,
mijn wandelende oleander van een bruid die steeds
opnieuw het onkruid dat ik ben uit zijn lusttuin rukt.

*Als je durft te denken? Terwijl je
bij de bouw van een consequent beeld
van zo'n dame
tijd en snelheid en materie vergeet!
Vreemd. Eros: blinde fotograaf.*

van jouw dame
 tijd en snelheid en materie vergeet!
 Vreemd. Eros: blinde fotograaf.

De dichter spreekt in de erotische woorden al van een verleden: hij is haar kwijt, zijn bruid.

De vierde regel van het a-deel is eigenaardig: men zou kunnen verwachten dat ‘zij’ een lusttuin heeft, maar het gaat wel over ‘zijn lusttuin’. De hele strofe is vegetaal: plukken, oleander, onkruid en tuin. Moeten we het begrijpen dat de minnaar uit de lusttuin van de medeminnaar geplukt moet worden, hij die dan als onkruid is? Maar is dit geen krachtig beeld: hij de minnaar, duikt op, als een herinnering van haar, in zijn lusttuin, hij is in haar nieuwe liefde (liefde! laat ons niet lachen) onkruid, onkruid, dat niet vergaat.

(Is dat ‘uitrukken’ onbegonnen werk, of verwijdert zij zich daardoor steeds verder van hem? A.B.)

Het b-gedeelte is in de NN-versie veranderd, er wordt meer nadruk gelegd op het durven, ‘mens, durf te denken’ is een kantiaanse oproep, die zo weinig navolging kent. Het commentaar is schamper: je vergeet de wereld bij het schetsen van je vrouw, kijk, je kijkt niet, blinde, je bazelt, je laat je overweldigen door de sensatie. En weer gaat het over het kijken, het kijken waarmee de ‘commentaar-verzen’ begonnen zijn. De verleiding komt voort uit het zien, liet Hugo Claus Paul Valéry zeggen. Deze regels komen uit het essay « La tentation de (Saint) Flaubert » (Variétés V, Oeuvres, T. 1, p. 618):

« Il est clair que toute “tentation” résulte de l’action de la vue ou de l’idée de quelque chose qui éveille en nous la sensation qu’elle nous manquait. Elle crée un besoin qui n’était pas ou qui dormait, et voici que nous sommes modifiés sur un point, sollicités dans une de nos facultés, et tout le reste de notre être est entraîné par cette partie surexcitée. »

(met dit laatste verwijs ik reeds naar Ddvl, 32b / NN, XXVIIIb, van een kleine passage bij Valéry heeft Claus maximaal gebruik gemaakt: ‘De verleiding verandert ons, nogal wieses,’ zei Monsieur Paul, ‘want wij worden gekieteld, opgehitst, aangespoord door één van onze mogelijkheden en die éne, dat opgewonden standje, bepaalt het geheel en sleurt het, haar, ons helemaal mee.’ (p. 197). Er is in het onderwerp van Valéry’s essay en de cyclus van Claus een band: de heilige Antonius die verleid wordt, niet zozeer door de vrouw, wel door de wereld (de vrouw is het symbool van het wereldse, het aardse – o, die nog niet vergane misogynie!)

Weer gaat het over schijn en werkelijkheid, waarheid en kunst. De dichter vergeet de werkelijkheid en bouwt een metafysisch schijnbeeld op (een beeld is een metafoor). Wie over tijd-snelheid-materie spreekt, denkt aan Einstein, (Claus schreef in zijn Sonnetten (1987), I : ‘Dat de meeste dingen volmaakt zouden zijn / op één moment en dan doven, / zo willen het

de wereld en Einstein'), een werkelijkheid die niet meer te bevatten is met het gewone verstand, laat staan het gezonde. Einstein lijkt te spreken over een metafysica, want niet concreet, niet vatbaar, en toch is wat hij zegt correct én te bewijzen. Triomf van de geest, overwinning van het rationalisme, de natuur vernederd!

Maar wie is WHO? Problematisch omdat in Ddvl, 21b ook al sprake is van WIE. De eerste regel van NN, XVIb legt wel zeer veel nadruk op dat denken, de relatie met taal en werkelijkheid is evident, in hoeverre is de relatie echter correct? Tommy van The Who?, doof en blind.

We gokken echter op Benjamin Lee Whorf, bekend van de Sapir-Whorf-hypothese die de zogenaamde linguïstische relativiteit onderstelt. Relativisme, vandaar 'tijd, snelheid en materie'. Het gaat om taal, woorden en hoe die een 'consequent beeld' kunnen vormen, dit is hoe de woorden en de realiteit met elkaar in verband kunnen staan. Whorf, die overigens een bijzonder interessant figuur geweest is, een vleesgeworden belediging voor de zogenaamde experts, ging ervan uit dat de taal het denken bepaalt en dat elke taal afzonderlijk dit anders doet – de fundamentele onmogelijkheid om elkaar te begrijpen omdat de woorden het ruimtelijk, fundamenteel, esthetisch, moreel, ... denken vormen en dus een eigen identiteit bezitten (denk aan de monade uit gedicht 1). De connectie is: taal – denken – zien. De taal vormt het denken en het denken vormt het zien: we zien niet wat we willen zien maar wat we kunnen zien. Wanneer de taal verandert, verandert ook de visie op de wereldlijke ordening. De context moet steeds meegenomen worden, dit is wat Claus Whorf laat zeggen: de concepten spelen een rol bij het beschrijven van de wereld, een ding of een persoon. 'Die dame' lijkt voor ons denigrerend te zijn, ons herinnerend aan 'That woman' van Bill Clinton, maar hoeft die connotatie niet te hebben. Voor alle verduidelijking, deze laatste zin is een illustratie van wat Claus van wat Whorf zegt.



Benjamin Atwood Lee Whorf (1897 - 1941) was een Amerikaanse taalkundige en brandpreventie-ingenieur, vooral bekend vanwege het voorstellen van de Sapir-Whorf-hypothese. Hij geloofde dat de structuren van verschillende talen bepalen hoe hun sprekers de wereld waarnemen en conceptualiseren.

In de wetenschappelijke wereld komt Whorf bijna naast Einstein te staan, een nieuwe wetenschap, linguïstiek, mee vormgevend. Whorf was een amateur (ook hij, als Wallace Stevens, werkzaam in de wereld van de verzekeringen). Hij moet een bijzondere man geweest zijn, innemend, werkzaam, intelligent. Hij stond op het niveau van universitaires, maar heeft steeds geweigerd een leerstoel aan te nemen: hij werkte liever zijn acht uur

(waarin hij overigens een veel geraadpleegde specialist was) om daarnaast nog interessant veld- en theoretisch werk te verrichten. John B. Carroll schrijft in de inleiding van bovenstaand boek dat zijn productie dat van professoren oversteeg: de amateur is ernstiger dan de expert.

‘Een blinde fotograaf’, het kan niet en het mag niet, toch moeten we denken aan Koningin Eenoog van Willem Frederik Hermans. Eros is een blinde fotograaf, zoals de liefde blind is.

XVII

Nu nog terwijl de bijen van de dood om mij zwermen
proef ik de honing van haar buik en hoor ik het gezoem
van haar klaarkomen en staar ik naar de natte roze
blaadjes van haar beweeglijke vleesetende bloem.

*Die symbolen vermenigvuldigen zich
alarmerend. Zij bedreigen het bestaan zelf.
Kan dat gebabbel in onze toren van Babel
niet wat bevattelijker?
Misschien moet je je tot tekens beperken,
tekens aan de wand.*

XVIII

Nu nog ons breed bed dat ruikt naar haar en haar oksels,
ons bleek bed door de vogels van de wereld bescheten.
Op de vogelmarkt zei zij: 'Die wil ik, die wilde daar,
die almaardoor met zijn bek tikt tegen die tiet van haar.'

*Het is gevaarlijk te geloven
dat je er ook maar iets van snapt.
Veel meer dan het onbekende
moet je het bekende vrezen.*

XIX

Nu nog, hoe zij zich verweerde en mijn mond weigerde,
en pas toen ik haar vloerde met mijn nagels in haar borst,
lam lag en toen, terwijl ik dronken van haar weelde sliep,
mij weer oppookte als een lang gedoofd gewaande haard.

*Je kunt het zo zien:
het fysiek wambuis waarin een kever opgroeit
is verantwoordelijk voor het mentale dwangbuis
dat zijn gedrag patronen regelt.*

JV, Ddvl 4: opvallend hoe vaak Claus de vrouw en zichzelf met loensende ogen beschrijft en wat dit voor schoonheidsideaal is. Het gedicht ‘Zij als inktvis’: ‘Als zij knipoogt met haar vele **schele** ogen’; ‘Halloween-V’: ‘dat je naar mij lacht als een **schele** verpleegster’ ; in ‘Gebeeld’: ‘loensend naar de bergen daar’ ; ‘Achter genade aan-III’: ‘in dit **scheel** gedicht’ ; ‘Klacht’ : ‘Het is in het bargoens / dat ik loens’ ; ‘Het is’ : ‘het is in het bargoens / dat ik loens’ – de ‘oblique’ blik (ook). (Men zou dit kunnen uitbreiden met ‘bijziendheid’, in ‘Nijd’ bijvoorbeeld: ‘en wil haar bijziende verachten’.)

Johan Velter, De Dief van Liefde (11):

<https://sfcdt.wordpress.com/2019/04/14/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-11/>

In 1936 stond de Franse dichter Paul Valéry op het hoogtepunt van zijn roem (en dus belang), hij was een culturele, rationele stem in een maatschappij die de woorden niet meer kende, niet meer kennen liet.

Czesław Miłosz (1911-2004) na een lezing van Paul Valéry die hij bijwoonde:

‘Toen begreep ik dat beschaving gemaaktheid was, doen-alsof en toneelspelen, met de vrouw als geschminkte en ingewijde priesteres van de erotiek.’

En: Paul Valéry construeerde de geest die zichzelf schiep en die zijn eigen voortbrengselen bewonderde. [...] Het autonome, uit kristallen gebouwde gebouw van het intellect bij Valéry vindt in laatste instantie ook zijn vervulling in de volmaaktheid van het metrische gedicht.

Jaren later beseft Miłosz hoe weinig de poëzie kan doen, hoe ‘benepen’ ze is, hoe ze niet in staat is de wereld te helen, stormen razen over de mens en woorden hebben geen troost, de kwellingen worden niet herinnerd, alles gaat voorbij, helaas.

De cultuur staat op zichzelf, heeft geen vat op het leven. Er is bitterheid te bespeuren, de poëzie staat te ver af van het leven, er is geen ‘menschelijkheid’ in te ontwaren, de ratio is te eenzijdig, kunst zou moeten zinderen.

Valéry is de man van het ontegensprekelijke denken, iemand die met kristalharde woorden spreekt en onverbiddelijk naar een toekomst schrijft.

Paul Valéry is de schrijver van het afwijzen, hij keert zijn rug naar de wereld, hij exploreert zichzelf, hij vijlt en hij schaaft, als een diamantbewerker scherpt hij, onder het felle licht

XX

Nu nog haar beweeglijke borst die in mijn handen lag
en haar lippen dik door de beten van mijn tanden
en haar afgebeten nagels en haar gekwetste tepels,
en hoe zij scheel keek in het wrede licht van de morgen.

*'Kom, kom,' zei Monsieur Paul,
'Wat de microscoop gezien heeft
heeft de speculatieve gedachte nooit vermoed.
Kom nou, le vent se lève. Il faut tenter de vivre.'*

gebogen, zijn eigen hoofd.

Het commentaar van het 23ste gedicht in De dief van liefde is:

‘Zien, zien’ mompelde Monsieur Paul.

‘Wat de mikroscoop gezien heeft,

heeft de spekulatieve gedachte nooit vermoed.

Kom nu,

le vent se lève. Il faut tenter de vivre. ’

In ‘Nu nog’ behoort dit bij gedicht XX:

‘Kom, kom,’ zei Monsieur Paul

‘Wat de microscoop gezien heeft

heeft de speculatieve gedachte nooit vermoed.

Kom nou, le vent se lève. Il faut tenter de vivre.’

« Le vent se lève ! ... Il faut tenter de vivre ! » is een aanroeping om het leven te leven, weg te gaan van het onproductieve. Hier wordt de materialistische filosofie (microscoop) tégen de metafysica (speculatieve gedachte) gesteld: het leven is rijker dan het hoofd, de natuur staat op de eerste plaats, de gedachte kan slechts volgen, is een afgeleide. Als Hugo Claus naar Paul Valéry verwijst, roept hij, meer dan de woorden zelf, een bepaald beeld van een dichter en een poëtica op, waar hij zichzelf tegenover stelt. Alhoewel, niet helemaal.

Want er is ook overeenkomst, het kijken:

un long regard, imperceptible, Oeil qui gardes en toi, regarde-moi qui change (ook dit een afwijzing van het essentialisme), Regarde-toi!

Johan Velter, De dief van liefde (38), Ddvl 23, NN XX

<https://sfcddt.wordpress.com/2019/05/19/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-38/>

De dief van liefde, 23

Nu nog haar beweeglijke borst die in mijn handen lag
 en haar lippen dik door de beten van mijn tanden
 en haar afgebeten nagels en gekwetste tepels
 en hoe zij scheel keek in het wrede licht van de morgen.

‘Zien, zien’ mompelde Monsieur Paul.

‘Wat de mikroscoop gezien heeft,
 heeft de spekulatieve gedachte nooit vermoed.

Kom nu,

le vent se lève. Il faut tenter de vivre. ’

Nu nog, XX

Nu nog haar beweeglijke borst die in mijn handen lag
 en haar lippen dik door de beten van mijn tanden
 en haar afgebeten nagels en gekwetste tepels
 en hoe zij scheel keek in het wrede licht van de morgen.

‘Kom, kom’ zei Monsieur Paul

‘Wat de microscop gezien heeft,
 heeft de speculatieve gedachte nooit vermoed.

Kom nou, le vent se lève. Il faut tenter de vivre.”

Het ‘nu nog’ wordt gevolgd door een opsomming, er is geen werkwoord, de stapeling maakt van de woorden een tafereel, geen gebeurtenis, een tableau vivant, een nature morte.

De beweeglijke borst is misschien afgeleid van het Jean Grenier-gedicht XIII, « [...] et le beau sein qui glissait de la robe dénouée, [...] », maar Bilhana heeft in bijna elk gedicht de borsten van zijn geliefde bezongen. Het beweeglijke is wat Saul Bellow minder verheven mozzarella-borsten noemde.

Bij Claus gaat het om de toestand na het gevecht: beten, kwetsuren, toch is de minnaar de overwinnaar want hij houdt haar borst in de hand (instable), zij keek niet scheel als gevolg van het gevecht, wel zoals ze is en het ochtendlicht is wreed, niet alleen omdat het de kwetsuren toont, ook omdat de nacht voorbij is, de wereld haar gang zal gaan, het liefdesspel beëindigd is.

Ook het b-gedeelte van NN vermeldt Paul Valéry, regel 4 komt uit het gedicht « Le cimetière marin (= Het kerkhof aan zee)».



Sylvia Kristel door Irina Ionesco

De vertaling van Paul Claes: ‘De wind steekt op! ... Laat mij het leven wagen! / Wijd wordt mijn boek open- en dichtgeslagen, / De golf bespat de klippen met zijn slag! / Verdwarrel, bladzijden vol zongeklater! / Breek, golven, breek met uw verrukte water / Dit stille dak dat zeilen duiken zag!’

Het gedicht van Paul Valéry speelt zich af rond het zien, net zoals het gedicht van Hugo Claus, hoe het oog het belangrijkste hersenenorgaan is. Daarenboven heeft Claus een aantal citaten uit het Paul Valéry-essay over Gustave Flaubert’s *La tentation de saint Antoine* gehaald. Valéry is kritisch op dit werk omdat Flaubert volgens hem geen meester was over zijn beelden, er een opeenstapeling was, zonder dat hij een eenheid en een structuur in het werk gebracht heeft, een problematiek die gelijkloopt met dat van Claus en ook wel een biografische factor is: we weten hoe Claus worstelde met structuren, ideeën, overkoepelende vormen, hoe de materie hem m.a.w. steeds weer dreigde te ontsnappen en hoe hij dit zelden opgelost kreeg – de ‘ideologie’ van het onaffe en het fragment heeft wel degelijk een biografische bron (die een biologische is), en zoals steeds wordt dit gerationaliseerd: wat men niet kan, wil men ook niet (zo worden frustraties opgelost).

In het b-gedeelte schrijft Claus hoe de wetenschap meer ziet dan wat het verkeerde denken zou kunnen zien, hier wordt de realiteit boven ‘de verbeelding’ gezet, het experiment boven de metafysica. Deze gedachte kan Claus uit het bekende « L’homme et la coquille » gehaald hebben. In dit essay verwondert [sic] Valéry zich over de vorm van een schelp, niet van een mossel, wel eerder een exotische soort met uitsteeksels, torens, ruwheden. Hij spreekt over de « émotions de l’intellect » die bij het zien van een schelp zich afvragen wat dit is, hoe het gemaakt is, waarom het zo gemaakt is en wat het nut ervan is.

Een wetenschapper zou ongetwijfeld de schelp kunnen beschrijven, op een wiskundige wijze, maar de dagelijkse taal kan dit niet – de problematiek van de taal is die van het Claus-gedicht, er is dus fantasie, verbeelding, imaginatie nodig – de metaforen, de beelden dienen de dagelijkse taal. Dit is de problematiek van de taalfilosofie die in de naoorlogse jaren ‘populair’ werd, denk aan Willem Frederik Hermans en zijn Wittgenstein-interpretatie (eerder dan -vertaling) en hangt samen met de problematiek van de nouveau roman, wat is de taal, wat de werkelijkheid en hoe de afstand tussen beide te overbruggen, de stream of consciousness te vatten, de dingen te halen. Het waarom en het hoe, schrijft Valéry, worden door metafysica en wetenschap als uit te putten mogelijkheden gezien: alle vragen zijn te beantwoorden. Daartegenover stelt hij de twijfel, het onzekere, het toeval – weer zijn we in de hedendaagse wetenschapsfilosofie beland (wíj, niet Valéry). Dit geldt ook voor het nut: wat is het nut van een kunstwerk, vraagt Valéry zich af, de schelp (natuur) gelijkstellend met kunst (cultuur)? Hij beschrijft het ontstaan van een schelp: « [...] les savants nous redisent quantité de choses qu’ils ont vues dans le microscope. Ils en ajoutent quantité d’autres que je ne crois pas qu’ils aient vues [...] ». De wetenschappers hebben in de microscoop zaken gezien die nooit uitgedacht hadden kunnen zijn, de speculatieve gedachte van de metafysica is ondergeschikt aan de natuur, het natuurlijke, het ongeordende, het toeval en de chaos. De wetten en reglementen van mensen: haha.

Johan Velter, De Dief van Liefde (38), Ddvl 24, NN XXI:



Sylvia Kristel in 1974, foto door Irina Ionesco, kindermisbruikster

De dief van liefde, 24

Nu nog moet ik mij inbeelden dat in de smalle tijd
tussen mij en de Poolnacht zij de sterren is geweest
het gras de kakkerlakken de vruchten en de maden
en dat ik dit aanvaardde, dat dit mij nog steeds verblijdt.

XXI

Nu nog moet ik mij inbeelden dat in de smalle tijd
tussen mij en de poolnacht zij de sterren is geweest,
het gras, de kakkerlakken, de vruchten en de maden
en dat ik dit aanvaardde, dat dit mij nog steeds verblijdt.

*Die mooie
die jou het hoogste genot geeft,
waar dient zij voor?
Zij maakt hooguit de vissen bang
als zij in het water springt.*

‘Zij ?’ zei KWAN. ‘Die mooie
die jou het hoogste genot geeft,
waar dient zij voor?
Zij maakt hooguit de vissen bang
als zij in het water springt.’

Nu nog, XXI

Nu nog verbeeld ik mij dat zij in de smalle tijd
tussen mij en de poolnacht de sterren is geweest
het gras, de kakkerlakken, de vruchten en de maden
en dat ik dit aanvaardde en dat dit mij nog steeds verblijdt.

Die mooie
die jou het hoogste genot geeft,
waar dient zij voor?
Zij maakt hooguit de vissen bang
als zij in het water springt.

Zowel het a- als het b-deel intrigeert. ‘De smalle tijd’ is de korte tijd die we hier op aarde vertoeven, het a-gedeelte gaat in conversatie met het b-deel van het vorige gedicht (zoals dat wel meer gebeurd is, maar ik kan toch niet alles zelf zeggen!). De poolnacht en de sterren doen denken aan Immanuel Kant, « Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt: Der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir. », uit Kritik der praktischen Vernunft (1788). De poolnacht is een 24-urige duisternis, dat duistere staat tegenover het ik en daartussen is er het al, ‘zij’ is dat al: de flora, de fauna, het boven- en onderaardse (vruchten en maden), het welige en het verderfelijke, vruchtbaarheid en dood. Claus gebruikt een tersluikse herhaling: gras en vruchten; kakkerlakken en maden. De vierde regel is de aanvaarding van dit al, meer, het geeft de dichterdief een spinozistische blijheid: de levensaanvaarding als opperste wijsheid: het komt en het gaat, god geeft en god neemt. Op deze verzen zou een cyclus kunnen eindigen, wat niet gebeurt. Het speciale aan dit gedicht is dat de dichter niet langer alleen maar ziet, voelt en ervaart maar wéét: weet dat het leven en de dood samengaan. Hier beleeft hij de liefde op een meta-niveau. Dit deel lijkt geen pendant in de Caurapancasika te hebben.

Het b-gedeelte is onduidelijk. Wie spreekt? Volgens Ddvl, 24b een zekere KWAN, gesteld dat we weten wie Kwan is, wie is ‘zij’, ‘die mooie’? Wat is haar nut (zie Ddvl, 23b en NN, XXb), en wat doet zij? ‘Hooguit’ is een beperkende term, ze doet slechts dat en wat is vissen bang maken, als vissen zo snel bang te maken zijn? Ze springt slechts in het water. Zij: die vrouw? mijn vrouw? Over wat gaat dit? Onzekerheid, twijfel en een vlucht. En waarom nu 4

letters i.p.v. de gebruikelijke 3? Qu Juan? Kwang sze? Guanzi? Kwan han-tj'ing?

We doen een zwaktebod. Met KWAN bedoelt Hugo Claus (misschien, ik vermoed, is abnormaal, maar past in het rijtje 'denkers' die Claus hier opgenomen heeft en als het niet juist is, wel, we hebben toch geen kwaad gedaan) Remigius Cornelis Kwant, een rare kwant want Augustijn en in de naoorlogse wereld (de jaren 60 en 70) een bekend figuur. Iemand die de modernisering van de katholieke Kerk voorstond, een brugfiguur wilde zijn tussen enerzijds het vermolmde katholicisme zoals het zich in de praktijk gedroeg en anderzijds de moderne opvattingen die door wetenschap en marxisme beïnvloed waren. Hij was ook belangrijk omdat hij een vrijere seksuele moraal voorstond, homoseksualiteit (in die tijd toen en bij hen: homofilie) niet veroordeelde, de mens in zijn lichaam aanvaardde.

In 1963 verscheen in de onvolprezen reeks Aula-boeken *Fenomenologie van de taal*. Dat is natuurlijk veel geleuter en veel naast-de-kwestie maar stond toen wel centraal in het geestesleven, een mildere vorm dan het existentialisme. Voor de culturele taalwereld was dit denken belangrijk: een reflectie op de taal, het werkinstrument zelf. De mens is mens door de taal – er is het probleem van het spreken, het denken, de relatie tussen dingen en woorden, het concrete beschrijven, het abstracte afleiden.

Kwant was ook belangrijk omwille van zijn arbeidsfilosofie, ook hier weer niet origineel maar beïnvloed door marxisme en nieuwe sociale bewegingen als provo. De arbeidende mens moest een vrije mens worden, niet een geïndustrialiseerde. De idee van de homo ludens verleuterd naar de gitaar in de eucharistievoering en Glory Hallelujah. Het was de tijd dat de katholieke kerk zichzelf in het centrum van de sociale strijd wilde plaatsen, ook een ambitie die verdwenen is.

De taal maakt de mens. Als we in het commentaar van Claus de 'zij' niet als de vrouw zien maar als 'de taal', zij die het hoogste genot geeft, die de mens verheft, wat krijgen we dan als betekenis? De taal heeft geen tanden, tegen de werkelijkheid is ze niet bestand. Zie de paradox: het hoogste van de mens beschermt de mens niet: hij is machteloos. Dit komt omdat taal 'slechts' een verdubbeling is van de echte wereld: ze beschrijft, ze 'is' niet oorspronkelijk: de taal is steeds een spiegel, een beeld, een wateroppervlak (de spiegel van Narcissus). Ze maakt hooguit de vissen bang en we weten dat vissen 'van nature' bang zijn. de paradox: woorden zijn machteloos maar ze jagen toch angst aan.

(Interruptie: het motto bij De Oostakkerse gedichten luidde: "... Woorden openen de beschouwing als messen de huid." A.B.)

De status van de taal is wankel: een uitspraak kan waar of onwaar zijn: de taal is op zichzelf geen entiteit. Woorden zijn een reactie op dingen en feiten, de primordialiteit komt aan de wereld toe. In hoeverre vindt de wereld in de taal een adequaat model (Ddvl, 18b: 'consekwent beeld') van zichzelf? Als men over de functie en relevantie van literatuur

spreekt, dan is dit element niet te verwaarlozen. Het gaat (voor Claus en de lezer) over een rechtvaardiging van het bestaan. Omdat deze afbeelding secundair is, is ze ook steeds weer vals – denk aan René Magritte (de pijp). Taal is vervorming, maar als ze dat is, hoe kan ze dan ook ‘ware zingeving’ zijn?

Taal is als zien, taal is wijzen (denk aan het gedicht ‘Interview’: de dichter wijst naar de maan, de interviewer kijkt naar de vinger). ‘Het zien immers komt tot stand doordat een bepaald iets fungeert als figuur, terwijl het andere terugwijkt als veld binnen hetwelk de figuur verschijnt. [...] De mens wordt op een nieuwe wijze ontwerper van een wereld dank zij het woord. Daar is hij, vanwege het geheel eigen karakter van het spreken, meer vrij dan op welk ander gebied dan ook, om zich een wereld te ontwerpen.’ (p. 82-83): het ontwerpen is het kijken (een beeld ontwerpen), de schepping is het zichtbaar maken door het woord (In den beginne was het Woord): het woord schept, wijst, toont. De dichter, in het gedicht *De dief van liefde* schept zich op het podium een beeld van de geliefde: het podium is het schavot: hijzelf wordt getoond, hijzelf is een beeld dat aanschouwd moet worden maar het beeld maakt zich weer een beeld, van hoe zij was en hoe zij voor hem nog is. Dus niet aanwezig zijnde, maakt hij haar aanwezig. De taal schept. En overstijgt de maker; hij die spreekt, weet niet alles wat hij zegt – wat wij nu in oude boeken lezen, wisten de oude schrijvers zelf niet. De taal is een cultuurgegeven, een grond en een stof.

Wie taal zegt, zegt ook spel en dus humor. Ik hoef hier niet te spreken over de humorloosheid van de machthebbers, de dictators en de onbenullen die aan de macht zijn – het is niet omdat iemand lacht, dat hij humor kent. Kwant rekent de humor, het lachen en het relativeren tot de kern van de taal, het menselijke. Buiten het spel bestaat de wereld niet: de tijd is tot stilstand gekomen, de ander is ons een marionet.

De taal is een uitdrukkingmiddel van de taal. De taal kan op verschillende manier gebruikt worden, we hebben dus werkelijk verschillende talen (denk aan vaktalen), welnu de conclusie is evident: het beeld dat door de ene taal geschapen wordt, is anders dan het beeld dat door een andere taal gebezigd wordt. Het wezen dat verliefd is, is voor de schrijver een ander wezen dan voor de geleerde. De vrouw is in beide beelden ‘slechts’ een beeld: noch de literator, noch de geleerde heeft een adequaat beeld van de ander (en van zichzelf). De observator is niet de objectieve belangeloze: hij die spreekt is betrokken en maakt die wereld. Het lichaam is, naar het woord van Merleau-Ponty, een expressie (expression) en een spraak (parole). Het lichaam waarover gesproken wordt, de mens die bezongen en onderzocht wordt, spreekt in het gedicht echter niet. We missen de taal van de derde: het duister.

Vergeet deze Kwant, Claus zal iemand anders bedoeld hebben.

Johan Velter, De Dief van Liefde (13):

<https://sfcdt.wordpress.com/2019/04/16/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-13/>

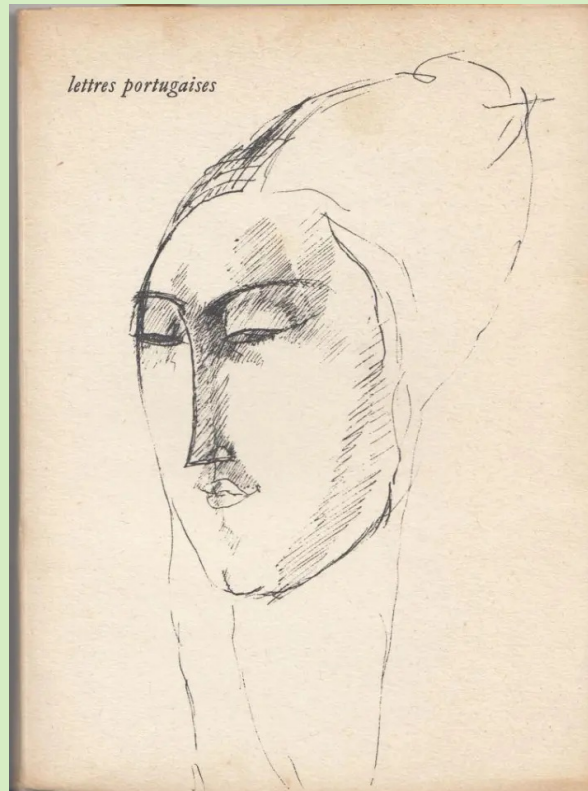
De wispelturigheid van Valéry moet Claus aantrekkelijk geleken hebben, het consequente denken en handelen is niet altijd een deugd en de waarheid moet kunnen wijken voor een bon mot. Dit wil niet zeggen dat er maar geleuterd mag worden: op het moment van schrijven ben je eerlijk. De relatie tussen het ik en de wereld kan er op verschillende manieren komen. Er is de verleiding (schoonheid, warmte, speelsheid), er is de onderzoekende kracht (het willen weten), het begin van de gedachte of de handeling kan ofwel bij het object ofwel bij het subject liggen (de zwaartekracht altijd bij het subject): men moet gevoelig zijn voor schoonheid om die te zien; men moet een geoefend oog hebben om te kunnen kijken/onderscheiden; wie onderscheidt wil weten.

Wat is de mens? De exaltatie of de analyse? De passie of de rede? De ‘sensatie’ (in filosofische zin begrepen) is een verleiding: de emotie en het denken zijn allebei pogingen om de mens uit zichzelf te trekken. Wat moet een mens volgen: zijn gevoel of zijn verstand? Beide zaken tegenover elkaar zetten is al te simpel: bij niemand staan die zo maar los van elkaar, beide zijn met elkaar verweven: er is geen denken zonder voelen (en omgekeerd). Dit alles is een clausiaanse problematiek: hoe verhouden de creativiteit en de gevoeligheid zich met elkaar? Wat is de relatie tussen verbeelding en wereld, tussen denken en wereld, tussen verbeelding en denken, vrijheid en ordening? Hoe kunnen we de wereld zien, als dichter, als filosoof? Wat is ageren en hoe doen we dit? Claus heeft een aantal wegen bewandeld, de hermetische, de politieke, de sensuele, de grappende, enz., even zo vele menswordingen.

Het uitstellen van een vervulling is bij Valéry een terugkerend element (« Car j’ai vécu de vous attendre »), de beheersing is een cultuurelement. In de bundel ‘De dief van liefde’ is dit bij Claus omgekeerd: de herinnering komt na de sensatie, de ervaring, maar is in wezen hetzelfde: het is niet de ervaring zelf maar het weten, de hersenen die een nieuwe wereld reconstrueren. Het is de cultuur die in werking gesteld wordt. Het verlangen is een mentale act, zo is de herinnering dat ook. Er is een kloof tussen de ervaring, het nu, en het toen, het ‘nu nog’ is een voortduren van een sensatie terwijl die er niet meer is (maar kan wel een verheving van die sensatie zijn), zo is het uitstellen dat ook. ‘Nu nog’ is het opheffen van de tijd (het moment dat voorbij is): het verleden wordt ‘nu nog’ beleefd, geeft ‘nu nog’ een levenskracht.

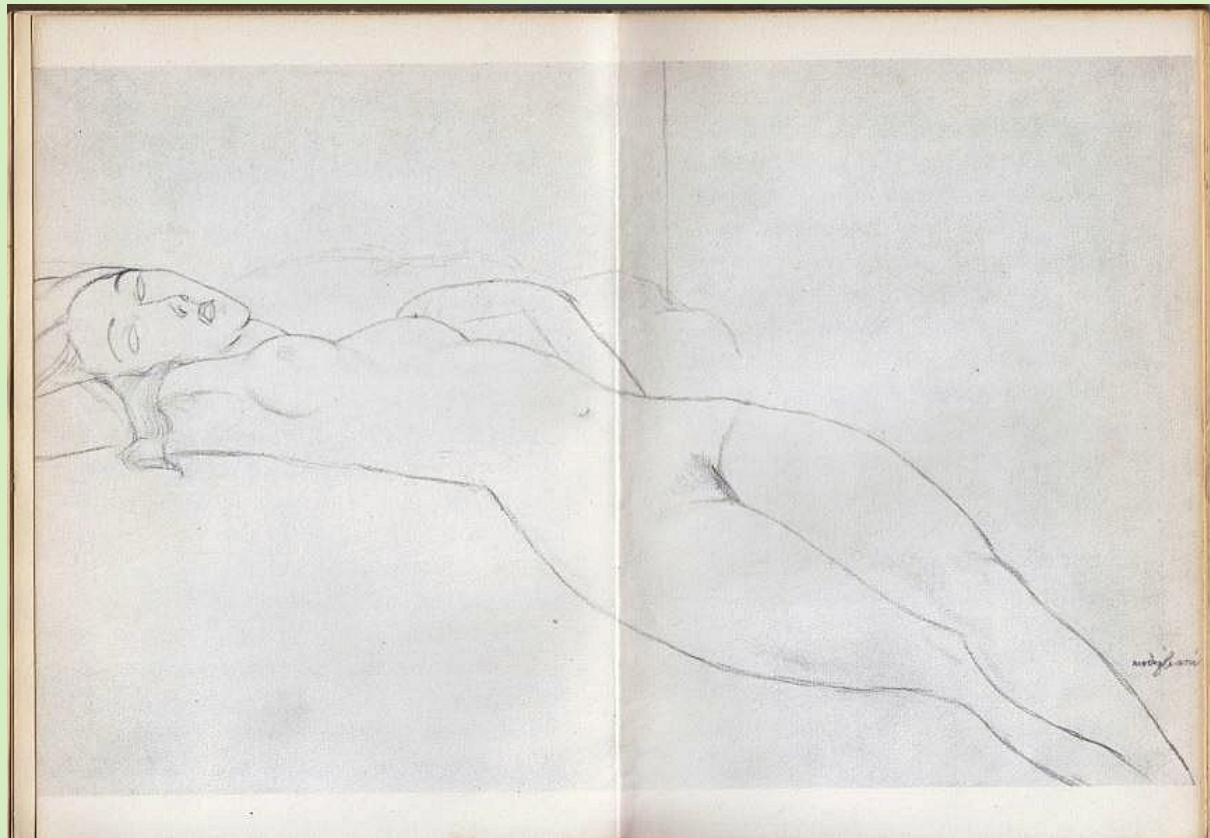
Is niet elke literatuur een treuren om wat geweest is, om wat had kunnen zijn? De *Lettres portugaises* van Marianna Alcoforado uit de 17de eeuw zijn slechts 1 voorbeeld (maar wát een voorbeeld). Het zich herinneren is het tegengestelde van het vergeten, het kan zoet of wreed zijn (veel beide), het roept een schoonheid op en tegelijkertijd is het een klacht. Bij Alcoforado maken de herinneringen haar zwakker, bij Claus versterken de herinneringen de dichter. De Portugese non schrijft aan haar minnaar die haar verlaten heeft : « [...] mes douleurs ne peuvent recevoir aucun soulagement, et le souvenir de nos plaisirs me comble de désespoir : Quoy ! tous mes désirs seront donc inutiles, et je ne vous verray jamais en ma

chambre avec toute l'ardeur et tout l'emportement, que vous me faisiez voir ? » Of nog het hartstochtelijke verlangen : « [...] je ne souhaite rien en ce monde, que vous voir : au moins souvenez-vous de moy ? je me contente de vostre souvenir : mais je n'ose m'en assurer »



Deze brieven zijn zo beroemd omdat ze een 'gamma' aan emoties laten zien, er is geen rechtlijnigheid, er zijn bergen en dalen. Het verschil met *De dief van liefde* is duidelijk: deze laatste is veel gelijkmoediger, de liefde is veel evenwichtiger geweest, er is vreugde om een samenzijn, de liefde was geen kwelling, is een voltrekking en een voleinding geweest. Opperste geluk, lichamelijk geluk. Alcoforado probeert zich te verplaatsen in de minnaar, zij verontschuldigt zijn bedrog, ze 'weet' dat hij haar niet wil bedriegen, maar de wereld (de oorlog, de omstandigheden), ach hoe moet hij afzien (wat uiteraard niet zo is: ze is een bedrogen non), ze beschuldigt zichzelf (haar zwakke geslacht!) : « [...] ; une fin tragique [van haarzelf] vous obligerait sans doute à penser souvent à moy, ma mémoire vous seroit chère, et vous seriez, peut estre, sensiblement touché d'une mort extraordinaire ; [...] ». » Dreigen met zelfdoding is een vorm van chantage, maar een grote liefde is veel vergeven. (U hebt gemerkt hoe belangrijk het kijken is, het herinneringsoog is.) (Deze brieven, Minnebrieven van een Portugeesche non, zijn door Arthur van Schendel in het Nederlands vertaald. Ik toon hier de H.-L. Mermod-uitgave uit Zwitserland, met tekeningen van Modigliani.)

De herinnering aan de liefde en de liefdesdaad is een topos in de poëzie, de spijt, de melancholie, het verdriet. Maar bij Claus is dit anders: de herinnering doet de emotie minstens even sterk leven als de sensatie zelf – is een supra-emotie, want bewust en beleefd.

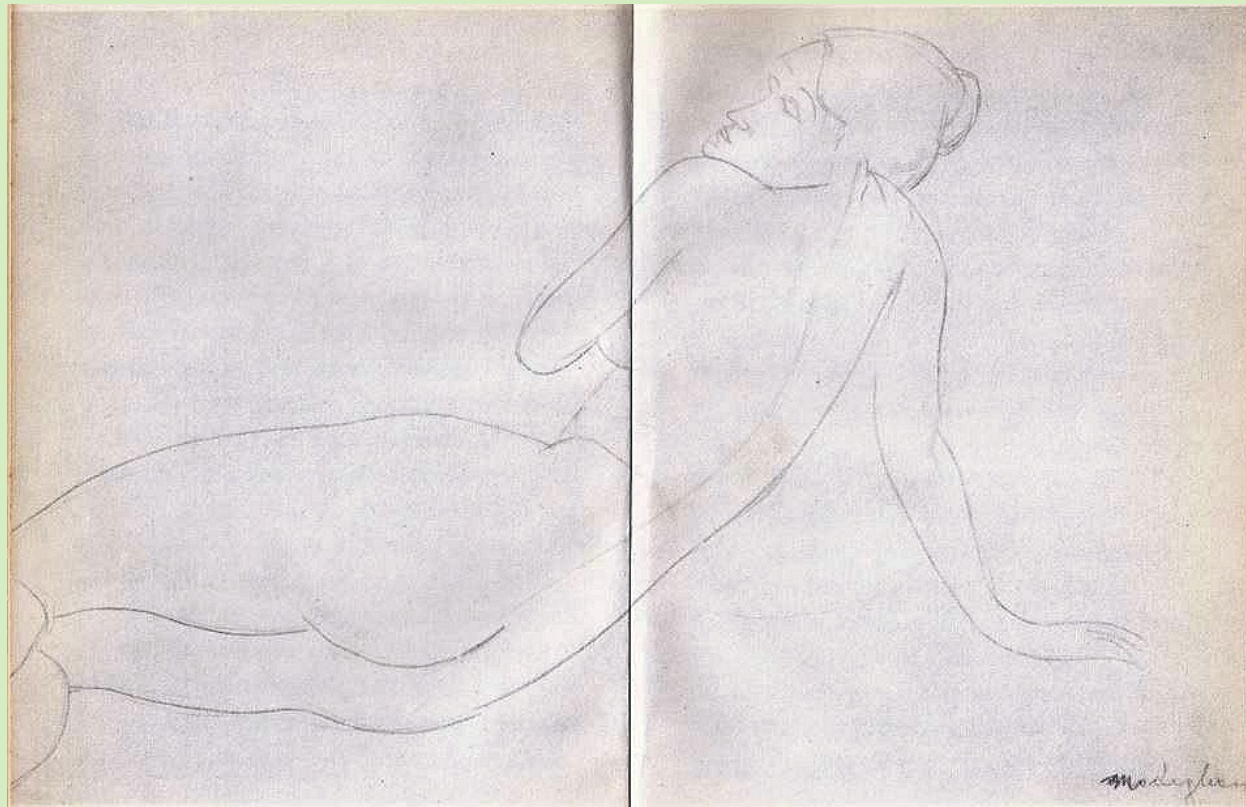


Als Claus over de vrouw spreekt, over het verlangen en de verleiding dan onderneemt hij het subtiel spel van de cultuur: hij spreekt over de mens die moet leven en een standpunt bepalen moet. De verleiding waarover hij het heeft, is niet alleen de lichamelijke maar ook een die zowel denken als voelen is. De intelligentie wordt door de emotie gevat, het sensibele speelt een rol en het intellectuele spel wordt een feest. Lichaam en geest: dubbel bewustzijn, dubbel genot. Net zoals Valéry wijst Claus de metafysica af, een gemakkelijk pronken met woorden. De directe ervaring blijft belangrijk, maar de ervaring wijst het intellect niet af.

Het verhaal van Narcissus: hij die kijkt en verliefd wordt, dit is wat Hugo Claus in deze reeks gedichten beschrijft. Hij kijkt naar de geliefde, de poëzie en de wereld en het denken begint, het afwegen. Valéry: « Ce corps si pur, sait-il qu'il me puisse séduire? ». Narcissus wil ontsnappen aan zichzelf, zichzelf vinden : wat verleidt hem? Het beeld. Dat wat gecreëerd is, de spiegel van het water is de metafoor voor het gedicht. Claus verleidt met woorden, het gedicht is het beeld. De vreugde komt na het maken, dus het denken. Het zich aanbieden is niet voldoende om verleid te worden, de verleiding gebeurt onrechtstreeks – net zoals bij Valéry (« séduction, tentation ») gebruikt Claus het woord verleiding als synoniem voor leven. In het gedicht over Narcissus schrijft Paul Valéry:

Voir sur mon front l'orage et les feux d'un secret,
Voir, ô merveille, voir !

Het zien, het oog. Claus schrijft in gedicht 1 'dat elke verleiding voortkomt uit het zien'. De filosofische vertaling van deze problematiek: empirisme (Claus) tegenover rationalisme (Valéry). Het zenuwstelsel is het nieuwe kader waarbinnen gedacht wordt, zowel bij Valéry als bij Claus. Dit is niet onbelangrijk, en ik ga hiermee in tegen de Vlaams-nationalistische visie van de Antwerpse professoren, proto Claus-kenners, want niet langer wordt het bloed als metafoor gezien. Het moderne denken is gekeerd naar het zenuwstelsel, ook niet het 'raderwerk', maar het meer verfijnde denken.

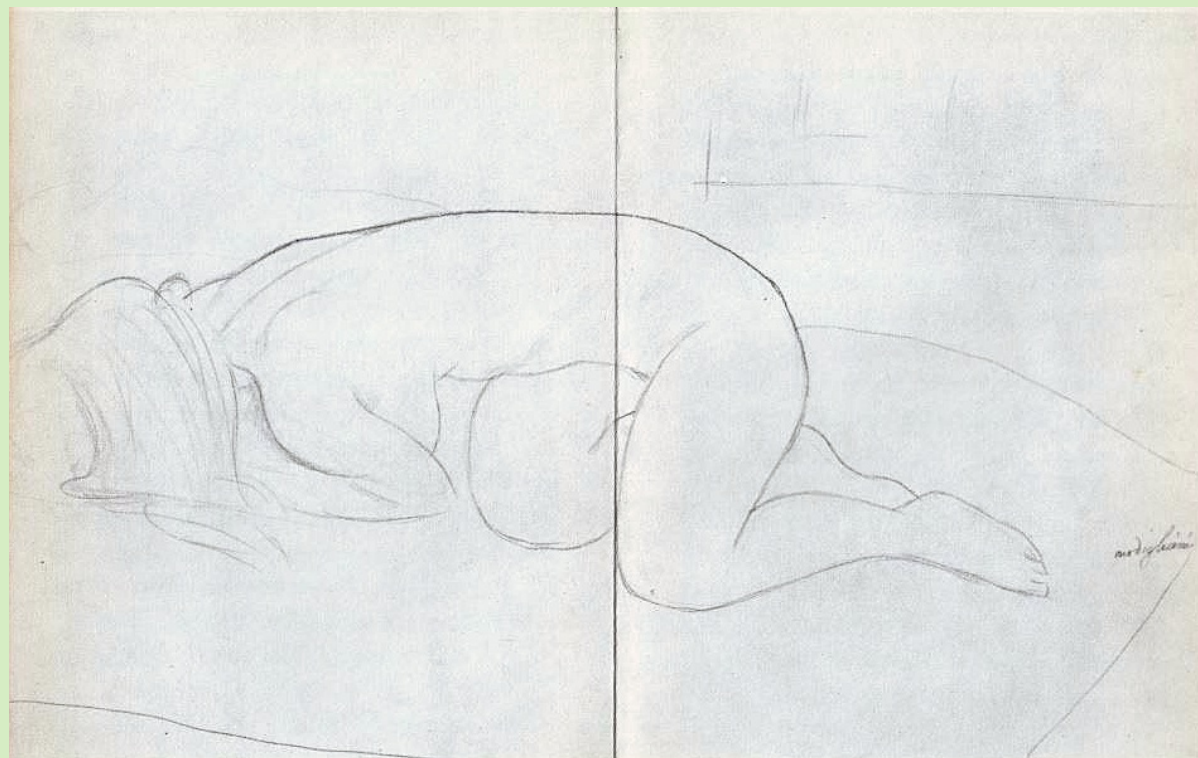


Wat is waarheid? Is de dichter de waarheidsbrenger? Is wat hij dicht persoonlijk, autobiografisch, moet hij de koord rond zijn nek voelen om te kunnen dichten als een gedode (de situatie in *De dief van liefde* is gelijkaardig aan *Jan de Lichte*: in beide gevallen een door de maatschappij veroordeelde, maar Claus staat aan hun kant. Artaud beschreef Van Gogh als de door de burgers gezelfmoorde. Dit is wat Claus hier verder zet: de maatschappij is rot wanneer ze een dief die steelt uit armoede ophangt, de maatschappij is rot wanneer ze een minnaar terechtstelt).

Het zien, het oog van de herinnering: is dit concreet of een beeld? Is de herinnering concreet of abstract. Wat is de werkelijkheidswaarde van de herinnering? Is dit alles gebeurd? En ook zo gebeurd? Of wordt dit verbeeld en krijgt de verbeelding werkelijkheid? Misschien is het herinneren een overlevingsstrategie. De herinnering (in het gedicht zichtbaar geworden) maakt een nieuwe werkelijkheid, op de twee niveaus: die van het reële en die van de poëzie

en komt in de plaats van de directe ervaring te staan, die verdwijnt, maar niet de woorden. Verba volant, scripta manent. Horatius : 'Exegi monumentum aere perennius' (Oden, 3, 30) En dus zijn de woorden de echte realiteit. De geschriften het huis. Leven is het reproduceren van het leven, we babbelen, we handelen, we reconstrueren. Wat is dan 'het echte', wat 'het afgebeelde'? Waar blijft dan de arrogantie van het realisme? Wat is de mens zonder zijn hoofd?

Het oog, is niet louter een passief ontvangen maar is actief, het vormen van een gedachte en dus het ordenen, het rangschikken, het zin geven aan de wereld. Valéry was gefascineerd door René Descartes, diens « Je pense, donc je suis » wordt gekeerd naar « Je respire, je vois, je touche donc je suis » : leven is zijn, niet de dood. Deze problematiek werd door Parmenides uitgeklaard (Claus citeert hem) en door Heidegger minnetjes overgedaan (Claus citeert hem). Het zien is op het laagste niveau een zien van wat is, een één-op-één-relatie. Maar zien kan ook het niet-zichtbare zien, dat wat mogelijk zou kunnen (geweest) zijn. Dit schrijft Valéry in zijn Faust: « Voir, c'est donc aussi bien voir autre chose, c'est voir qui est possible, que de voir ce qui est. » Het oog is niet enkel de spiegel van de ziel, het is in de eerste plaats het orgaan van het denken. Een woord als 'inzien' duidt daarop. En dus is er de gelijktijdigheid van de Venus vulgaris en de Venus coelestis, het lage en het hoge. In de lijfelijke vrouw zien we de abstracte, de abstracte doet ons verlangen naar het trillende vlees. Het vlees moet echter woord worden om echt vlees te zijn. En het woord is, hoe concreet ook, altijd abstract. Is de verleiding geen faustiaans thema? Hoe en met wat moet de mens verleid worden? Waartoe?



Schrijven is herinneren, omdat in het schrijven het leven zindert. De reflectie komt na de ervaring maar maakt het leven dieper, echter, waarachtiger (om die geïnfecteerde woorden nu wel eens te gebruiken). Op moreel vlak is de herinnering essentieel: we moeten het goede betrachten en doen, omdat we ons herinneren in slechte momenten. We weten tot wat wij en men in staat zijn, laat dit niet nog eens gebeuren. De herinnering is niet alleen een intellectuele plicht, een morele. En daarop is elke esthetica (poëtica) gebouwd.

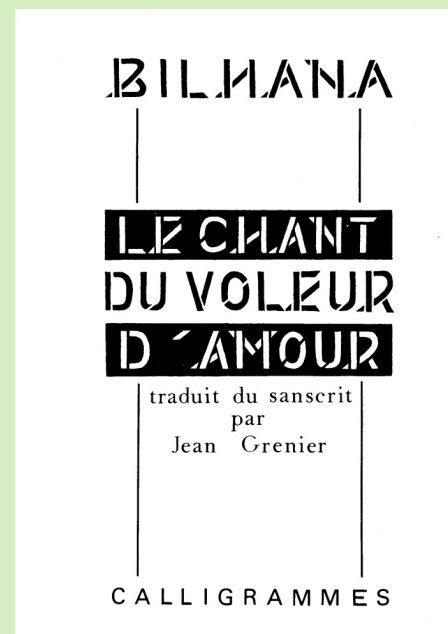
Een van de grote vragen van Paul Valéry draait om de status van dichter en filosoof: wie is de beste, is al te plat gezegd, maar daar komt het wel op neer. Wie kan de wereld het best duiden, wie heeft het beste inzicht? Literatuur en filosofie moeten altijd met elkaar verbonden zijn omdat de sensibeleit en de rede elkaar in evenwicht moeten houden. De begeerte, de verleiding. In de reeks gedichten *De dief van liefde* maakt Claus deze relatie wel zeer concreet. Er is het klassieke Sanskritische gedicht en er zijn de commentaren van filosofen en schrijver-denkers. Er is een gevecht gaande, er is een verzoening getracht: daarover gaat het gedicht. Hoe verhouden deze twee zielen zich in onze borst? Wij, mensen van de 20ste eeuw, wij gekluisterden in de maatschappij, slaven van onszelf, wij die niet meer denken kunnen en willen, bang zijn voor onze verbeelding, onze herinneringen verdringen, en te laf om gekleed te zijn. Met Paul Valéry zal Claus besluiten moeten dat het kunstwerk boven de natuur staat. Het is het weten dat doet leven. Maar toch: de *Socrate* van Valéry beseft dat zijn leven te droog is, dat hij wel enkele jonge vrouwen zou willen: het effect van het leven op de geest is noodzakelijk, betekent plezier en vreugde. Er is geen tegenstelling: het lichaam heeft de geest nodig, de geest het lichaam. Het filosofisch materialisme volbracht.

Johan Velter, De Dief van Liefde (14):

<https://sfcdt.wordpress.com/2019/04/17/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-14/>

Het gedicht Caurapancasika is in de 11de eeuw geschreven, het Westen heeft dus veel tijd gehad om er kennis mee te maken, maar toch is dit pas laat gebeurd, 19de eeuw.

We veronderstellen dat Jean Grenier de eerste bron van Hugo Claus geweest is. En dat hij later de Barbara Stoler Miller-editie gebruikt heeft.

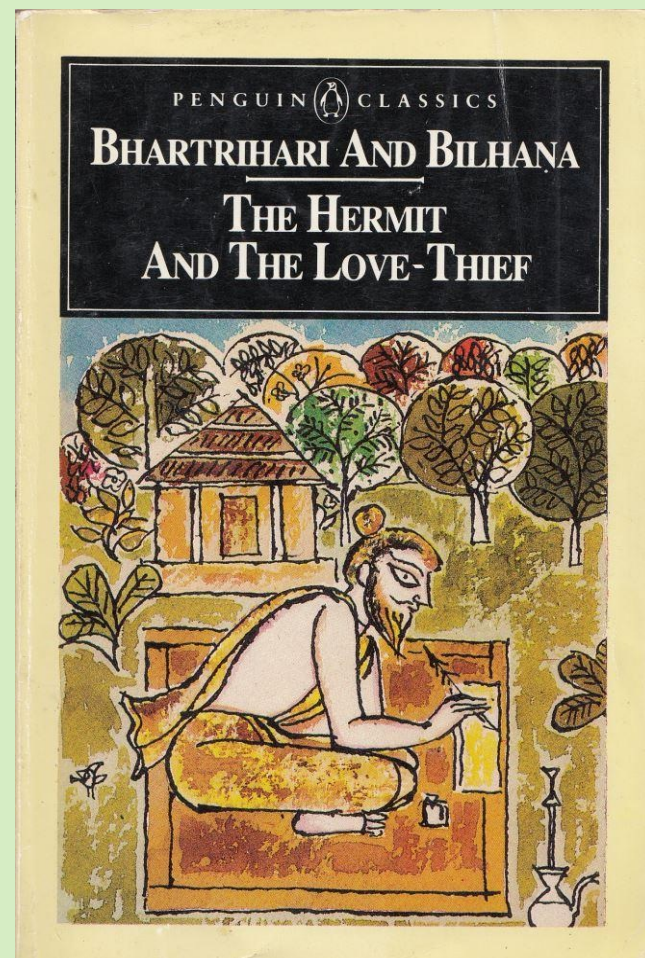


Jean Grenier (1898-1971) is onder andere filosofie-professor geweest, Albert Camus was in Algiers zijn leerling, droeg een aantal boeken aan zijn leermeester op. Grenier's *Essai sur l'esprit d'orthodoxie* (1938) is nog altijd lezenswaardig. Het gaat om een levenshouding die zich stelt tegenover de tijd, een leven dat vandaag onmogelijk te denken gemaakt is. De helden moeten zich verbergen.

Le chant du voleur d'amour werd door Jean Grenier vertaald, in 1983. De strofen beginnen telkens met 'Aujourd'hui encore'.

Grenier spreekt o.a. over de eentonigheid van het gedicht waar er toch veel emoties – « de la tendresse au désespoir » – aan bod komen. De Hindu-mentaliteit is anders dan de Westerse, deze laatste vraagt meer afwisseling, variatie, verandering, beweging.

Grenier merkt verder op dat het Sanskriet van die tijd over zijn hoogtepunt heen was en « il est devenu une langue littéraire et alexandrine » – ook dat komt overeen met de maniëristische denkwijze van Hugo Claus, een begin van rotting is een cultureel hoogtepunt.



In de reeks Penguin classics verscheen *The hermit and The love-thief*, Bhartrihari and Bilhana, translated from the Sanskrit by **Barbara Stoler Miller** (1990). Het gaat hier om twee werken en twee auteurs, het gedicht dat ons aanbelangt heet *The love-thief*.

Het voorwoord meldt dat het gedicht een uitstekend voorbeeld is van het klassiek Indische genre dat bekend staat als fragmentarische lyriek. Dit is een belangrijk gegeven, het sluit aan bij de Claus-problematiek: het fragmentarische is voor Claus steeds belangrijker geworden, een gevolg van zijn elliptisch denken.

Zowel Grenier als Miller spreken over de monotonie van het oorspronkelijke gedicht. Het is een verdienste van Hugo Claus geweest dat hij die monotonie heeft kunnen opgeven en toch de herhaling sterk heeft kunnen doen werken. Als Claus dan die 50 stanzas nog vermindert, dan werkt hij daardoor nog sterker, want gecondenseerder, ingedikt.

Merkwaardig is dat Claus als 'ondertitel' van zijn bundel *De dief van liefde* 'caurisurata pancasika' gebruikt heeft en dat hij dit herhaald heeft voor de reguliere uitgave in *Alibi* en dat deze titelvariant slechts bij Jean Grenier voorkomt. We veronderstellen dus dat dit zijn eerste bron geweest is. Dat hij later de Barbara Stoler Miller-editie gebruikt heeft, is eveneens te veronderstellen.

Johan Velter, De Dief van Liefde (15):

<https://sfcdt.wordpress.com/2019/04/18/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-15/>

Steinbeck contrasteert in zijn roman *Cannery Row* (1945) de verhevenheid van het gedicht, een verhevenheid die niet neerkijkt maar omhoogtrekt, een signaal is, met de dagelijkse realiteit van de afwas, het opruimen, het liederlijke leven. In de modder toont hij de sterren. Oscar Wilde. De kunst die humaan is. Claus zal op een andere manier een contrast uitwerken, de lichamelijke van zijn verzen tegenover het intellect zetten, het commentaar is van hem die naast de wereld staat en de dingen bezieet. De droefheid die Steinbeck opwekt, geeft troost; zover gaat Hugo Claus niet. Maar ook bij hem is de herinnering een melancholie, een treuren, onder de kracht ligt verlies.

Aan het einde van de roman pakt het hoofdpersonage Doc een boek en leest een aantal strofen uit *Black marigolds* (zwarte afrikaantjes, goudsbloemen), translated from the Sanskrit by E. Powys Mathers, en tenslotte:

Even now
I know that I have savoured the hot taste of life
Lifting green cups and gold at the great feast.
Just for a small and a forgotten time
I have had full in my eyes from off my girl
The whitest pouring of eternal light...

He wiped his eyes with the back of his hand. And the white rats scampered and scrambled in their cages. And behind the glass the rattlesnakes lay still and stared into space with their dusty, frowning eyes.

Zo eindigt de roman. En de lezer veegt met de rug van zijn hand de tranen weg. O, zoveel verloren, zoveel lege handen, een bloedend hart! De engel gezien en verloren.

Dit is waarom dit gedicht tot de wereldpoëzie behoort. Er is een droefenis die troost, de woorden doen luidop lezen, er is een gang naar de ander, men wordt verstild en men denkt aan wat beter had kunnen zijn, het lezen dat iets toch mogelijk geweest is, is ons, arme sterveling, een troost, ontroostbaar als we zijn.

Steinbeck geeft een eigen interpretatie aan dit gedicht, de galg en de prinses zijn van geen tel meer, de woorden hebben een kracht over de eeuwen heen, maar ook over de culturen heen: De dief van liefde is Petrarca die treurt om Laura, is Ophelia in het water, is Nick Cave die met Kylie Minogue *Where the wild roses grow* zingt.

(Deze laatste referentie van Johan Velter vind ik onbegrijpelijk. Ik vind het lied met de kuise beelden romantische kitsch. A.B.)

Johan Velter, De Dief van Liefde (17):

<https://sfcdt.wordpress.com/2019/04/21/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-17/>

“... het Westers denken tegenover de Oosterse verfijnde erotiek en sensualiteit...”

Johan Velter, De Dief van Liefde (18):

<https://sfcdt.wordpress.com/2019/04/22/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-18/>

Hugo Claus stond dicht bij Hugues C. Pernath, deze was misschien de enige vriend die Claus ooit gehad heeft, er is een persoonlijke, een literaire en een levensbeschouwelijke band.

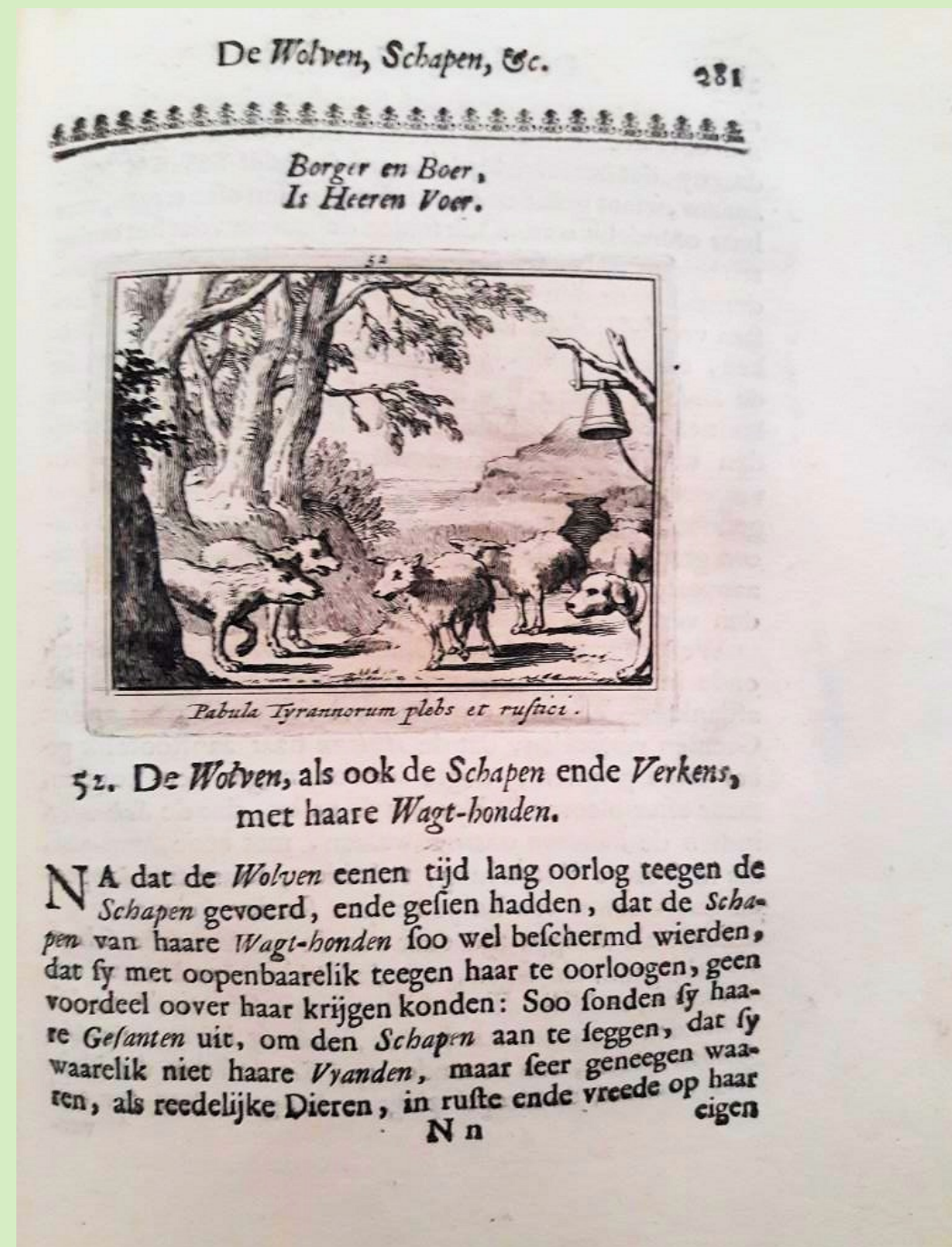
Toch is er een groot verschil tussen beiden en dat is het fundamentele ongeloof van Hugo Claus. Alhoewel Pernath zich een ketter noemde, was en bleef hij een metafysicus. De gelovige spreekt steeds van een tekort, dat een zonde is, er is sprake van een verloren paradijs. (Is de begeerte dat wat de mens definieert? – het valt te betwijfelen, begeerte is een kapitalistische drift geworden.) Het leven is voor een gelovige altijd een gemis, een niet-kunnen, een leegte, ook een niet-mogen (de wetenschap wordt als het typisch menselijke gezien, de wetenschap moet dus verdoemd worden, kennis is kwaad). Het menselijke is verfoeilijk. De onmogelijkheid om te communiceren en de taal als duivelsgoed (Babel), de taal die niet spreken kan, de mond die slechts stamelt: metafysica.

Het ongeloof daarentegen, het materialistische denken, gaat uit van de volheid van het bestaan, het menselijke leven is het leven. Guido Gezelle stond dicht bij het heidendom dan bij de paus, het Engelse katholicisme volgend dat door het empirisme gevoed geweest is. Het tekort is geen zonde maar fundamenteel, tegelijk geen reden tot verheerlijking. Er is wel degelijk communicatie mogelijk, het spreken is spreek- en hoorbaar. De zonde is geen zonde. En wat als de mens niet volledig begrepen wordt? O, geluk!

Johan Velter, De Dief van Liefde (19):

<https://sfcdt.wordpress.com/2019/04/23/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-19/>

(De volgende 2 artikelen van Velter betreffen niet rechtstreeks de Nu Nog-gedichten dan wel de werkwijze, die zo vaak door Claus is toegepast, namelijk de combinatie van tekst en beeld, tekst en commentaar op die tekst én het citeren, kopiëren, integreren van elementen van elders. A.B.)



In 1977 verscheen bij prenten van Camille D'Havé de gedichten *Emblemata*, later werden deze opgenomen in *De wangebeden* (1978). De dialoog tussen beeld en woord is wat Claus zijn hele carrière gedaan heeft. Beschrijvende gedichten bij beelden, verklarende gedichten, er naast staande gedichten.

De emblemata-literatuur is rijk, heeft echter veel van haar glans verloren omdat men ze te moraliserend, te pastoorachtig begon te vinden én omdat het beeld zich uit de intellectuele wereld gestoten heeft. Het hedendaagse beeld zegt niets meer, is zichzelf (in het beste geval), veelal wil het slechts een ervaring zijn, de uitleg staat er naast.

Door een beeld te beschrijven maakt Claus het leesbaar – Die Lesbarkeit der Welt. Woord en beeld worden samengebracht in een boek, veelal wordt gesproken over 'het boek der natuur', de natuur moet gelezen en begrepen worden. Maar binnen de emblemata-cultuur is de natuur niet aanwezig; het gaat over afbeeldingen, niet over 'de dingen zelf'. Wel is er een inhoudelijk verband met die wereld, er zijn verwijzingen maar in principe kan het beeld een onnatuurlijk gegeven zijn, net zoals het woord dat kan zijn, beide samengebracht : een heterogeen ding. Dieren spreken niet, dieren eten op een andere manier dan mensen.

Het probleem met emblemata en beeldgedichten is dat ze dikwijls te dicht blijven bij wat te zien is, waardoor de meerwaarde ver te zoeken is. Komt daarbij dat deze kunstvorm (deze manier van denken, het beeldend redeneren) verschoven is naar een brave jeugdliteratuur, zoetsappig. Toch hoeft dit moraliserende helemaal niet ouderwets te zijn, maar kan het vandaag nog steeds een kracht bezitten. Zelfs gevaarlijk zijn, zoals in 1685:

Sinryke fabulen, verklaart en toegepast tot alderley zeede-lessen, dienstig om waargenoomen te werden in het menschelijke en burgerlijke leven,

werd in 1685 uitgegeven bij Hieronymus Sweerts in Amsterdam. De auteur wordt niet vermeld, we weten dat dit de grote republikeinse filosoof Pieter de la Court was. Hij verklaart de beelden op verschillende niveaus – zoals het lezen nu niet meer gebeuren kan. Wanneer een auteur zich beperkt tot 'burger, wees stil en braaf', dan is er niets aan de hand. Maar als een auteur de fabels gebruikt om de dwaasheid van koningschap en macht aan te tonen, dan is hij gevaarlijk. En dat doet Pieter de la Court overduidelijk – de fabels mogen over individueel gedrag gaan, hij toont aan hoe ze politiek-filosofisch begrepen moeten worden. De heersende macht is altijd de immorele macht.

Fabel 52 heeft als hoofdspreuk 'Borger en boer, / is heeren voer', een variant op 'grote vissen eten kleine vissen'. Er is een Latijnse spreuk: Pabula tyrannorum plebs et rustici: het volk en de landlieden zijn het voedsel van de tirannen. Dan volgt de fabel zelf: de wolven zien dat de schapen door de wachthonden beschermd worden. De wolven kunnen dus nooit de oorlog winnen en daarom sturen ze gezanten naar de schapen, we horen als 'een wolf in schapenvacht' fluisteren (zo ontstaan de gedachten/gedichten: associaties): de wolven zijn de

schapen, zeggen de wolven zelf, 'zeer genegen, als reedelijke dieren' (zo wordt nu ook de Verlichting misbruikt: 'wij zijn de Verlichten, gehoorzaam ons'). De wolven maken de honden verdacht (zo worden de ziekenfondsen, de vakbonden verdacht gemaakt), de schapen moeten toch vrij kunnen zijn! Ach, moet ik u echt dit droevig, ware verhaal verder vertellen?

De wolven spreken over de vrede als was zij het persoonlijk bezit van de wolven. De la Court verklaart daarna de fabel: de wolven zijn mensen die door geweld of bedrog aan voedsel geraken en door geweld en bedrog grootheid verwerven (ach, hoe moet ik ze anders noemen die managers die de cultuursector versmacht hebben, in dienst van kapitaal en piscine? (bad, doopbekken)). De schapen zijn de onkundige burgers waarop 'alle tyrannen aasen, ende van welke te plonderen, te scheeren, ofte te schatten, sy in alle ontugt ende ooverdaad leven.' De wachthonden zijn de wakkere, dappere burgers, republikeinen (De la Court vecht uiteraard tegen het bedrog van Oranje), die veel meer baat bijbrengen 'als den gemeenen onnooselen ingeseetenen'.

Maar dan wordt het verhaal nog eens anders verteld, nu in de politiek-filosofische betekenis. 'De moraal van het verhaal' is hier geen brave conclusie, wel een opstandig idee:

Sulks de eigendlijke sin deser fabule is, dat de swakken nooit de magtigen behoorden te vertrouwen. Ende dat insonderheid geringe Vrye Republiken alle gemeenschap met koningen ende vorsten behoorden te vermijden.

Vandaag zouden we eraan toevoegen: vertrouw geen verkozenen. De la Court is een bijzonder belangrijk auteur in de evolutie van het morele denken, hij heeft de brug gemaakt tussen de persoonlijke en de publieke moraal.

In 1985, dat vruchtbare Hugo Clausjaar waarin *De dief van liefde*, *Alibi* en andere boeken verschenen, was ook *Ge vulde contouren*, prenten van Joost Veerkamp en tekst van Hugo Claus verschenen. De tekeningen waren als feuilleton van 1982 tot 1984 gepubliceerd in het weekblad Vrij Nederland.



Maar lelijk dat die tekeningen zijn! Veredelde kitsch is ook nog kitsch. De gedichten van Claus zijn kwatrijnen (maar niet allemaal!), ze volgen min of meer de tekeningen, er kan een verhaal zijn, de prenten kunnen op zichzelf staan. Er zijn verschillende hoofdstukken, de gedichten onder elkaar gezet vormen de strofen 'De zondvloed', 'De duiker', 'Ochtendgymanstiek', 'Fata morgana', 'Denk eerst even na ...', 'Het Hockney-syndroom', 'Verbeeld genot' en 'Acedia'.

Het bijzondere van de tekeningen is dat ze steeds citaten zijn: uit de kunstgeschiedenis, de filmwereld, strips, reclamewereld. De gedichten zijn niet opgenomen in het verzameld werk van Hugo Claus dat dus geen verzameld werk is. Men doet soms laatlunkend over deze kleengedichten, dat hoeft volgens mij niet. Ze hebben niet de grote adem (die toch dikwijls een grote wind is) maar zijn minstens charmant en verbergen kleine edelstenen. Op een speelse manier, sprezzatura, wordt een wereldbeeld getoond. Ach, ooit nog te kunnen schrijven 'Hugo Claus en de Spätstil'.

Johan Velter, De Dief van Liefde (20):

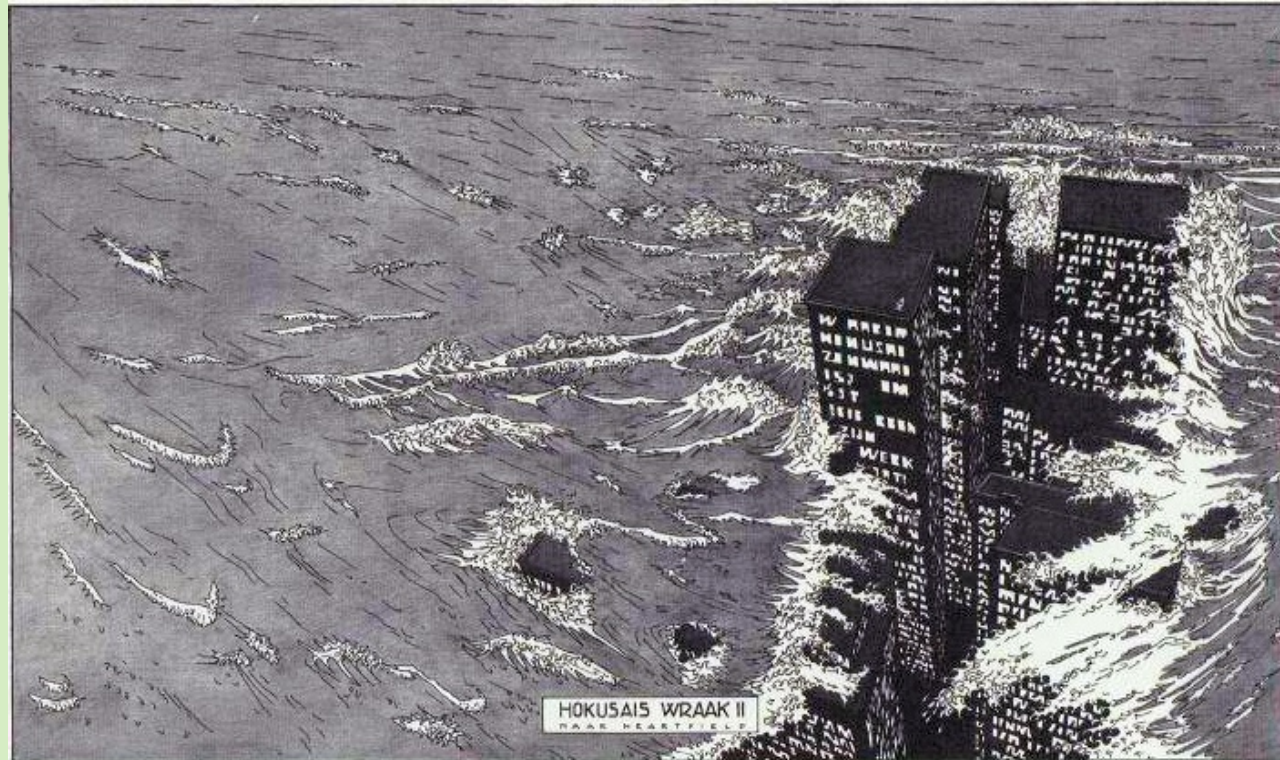
<https://sfcdt.wordpress.com/2019/04/24/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-20/>



prent van Hokusai



collage van John Heartfield



Prent van Veerkamp uit *Gevulde Contouren*, met kwatrijnen van Hugo Claus

Deze prent is gecombineerd met het volgende kwatrijn eronder:

Eindelijk dan de grote overspoeling
en gelukkig geen ark in zicht.
Gelukkig vergaan in het licht
van nooit geziene sterren.

De prent is door Veerkamp getiteld 'Hokusais wraak – naar Heartfield' een combinatie dus van een prent van Hokusai en een collage van John Heartfield.

Veerkamp maakt nieuwe tekeningen aan de hand van bestaand materiaal, deze reeks behoort daarmee niet alleen tot de citatenkunst maar ook tot die van het combineren, zo worden probleemloos onmogelijke elementen bij elkaar gebracht, het heterogene vormt een homogeen beeld maar behoudt een vreemdheid, een gemaaktheid, het artificiële wordt benadrukt. De kunst dolt met de werkelijkheid.

Het samenstellen is een hoge kunst die ook Hugo Claus beheerste. Zijn beeldend werk bestaat uit collages en uit fragmenten. In *Gevulde contouren*: 'Verdubbeling mijn droom. / Splitsing mijn verlangen.' In zijn literaire werk bracht hij 'gezegden' van anderen binnen. Niet alleen deed hij dit van zijn eigen werk, zoals in *Zij*, dat redelijk herkenbaar is met de samenvoegingen van gedichten uit *Nu nog – De dief van liefde*, soms maakt hij met stukken van oude gedichten nieuwe en die krijgen een totaal andere betekenis of context. Citaten gebruiken van anderen behoort tot de combinatiekunst, het zijn vreemde woorden (soms

anderstalige) die het gedicht binnendringen, een Fremdkörper zijn en toch aanvaard worden tot het eigene. Een voorbeeld van het eigen citeren van een beeld, een begrip, niet van een tekstdeel is (uit *Ge vulde contouren*):

Het moest er van komen, het kwam ervan,
de veelkoppige liefde werd platgewalst door een tank,
en sindsdien vliegt een zwerm blijde bijen
uit mijn mond en ik bedank en bedank.

Een drie- of viervoudig citaat: de blijde bijen komen voor in *De dief van liefde* (en *Nu nog*), in *Zij* en in het gedicht *Gebeeld* (*De sporen*):

Maar voorlopig zwermen nog blijde bijen uit mijn mond
naar jouw kont. Nog vereer en molesteer ik
die volmaakt kapseizende waarheid als een paard
dat jij er bent, nog in de branding.

Het paard in de branding en jij: Botticelli is ver weg.

Of een andere manier van citeren:

Toen durfde Dante in het donker
dalen en het duurde want hij was dronken
en het dal was duister
als een geslaagde komedie.

Dante, altijd weer Dante en *De goddelijke komedie*. Het dronken zijn is een duizeling, de angst overmeestert Dante en hij durft niet verder te gaan. Het dal is de hel. Het is Vergilius die hem zal aansporen: kleingeestigheid verhindert een mens te doen wat hij zou moeten doen. Het licht, dat Beatrijs is, moet hem aansporen te gaan. Geslaagde komedie is (ook) deze lachwekkende wereld.

Aan de citaatkunst van Veerkamp voegt Claus met zijn kwatrijnen (dezelfde dichtvorm als in *De dief van liefde*) andere citaten toe, daarmee het labirint zonder einde voleindend. Claus spreekt in deze bundel van: ‘de rebus [vertoont] / hoogst klassieke symptomen.’ Het eerste kwatrijn (dat ook als motto kan gelden) van ‘De zondvloed’ is een aansporing en verwittiging voor de lezer:

Huizen huizen in een doos,
een boot bonkt tegen mijn slapen,
een berg baart een kind,
de rest mag je raden, mijn bolleboos.

De eerste regel verwijst naar dat citeren: onder de woorden ligt een netwerk van andere woorden. De tweede regel kan een verwijzing zijn naar *Le bateau ivre* van Rimbaud, een boot vol citaten, schrijvers. (Het woord ‘kan’ duidt op de moeilijkheden: stellen we ons tevreden met dit vermoeden of moeten we verder gaan, hoe ver en hoe afhankelijk is dit van de lezer? En zelfs als dit vermoeden onjuist is, is het gerecht dat dit beeld kan blijven resoneren?) Een berg baart een muis, hier een kind, zijnde deze bundel, maar de dichter, het kind, is natuurlijk de mindere van al die voorvader-dinosaurussen als Petrarca, Dante, Shakespeare, enz. De berg als het beeld van onverzettelijke steen die edele metalen in zich draagt. Het kan ook niet anders dan dat Claus dit ontkent, (het systeem van Claus is: het systeem ontwrichten) het gedicht/de strofe van p. 47:

Vier regels gaan elkaar achterna
zonder lering of vermaak,
en glijden uit met dol gekwaak
als vetganzen over vruchtensla.

De tweede regel verwijst direct naar de emblematacultuur waar lering (de moraal) en het vermaak (de prent) centraal staan (de staande uitdrukking is ‘ter lering en vermaak’, naar het woord ‘utile dulci’ van de Latijn Horatius), de verzen glijden uit als vetgemeste ganzen, ze hebben niets meer van de sierlijkheid der voorgangers. Het citeren heeft echter ook een psychologische functie, maar dan niet in de traditionele zin begrepen, wel in de zijnsproblematiek: ‘Ik zou niet graag / in mijn plaats willen zijn.’ p. 21, uit het gedicht ‘De duiker’ – de ontsnappingskunstenaar. Overigens krijgt dit kwatrijn een echo in de laatste strofe van ‘De duiker’:

De herinnering aan die val?
Een drol waarover je niet slipte,
waarvan je verzond dat hij bestond.
Die smak is je dagelijks gebed.

Kan er een betere illustratie van de ‘kretenzische leugen’, de paradox van Epimenides, gegeven worden? Het woord ‘niet’ wordt bij Claus stelselmatig niet gelezen.

En dat citeren behoort tot de kopieerkunst, we zouden kunnen zeggen behoort tot de appropriatiekunst die de werken van anderen in het eigen oeuvre incorporeren, Jorge Luis Borges erend.

De laatste strofe van het gedicht ‘Fata morgana’ verenigt in 4 regels veel: de begeerte (metaforisch: het leven) en de vrouw (de vrouw die metaforisch voor de wereld staat), de taal (‘spraakkunst’) van de mensdichter, het zien als dé interactie tussen ik en wereld en tenslotte de dwerg die geen berg is:

Haar koppige lippen die hij begeert,
de spraakkunst van haar wimpers die hij leert,
de nobele oogkassen die hij vereert,
de bespottelijke dwerg die dit copieert.

En als verheving, als illustratie van zichzelf en zijn werkwijze, herhaalt Hugo Claus letterlijk deze verzen op p. 74, in het gedicht ‘Verbeeld genot’, titel die gelijkgesteld kan worden aan het begrip ‘fantasia’.

Maar wat is dit kopiëren? Een letterlijk overnemen van woorden, een parafraseren, of een inhoudelijke band (al dan niet een letterlijk inhoudelijke band: wat dichter -X vroeger zei, zegt dichter X hem na en is daarmee akkoord)? Zo is het zesde (of zevende) kwatrijn van het eerste gedicht ‘De zondvloed’ een verwijzing naar Arnold Schönberg, dat zelf een ‘verwijzing’ is naar een gedicht van Richard Dehmel, terwijl het onduidelijk is waarom Schönberg precies dit gedicht van een ‘driehoeksverhouding’ genomen heeft, want er is geen biografische ‘noodzaak’ – de problematiek van het citeren wordt dus in het citeren zelf, keer op keer, gelegd. Die ‘biografische noodzaak’ is er ook voor Claus niet, toch zijn er verzen in *Verklärte Nacht* die een relatie tussen Dehmel – Schönberg – Claus minstens suggereren. Naar het woord van Paul Valéry: de anekdote van een kind of geen kind, al dan niet om 5 uur verwekt, is van geen belang: het gaat wel degelijk om denken, beschouwen en zijn. In die mate dat het leven zelf onbelangrijk is – wat weliswaar ingaat tegen het traditionele Clausbeeld maar toch correct is: de vreugde van het lichamelijke leven geldt ook als compensatie. Het is dan niet raar te schrijven dat Hugo Claus een abstracte dichter is. Dit zijn de regels die de afgrond tonen:

Ich glaubte nicht mehr an ein Glück
und hatte doch ein schwer Verlangen
nach Lebensinhalt, nach Mutterglück
und Pflicht; [...]

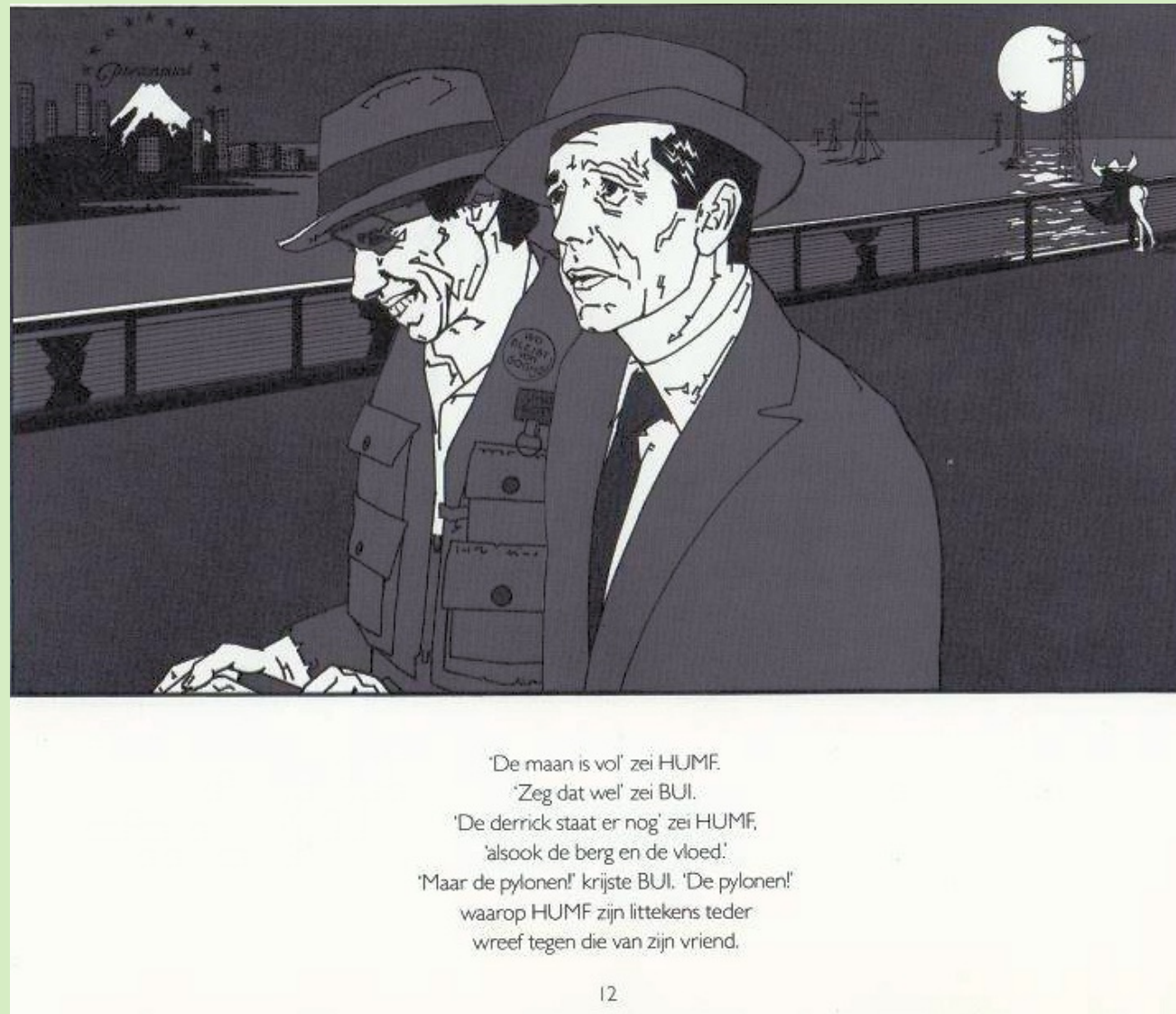
(Een citaat uit Verklärte Nacht, een gedicht van Richard Dehmel, bestaande uit zes strofen, in 1899 door Arnold Schönberg op muziek gezet. In de maanverlichte nacht bekend een vrouw haar minnaar dat ze een kind van een andere man verwacht ... A.B.)

Ai, nu heb ik vergeten de verzen van Claus te citeren:

Was ik oosters gezind
dan zat ik gehurkt in de wind,
dan at ik jouw natte bloesems
in de verklaarde nacht.

Het gehurkt zitten in de wind is dat wat de verstandige mens doet: als de wereld raast, houdt

hij zich gedekt, het woord van Willem Elsschot, 'De wijze gaat het liefst onopgemerkt voorbij', indachtig. Weer zet Claus de lezer op het verkeerde been door over 'haar te leuteren', haar natte bloesems is haar begeerte – zo vrouwonvriendelijk is de dichter niet, 'in de verklaarde nacht' heeft een epistemologische, een citerende en een 'letterlijke' betekenis: de nacht is verklarend (Claus was het licht wantrouwig) en de nacht is verklaard, is uitgelegd (het duister van het citatenweefsel is bij de dichter zelf gekend) en de nacht is licht, het verklaart (= verlicht) door de maan. Maar ... de dichter is uiteraard niet oosters gezind, een westerling. Ook dat is een clausiaans procedé: X zeggen om het andere te bedoelen.



Er zijn twee opvallende teksten in de bundel *Gevulde contouren*, beide staan naast elkaar (p. 12-13), het eerste 'gedicht' is geen kwatrijn. We zien twee ons bekende personages: Humphrey Bogart en Joseph Beuys.

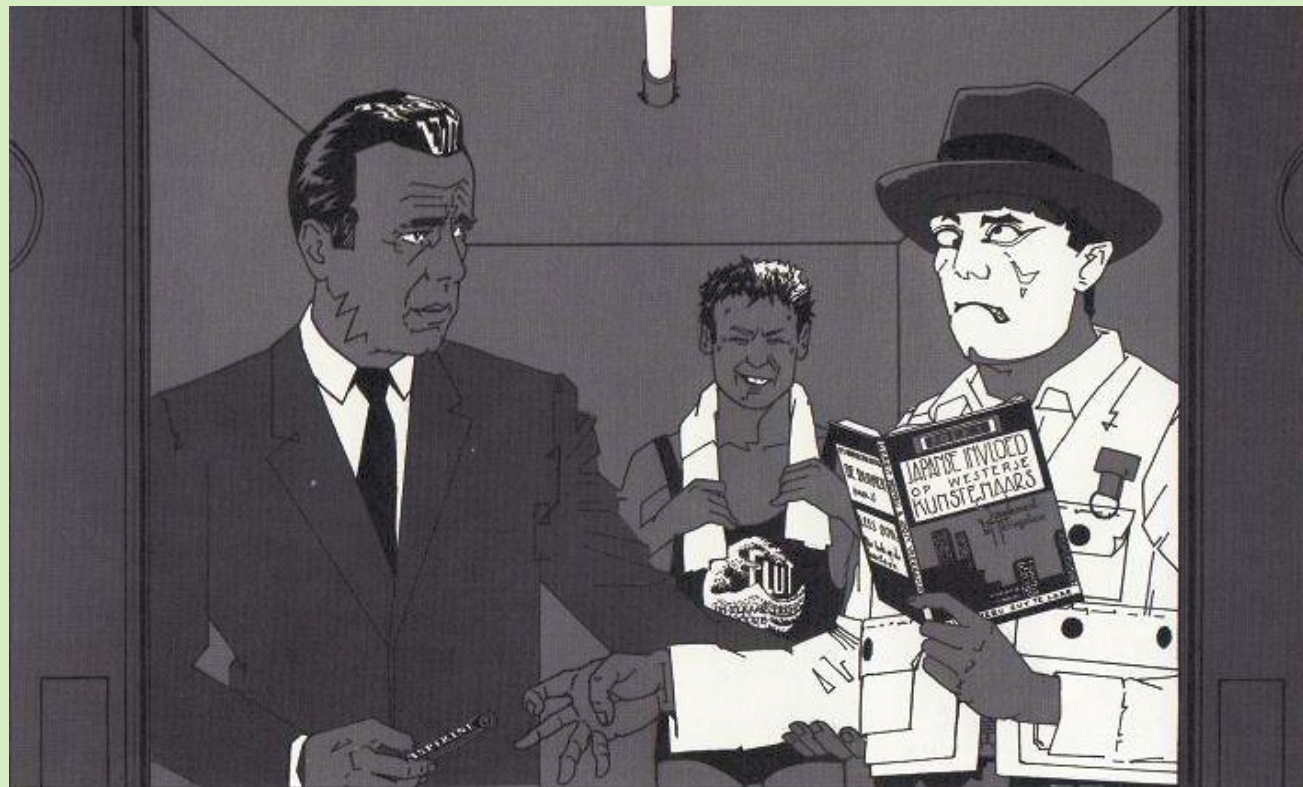
Op de tweede prent zien we het personage dat optreedt in de reeks 'Ochtendgymnastiek' (zelfcitaat).

Op de eerste prent ziet men over de reling leunend een Hollands melkmeisje, haar kont

bloot, een kwatrijn op p. 41 luidt: 'Fata morgana':

Een randje naakt, een oksel zonder haar,
het water in mijn mond.
Zo vaak werd ik dit gewaar
en nog altijd geen kater van haar kont.

Er is erotiek in deze bundel, zoals in *Nu nog* en in *De dief van liefde*, maar scherper, zerner, meer ik-gericht, slachtofferiger, schamper.



Dan wisselen HUMF (gelakt en
bekakt) en BUI die scheel is
van de rouw hun hoofdpijn uit
en de kunstpagina van 'Trouw'.

Bogart is de man-man, hij die stoer is, een harde bink met een hart van goud, een peperkoeken karakter ver verbergend, die een traan weg kan pinken maar niet staat te lamenteren, tederheid kent (ach Pernath), grootmoedige vorst van het witte doek, de grote minnaar (die we ons kunnen voorstellen als de dief uit *De dief van liefde*, de droom van Claus' generatie een filmpersonage te zijn). Beuys is de sjamaan, de karrewieterige charlatan die

hysterisch toch een groots plastisch oeuvre heeft gebouwd. Beide grootheden brengt Veerkamp hier samen in zijn prenten, Claus dicht.

Typisch voor Hugo Claus (en typisch voor zijn uitgevers die te leeg, te lui en te gierig zijn om met verstandige redacteurs te werken) is dat HUMF en BUI verkeerd geschreven zijn (we gaan er niet van uit, in dit geval, dat Claus een maskerade heeft willen opvoeren), merkwaardig is dat Humphrey Bogart bij zijn voornaam genoemd wordt en Joseph Beuys bij zijn familienaam. Er is dus een onevenwicht op verschillende niveaus. Belangrijk is dat Claus personages introduceert (de dialoog, het dialectische gedicht) en hen laat spreken, via de ‘zei-constructie’ (hier uit evenwicht gebracht door het krijsen van Beuys – hoe helder Claus kon kijken!, en daarmee de Jan Hoet-heilige (*Vlaamse kunstpaus, A.B.*) op zijn plaats zettend, naast de sokkel.).

De ‘derrick’ verwijst niet naar de Derrick-tvserie, wel is ‘boortoren’ de betekenis (op de prent te zien, net zoals de andere elementen: het is Claus die de prent illustreert, niet Veerkamp die een illustratie bij woorden maakt). Er wordt geconstateerd: alles is er nog, vrede op aarde en alle mensen zijn braaf. Maar Beuys ziet het anders: de pylonen zijn wankel, daarmee bevestigt Claus de Beuys-theorie dat de fundamenteën van onze maatschappij verkeerd zijn, de pilaren die de wereld schragen zijn voos, gericht op zelfbeklag, snelle winst en uitbuiting van de ander. De wereld is wankel.

In de volgende strofe gaat Claus een andere richting uit, die van de satire. Beuys en Bogart staan in een lift. Humphrey wordt nu in zijn decadente, dandyeske, vrouwelijke kant bekritiseerd: hij is gelakt (als een Chinese eend, als de bourgeoisievrouw die haar haar lakt) en bekakt (burgerlijk vals). Beuys is in rouw, zoals, naar het woord van George Steiner, elke cultuurmens in rouw is en treurt, zo erg dat Beuys scheel is (dit kan ook een kritiek zijn op zijn kunstpraktijk) en wat doen ze, ze wisselen aspirines uit en de kunstpagina van de krant ‘Trouw’, dat in die tijd een gereformeerd blad was, en minder scherpzinnig dan vandaag. Beide zaken helpen de zaak niet: ze zijn slechts hulp- en lapmiddelen. Wat Hugo Claus doet is hier weer de tegenstellingen binnen het geheel invoeren: men kan wel ‘bewondering’ hebben, tegelijkertijd ziet men het falen.

Deze twee gedichten hebben eenzelfde constructie als de stanzas in *De dief van liefde*, niet echter zoals in *Nu nog*. De zei-constructie is daarbij, zoals de herhaling van *Nu nog*, een structurerend element.

De commentaren in *De dief van liefde* en *Nu nog* zijn als de ‘uitlegging der woorden’ in de emblematacultuur, maar zoals het een dichter past, duister, via omwegen, helder, toepasselijk en boven de wereld zwevend. Woorden leggen woorden uit.

Johan Velter, De Dief van Liefde (21):

<https://sfcdt.wordpress.com/2019/04/25/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-21/>

De Bilhana-gedichten zijn gestructureerd via ‘nu nog’, de commerciële uitgave laat in de commentaren de ‘zei’ klinken.

We kunnen het rijtje ‘zei-gedichten’ bij Claus uitbreiden met de reeks ‘Gezegden’ (De sporen, 1993): ‘Zo zei Parmenides’, ‘Zo zei Dante’, ‘Zo zei Cellini’, ‘Zo zei Flaubert’, ‘Zo zei de dorpsgek’, ‘Zo zei Jahwe’. Omdat Claus dit op verschillende momenten heeft toegepast, gaan we wat ruimer en plaatsen de zei-constructie in een cultureel klimaat.

We noemen de nu vergeten Vijftiger, Bert Schierbeek (1918-1996). De schrijver die het vitaalste experimentele proza geschreven heeft, die niet alleen over een ruim gamma van onderwerpen beschikte maar ook de typografische mogelijkheden verkende, iemand die open stond voor de windstreken. Dit proza en deze poëzie lezen is een verademing, een aanraking door de engel van de vrijheid. Het is frustrerend te weten dat een evolutie daar gestopt is, en dat veel problemen en zelfs mogelijkheden toen al gesteld werden en dat er nu zo conservatief, zelfs reactionair, geschreven wordt, net alsof de vrijheid niet bestaat.

Eén van die ‘nieuwe’ problemen en mogelijkheden is dat van de genres: is wat Schierbeek schreef poëzie of proza. Zijn werk wordt tot het experimenteel proza gerekend en soms schreef hij overduidelijk poëzie maar er is ook werk aan te duiden dat zich daartussen beweegt. Een voorbeeld daarvan is *Weerwerke* (1977). Hij verhaalt ‘op poëtische wijze’ over reizen die hij ondernomen heeft, er zijn jeugdherinneringen en een reflectie op de tijd waarin hij leeft. De teksten meanderen als zijn ze gedichten, er zijn cursieve gedeelten, er wordt ingesprongen, nauwelijks leestekens en de hoofdletters worden zoveel mogelijk achterwege gelaten. Het gaat dan om 1 doorlopend gedicht, een episch gedicht dus, als was Schierbeek tegelijkertijd Homeros en Odysseus, reizend en vertellend. Maar bovendien lees je hier ook een John Berger of een Arno Camenisch die met een modernistische blik het boerenleven (en vooral de dood) beschreven hebben. Schierbeek beschrijft hoe landlieden zelfmoord plegen, hoe normaal dit is voor hen, het gaat of het gaat niet. Een fragment (p. 45):

hij zei ook nog
dat de bakker uit Harcy zich had verhangen en
een man uit Landouzy zich een kogel door het
hoofd had gejaagd maar dat er een man was die
drie jaar geleden zich ook een kogel door het
hoofd had geschoten in de kelder en vervolgens
met een halve kop en één oog nog naar boven was
gegaan en voor de spiegel was gaan staan om zich
zelf nog zó te zien en daarna omviel ...
zei hij dat mensen soms zéér triest zijn

geen doel meer in het leven zien en toch
 nog op het laatst zich zelf willen zien
 zéér bijzonder
 zei hij : il faut du courage quoi pour faire ça

Wat beschreven wordt is verschrikkelijk (waar), tegelijkertijd is er een vitaliteit, niet alleen door het gebruik van het voegwoord ‘en’ maar ook door de typografie die niet leest als een gedicht (gedragen, traag, plechtig) maar juist vaart bezit, geen overbodigheden toelaat. De aandachtige lezer heeft gelet op het woordje ‘zei’. Met dat werkwoord begint het boek *Weerwerk*: ‘... / zegt Marcel / Marcel Baillon’. Bert Schierbeek laat verschillende stemmen horen, naast de zijne, naast de schrijversstem, gewone mensen, maar ook ‘grote geesten’. Op pagina 11:

lees je bij Merleau-Ponty:
 het bewustzijn is een functie van het lichaam
 het is dus een ‘gebeurtenis’ binnen dat lichaam
 afhankelijk van de gebeurtenissen daarbuiten
 [...]

Er is geen bronvermelding. Het spreken van de filosoof ‘past niet’ binnen het verhaal maar is wel degelijk opgenomen, als commentaar en als bouwend element. Hier een materialistische opmerking: het denken is een functie van het lichaam, geen metafysisch gebeuren.

Het is al dan niet toeval dat in *Weerwerk* veel over zelfmoord, gehangenen gesproken wordt en dat de hoofdpersoon van *De dief van liefde* onder een strop staat te wachten.

Over de rare relatie die de Vijftigers met het denken hadden: allen waren ze door en door intellectueel-cultureel en allen hadden ze een argwaan en een wantrouwen in en tegen dat denken: de oorlogsomstandigheden, de dreiging van een Derde Wereldoorlog, de opkomst van de technologie, de mogelijke atoombom, de strijd tussen Oost en West: alle veroorzaakt door dat vermaledijde denken – dacht men.

kijk
 ’t is veel erger
 dan je denkt
 als je denkt
 is ’t nog erger

Bert Schierbeek kwam tot dit minimalistisch model, tot deze minimalistische expressie via de Oosterse weg. When East and West met ...

De ‘zei-constructie’ maakt van het gedicht een cultureel gegeven: het zeggen behoort de

mens die het verleden kent en de toekomst hoopt, in het nu het leven probeert. In de ‘Nu nog’-gedichten van Claus verwijst de eerste strofe naar de ‘natuur’, de lichamelijke mens, de tweede strofe verwijst naar de cultuur, wat mensen gedacht, geschreven en gezegd hebben: dat wat neergelegd is in artefacten, wat bewaard moet worden.

De deur (1972) is de rouwbundel van Bert Schierbeek, zijn vrouw is overleden, ‘men kan geen woord zeggen / [...] en / ook / ik niet’, schrijft in het vierde gedicht:

de dood, zei Remco
 is een ontroering
 ik weet nu beter
 de dood is een klap
 gieren van remmen
 gerinkel van glas
 en doodstil liggen
 op straat
 alleen
 de dood is rood
 en stil
 je laatste woord
 nog in mijn oor
 dat is dood

de dood zei Remco
 is een ontroering
 ik ben ont-roerd

De zei-constructie is echter ruimer dan het ‘zeggen’, het ‘citeren’, het gaat om taal: wat is werkelijkheid, hoe waar zijn de woorden en waarom die te geloven? Het gaat om de relatie tussen taal en wereld, de problematiek is die van het denken.

In de naoorlogse wereld vanaf de jaren zestig werd de taal geproblematiseerd omdat de taal niet langer de wereld weergaf, besmet door oorlogsretoriek, de dreiging van de atoombom, de angstaanjagende robotisering, de vlucht in het comfort. De taal werd onbevoegd verklaard om iets over de dagelijkse realiteit te zeggen: hoe een vrouw te beschrijven? Een niveau ‘hoger’ wordt de taal nog problematischer: de metafoor wordt in vraag gesteld. Dit is de problematiek van de relatie tussen verbeelding en realiteit, de bestaanswaarde van fictie wordt in vraag gesteld: in de steeds weerkerende penduleslag werd de realiteit ‘plots’ ‘toen’ boven de verbeelding gesteld (het ‘nieuw-realisme’, gemengd met een onjuiste democratiseringsgedachte): de wereld vroeg om werkelijkheid. Men moest de werkelijkheid beschrijven om die te veranderen – nadien mocht er weer literatuur komen (ook al zou dit niet meer nodig zijn: de mens zou in en door het leven zelf vervuld worden). De taal kon

niet meer gedachteloos gebruikt worden, de ideologische conventies moeten bewust gemaakt worden en daardoor wordt de literatuur zelf geproblematiseerd ('het einde van de roman').

Om te eindigen nog een gedicht van Bert Schierbeek die de problematiek van 'het commentaar' en 'het citaat' (als al dan niet een uitleg of een verduidelijking) aanraakt (*De deur*, 1972) :

het gedicht is zijn uitleg
de uitleg is het gedicht
het gedicht heeft geen uitleg
het gedicht legt de uitleg
weg

Johan Velter, De Dief van Liefde (39), Ddvl 25, NN XXII:

<https://sfcdt.wordpress.com/2019/05/20/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-39/>

De dief van liefde, 25

Nu nog hoe haar beschrijven met wat haar vergelijken
tot in mijn graf zal ik haar ordenen en haar verven
en bederven en haar amechtig weer tot leven blazen
met mijn ergerlijk geklaag mijn zenuwslopend zeuren.

‘Zeg dat wel’ zei DAR, ‘zenuwslopend zeker!
Maar ik heb er begrip voor. Tenslotte moeten
inboorlingen hun gezicht verven
om zich te beschermen tegen de zon.’

Nu nog, XXII

Nu nog, hoe haar beschrijven, met wat haar vergelijken?
Tot in mijn graf zal ik haar ordenen en haar verven
en bederven en haar amechtig weer tot leven blazen
met mijn ergerlijk geklaag, mijn zenuwslopend zeuren.

‘Zeg dat wel!
Maar ik heb er begrip voor. Tenslotte verven
inboorlingen hun gezicht
om zich te beschermen tegen de zon.’

In de NN-versie heeft de redactrice weer haar nagels zitten verven en daardoor de aanhalingstekens vergeten weg te halen. En op een ondoordachte manier komma's geplaatst. Oh, het fatsoen! Het ordenen in het a-deel verwijst naar de 'klassen' van het derde gedicht. 'Haar ordenen' is echter een eigenaardige uitdrukking, hier in de betekenis van in een orde (een klasse) onderbrengen. De dichter vergelijkt haar met X en Y, hij verft haar (hij kleurt haar, geeft een interpretatie) en zoals God de wateren en de aarde levend blies, zo zal ook de dichter dat doen. Maar het is zijn ergerlijk gedrag dat haar doet opspelen. Het is duidelijk dat we in de 20ste eeuw beland zijn en niet langer in de 11de eeuw verblijven. Bilhana vergeleek bij Jean Grenier in gedicht XXX de prinses met anderen, « Aujourd'hui encore je crois n'avoir jamais vu en regardant dans le monde, pourtant si riche en femmes, [...] ». »

‘Verven en bederven’ is zoals een kind bederven, te veel toegeven is nooit goed, te veel prijzen maakt hovaardig. Verven is tevens een masker opzetten, James Ensor. Regel 3 en 4 doen denken aan Pygmalion, de vrouw als pop, de minnares leeft in het hoofd van de man, zoals elke geliefde een schaduw is in de ogen van de ander. ‘Haar beschrijven’ is alweer een verwijzing naar de taalproblematiek: hoe kan men een ding beschrijven zodat er enig

XXII

Nu nog, hoe haar beschrijven, met wat haar vergelijken?
Tot in mijn graf zal ik haar ordenen en haar verven
en bederven en haar amechtig weer tot leven blazen
met mijn ergerlijk geklaag, mijn zenuwslopend zeuren.

*'Zeg dat wel!
Maar ik heb er begrip voor. Tenslotte verven
inboorlingen hun gezicht
om zich te beschermen tegen de zon.'*

realisme uit blijkt, zodat het ding tot leven wordt, hoe kan liefde ooit beschreven worden, zoals de uitsteeksels van een schelp voor Valéry onbeschrijflijk zijn, zo ook de vrouw.

(Bederven: in de zin van: de tekening die mislukt. A.B.)

In de Ddvl-versie is sprake van DAR. Het verven wordt aanvaard omdat dit een bescherming is tegen de zon. Darwin schreef op 17 december 1832 in *The Beagle diary*: ‘their hideous faces bedaubed with white paint ...’. Hij was toen in Tierra del Fuego, Zuid-Amerika en niet erg broederlijk gezind. Over de ‘inboorlingen’ (een woord dat Claus ook gebruikte voor inwoners van een Westers land of een stad, bijvoorbeeld in Suiker: ‘Hij had een uitstekend baantje. Alle goede baantjes gingen naar de Fransen. Wat maar rechtvaardig was. De inboorlingen voor! [...] inboorlingen-stokers [...]’ Verhalen, 1999, p. 21) was Darwin niet te spreken: ‘miserable degraded savage’, ‘... with their naked bodies bedaubed with black, white, and red, they looked like so many demoniacs who had been fighting ...’. Het zijn duivels. Waar Charles Darwin de dieren in alle variaties en soorten interessant vond, was dat voor de mensen minder.

Zoals Darwin de natuur ordende, zo wil de minnaar de geliefde ordenen – maar wat een verschil, een woordgelijkenis die een inhoudskloof is.



XXIII

Nu nog haar ogen met de rimmel en de oogschaduw
 en de scharlaken lelleltjes van haar oren doorboord.
 'Ik heb koorts,' zei zij, 'ik kan niet meer, ik vermoord
 je, die vingers van jou, niemand anders ooit, nergens, nooit.'

*Wat je niet goed waarneemt
 is verraderlijker
 dan een verkeerde redenering.*

JV, Ddvl 4: De **vingers** van Claus komen al voor in *Een huis dat tussen nacht en morgen staat*. 'Ik schrijf je neer': 'Mijn vrouw, mijn heidens altaar, / Dat ik met **vingers** van licht bespeel en streel,'. In Sonnetten-XIV: 'Denk aan de **vingers** die deze regels schreven / in onze tijd van verlangen / en die je streelden tijdens hun leven.' (In het 71ste sonnet spreekt William Shakespeare van zijn hand, 'The hand that writ it'.)

JV, Ddvl 7: 'Un fait **mal observé** est plus perfide qu'un **mauvais raisonnement**.' (II, 621)

Johan Velter, De Dief van Liefde (39), Ddvl 26, NN XXIII:

<https://sfcdt.wordpress.com/2019/05/20/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-39/>



Martin Schongauer, (1435?-1491) Antonius

De dief van liefde, 26

Nu nog haar ogen met de rimmel en de oogschaduw
 en haar oren met de scharlaken lelletjes doorboord
 ik heb koorts zei ze ik kan niet meer ik vermoord
 je die vingers van jou niemand anders ooit nergens nooit.

Monsieur Paul gromde, zoog aan zijn Gauloise.
 ‘De verleiding,’ zei hij, ‘is de meest vanzelfsprekende,
 de meest standvastige, onvermijdelijke,
 onherroepelijke conditio.
 Maar, mon cher, verlies niet uit het oog
 dat wat je niet goed waarneemt
 verraderlijker is dan een verkeerde redenering.’

Nu nog, XXIII

Nu nog haar ogen met de rimmel en de oogschaduw
 en de scharlaken lelletjes van haar oren doorboord.
 ‘Ik heb koorts,’ zei ze, ‘ik kan niet meer, ik vermoord
 je, die vingers van jou, niemand anders ooit, nergens, nooit.’

Wat je niet goed waarneemt
 is verraderlijker
 dan een verkeerde redenering.

De redactrice heeft weer komma's te veel geplaatst. Voor de verleiding: zie de Ddvl, 1, 2 en 32. Weer gaat het over de ogen (a) en het waarnemen (b). De ‘rimmel’ komt ook voor in Ddvl, 27a. De citaten zijn van Paul Valéry: « Un fait mal observé est plus perfide qu'un mauvais raisonnement. » Ook « Il faut regarder les livres par-dessus l'épaule de l'auteur. » te vinden.) Dat Claus toevoegt ‘verlies niet uit het oog’ in Ddvl, 26b is uiteraard een grapje voor wie het waarderen kan.

Het kijken is dus belangrijker dan het redeneren, observeren is de basis van alle kennis, Aristoteles, niet Platoon. Ddvl gaat verder dan de NN-versie: de verleiding (wat door het oog gebeurt – zie Sint-Antonius) is wat de basis van het bestaan is, wat de mens levend maakt en houdt. Verruimen we het begrip verleiding tot liefde dan horen we ‘wat zoude jij zonder de liefde zijn?’. De verleiding, la tentation, moet meegenomen worden in het begrijpen van « Le vent se lève! ... Il faut tenter de vivre! » uit « Le cimetière marin ». In « La tentation de (saint) Flaubert » schrijft Valéry : « Faust en est à chercher ce qui pourrait bien le tenter ; Antoine voudrait bien ne pas être tenté. »
 Angst voor de verleiding.

Johan Velter, De Dief van Liefde (39), Ddvl 27, NN XXIV:

<https://sfcddt.wordpress.com/2019/05/20/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-39/>



Martin Schongauer, griffioen

De dief van liefde, 27

Nu nog blijft zij negentien al drinkt zij nog zo veel
en hebben teveel tranen rimpels over haar wangen
getrokken oorlogsbeschildering en kamoeflage
de rimmel en de diepvries van haar leven zonder mij.

‘Wij zouden,’ zei GAE
‘haar bioritme, haar hormonale eb en vloed,
de actie van haar enzymen, bloedsuiker, aminozuren
moeten onderzoeken zonder jou in de buurt.’

Nu nog, XXIV

Nu nog blijft zij negentien, al drinkt zij nog zo veel,
en hebben te veel tranen rimpels over haar wangen
getrokken, oorlogsbeschildering en camouflage,
de schimmel en de diepvries van haar leven zonder mij.

Wij zouden
haar bioritme, haar hormonale eb en vloed,
de actie van haar enzymen, bloedsuiker, aminozuren
moeten onderzoeken zonder jou in de buurt.

XXIV

Nu nog blijft zij negentien, al drinkt zij nog zoveel,
en hebben teveel tranen rimpels over haar wangen
getrokken, oorlogsbeschildering en camouflage,
de schimmel en de diepvries van haar leven zonder mij.

*Wij zouden
haar bioritme, haar hormonale eb en vloed,
de actie van haar enzymen, bloedsuiker, aminozuren
moeten onderzoeken zonder jou in de buurt.*

Rimmel in Ddvl is schimmel geworden in NN – wreedheid kent geen grenzen. De leeftijd van 19 jaar is door Claus bewust veranderd. In de Jean Grenier-vertaling, gedicht XL: « Aujourd’hui encore je revois la jeune fille, dans la splendeur de ses seins fermes et pleins et de toutes les autres beautés d’une vierge de seize ans, je la revois versant des larmes de colère qui coulaient, mêlées au kohl, jusqu’aux oreilles. » Bilhana dicht over een zestienjarige (in andere strofen beschrijft hij haar als een kind), Claus maakt haar 19 om zo te (kunnen) verwijzen naar Sylvia Kristel. Wat Grenier kohl noemt, is bij Claus oorlogsbeschildering en camouflage, en rimmel, geworden.

Bioritme lijkt een wetenschappelijke term te zijn, is echter pseudo-wetenschappelijk; pas in de jaren zeventig opgekomen, niet bewezen rommel om mensen bang te maken, pseudo-inzichten te geven, boekjes te verkopen. Daarom zouden we kunnen gokken op het tijdschrift Gael, ware het niet dat dit pas in 1988 verschenen is. Francesco Gaeta, de Italiaanse dichter, of moeten we de ae lezen als ä? En waar geraken we dan?

In het b-deel komt een nieuw ‘personage’ aan bod, ‘wij’, dit is de gemeenschap, de vijand. De ‘wetenschap’ lijkt aan het woord te zijn: wij zullen dit lichaam onderzoeken en jij moet niet in de buurt komen, jij, met je taal, je liefdeswoorden, je hunkering en verlangen naar verleiding: we moeten het objectief doen en niet subjectief, jij, die alles slechts vanuit jezelf bekijkt. In de biografie van Sylvia Kristel (Naakt, De Bezige Bij, 2007) is sprake van haar drankmisbruik – al is die hele generatie daar danig mee bezig geweest.

Wat het a-gedeelte beschrijft, is de kracht van de liefde: blindheid. De vierde regel van het a-deel spreekt ‘omgekeerd’: niet de dichter leeft in de kou, wel de minnares, zij die zonder hem verder gaat.

Johan Velter, Nu nog Hugo Claus en de Dief van liefde (40), Ddvl 28:

<https://sfcdt.wordpress.com/2019/05/21/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-40/>

De dief van liefde, 28

Nu nog haar woorden van gal en haar geur van metaal
toen zij wegging en wegbleef en ik van angst verging.
Wat kan mij de schele wijsgeer Parmenides schelen
met zijn licht en zijn nacht zonder licht tegelijk? Zij! Zij!

‘Ho! Ho!’ zei PAR. ‘Ik zei: Alles is tegelijk vol
van licht en van nacht zonder licht.’
‘Luister liever naar mij’ zei Monsieur Paul.
‘Heb ik niet geschreven’: ‘Angoisse, mon véritable métier?’

Dit gedicht heeft geen pendant in de NN-cyclus. (???? A.B. En NN XXV dan?) De naam Parmenides in het a-deel valt ook wat uit de toon, het systeem klopt niet – o gelukzaligheid van het menszijn – , vooral omdat in het b-deel dan maar gedeeltelijk van PAR sprake is, zijn woorden twee maal herhaald worden, en nee, Parmenides was niet scheel, als we al zouden weten hoe hij er uitzag. ‘Gal’ in de eerste regel doet denken aan Galenus, de arts uit de Klassieke Oudheid (en daarmee kan een link gelegd worden met de vorige strofe, dan zou GAE eigenlijk GAL moeten zijn, er is een citaatkunst, er is ook een interpretatiekunst die de bochten uitgaat: het systeem móet kloppen!), verbonden met metaal (bloed) is dit het bittere. Weer is er angst, de angoisse van Paul Valéry, het gevechtspel is in het nadeel van de minnaar uitgevallen: zij is weg. Paul Valéry is de dichter-minnaar een stoïcijnse leermeester: je moet de angst overwinnen door angst van jezelf te maken, als je angst bént, héb je geen angst meer.

De vierde regel is een typerende voor wie liefdesverdriet heeft: wat kan hem of haar de wereld schelen, als de ander verdwenen is.

Weer is er een opwerping in het tweede deel. Parmenides lijkt de minnaar te vermanen. Immers, de Griek zei dat het al zowel licht als nacht is, niet zoals de minnaar zijn woorden verdraaide naar zijn eigen lamentabele toestand en dacht dat het dat niet is. Een Bond-zonder-naam-vermaan: na regen komt zonneschijn, na de nacht, komt de zon. De nacht maakt angstig: de situatie is gekeerd: als alles koek en ei is, is de nacht het huis van de liefde; als de eieren gebroken zijn, is de nacht de kille kerker van de angst.

Tegengestelden hebben elkaar nodig (we hebben al gewezen op de binaire structuur), opvallend is ook hoe Parmenides spreekt over de namen die aan de dingen toegewezen zijn, de woorden hebben als het ware een eigen wereld gecreëerd. Claus spreekt in het a-deel van ‘haar woorden van gal’, de taal is een universum.

De angst, zegt Valéry, is de revanche van de nutteloze en ter plaatse stampende gedachten,

XXV

Nu nog haar woorden van gal en haar geur van metaal
toen zij wegging en wegbleef en ik van angst verging.
Wat kan mij de schele wijsgeer Parmenides schelen
met zijn licht en zijn nacht zonder licht tegelijk? Zij! Zij!

*'Ho, ho!' riep Parmenides. 'Ik zei: Alles is tegelijk
vol van licht en van nacht zonder licht.'*
'Luister liever naar mij,' zei Monsieur Paul.
'Angoisse, mon véritable métier.'

het meedraaien in de warremolen. Wroeging, is dat niet de kwade herinnering? Men kan beter een weg wandelen. Als dat maar de rechte weg is, zei Parmenides. Is haar weg, de rechte weg?

Wikipedia over Parmenides:

Het uitgangspunt van **Parmenides** (ca 515 voor onze jaartelling; presocratisch filosoof) is dat de rede leert dat je alleen een Zijn kunt denken, niet een niet-Zijn. Tegenover het Zijnde staat niets, dus ook niet het denken: "Denken en Zijn is één en hetzelfde". Als iets gedacht wordt is het onmogelijk te zeggen dat het "niet is".

Parmenides stelde dat de veelheid aan bestaande dingen, hun veranderende vormen en beweging, slechts een verschijningsvorm zijn van één enkele eeuwige realiteit ("Zijn"), wat aanleiding gaf tot het Parmenides-principe dat "alles één is". Vanuit dit concept van Zijn stelde hij vervolgens dat alle beweringen over verandering of niet-Zijn onlogisch zijn.



Centraal in Parmenides' filosofie staat het concept van Zijn (Grieks: τὸ ἓόν), dat de fundamentele aard van de werkelijkheid vertegenwoordigt. Zijn wordt beschreven als eeuwig, onveranderlijk, ondeelbaar en continu.

Parmenides wordt beschouwd als de grondlegger van de ontologie en heeft, door zijn invloed op Plato, de hele geschiedenis van de westerse filosofie beïnvloed. Hij wordt ook beschouwd als de grondlegger van de Eleatische filosofische school, waartoe ook Zeno van Elea en Melissus van Samos behoorden.

(Parmenides denkt statisch. In tegenstelling tot Herakleitos, die dynamisch denkt. A.B.)

Cole Porter (Peru (Indiana), 1891 – Santa Monica (Californië), 1964) was een Amerikaans componist en songwriter. Zijn bekendste stukken zijn onder andere de musicals *Kiss me Kate* (1948) (gebaseerd op William Shakespeares stuk *The Taming of the Shrew*) en *Anything Goes*. Daarnaast heeft hij ook een aantal nog steeds populaire songs geschreven, waaronder I Get a Kick Out of You, Night and Day, Let's Do It (Let's Fall in Love), I Love Paris, True love, Begin the Beguine, So in Love, Too Darn Hot, In the Still of the Night, Easy to Love, You're the Top, It's Delovely, I've Got You Under My Skin, Ev'ry Time We Say Goodbye en Don't Fence Me In.



Hij stond bekend om zijn spitsvondige teksten met onverwachte wendingen en originele alliteraties ("delightful" rijmt bijvoorbeeld op "de-lovely").

Hij ontmoette Linda Lee Thomas in Parijs in 1918. Zij was een rijke gescheiden vrouw die een aantal jaren ouder was dan hij. Ze trouwden in 1919 ofschoon Porter homoseksueel was. Het huwelijk bracht beide partners voordelen: Porter kon de schijn van een heteroseksuele relatie ophouden en Thomas hield toegang tot de betere kringen. De Porters verhuisden van Parijs naar Venetië, van daar naar New York en uiteindelijk naar Hollywood, waar het gemakkelijke (grote) geld lokte en waar Cole Porter voor MGM de muziek voor vele films schreef. In die tijd nam de kwaliteit van zijn werk – ook tot zijn eigen ongenoegen – af en mede daarom verliet hij Hollywood weer. Cole Porter en zijn vrouw gingen aan het begin van de jaren dertig (enige tijd) uit elkaar, nadat Porters homoseksualiteit meer en meer openbaar werd. Zij bleven echter getrouwd en hun – naar de mening van zijn biografen – gelukkige huwelijk hield stand tot de dood van zijn vrouw in 1954.

Door een ongeluk in 1937 werden zijn benen verbrijzeld waardoor hij vrijwel geheel kreupel werd, maar hij bleef componeren. In 1958 moest zijn rechterbeen geamputeerd worden. Daarna verloor hij zijn levenslust en daarmee zijn creativiteit.

Hij was een tijdgenoot van onder anderen Irving Berlin en George Gershwin.

XXVI

Nu nog als ik haar terug zou vinden als een sprookje
van de maan na de regen en ik lik weer haar tenen,
weer op de been met mijn hart van steen dan vrees ik wordt er
weer een griezelig week lied gewekt als van Cole Porter.

*Ik heb menig hart gezien,
lijkschouwer zijnde, en nog nooit een hart
dat mooi gelijk met de andere organen
is versleten.*

Johan Velter, nu nog, hugo claus en de dief van liefde (40), Ddvl 29, NN XXVI:
<https://sfcdt.wordpress.com/2019/05/21/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-40/>



De dief van liefde, 29

Nu nog als ik haar terug zou vinden als een sprookje
 van de maan na de regen en ik lik weer haar tenen
 weer op de been met mijn hart van steen dan vrees ik wordt er
 weer een griezelig week lied gewekt als van Cole Porter.

‘Ik heb menig hart gezien’ zei SEL,
 ‘lijkschouwer zijnde, en nog nooit een hart
 dat mooi gelijk met de andere organen
 is versleten.’

Nu nog, XXVI

Nu nog als ik haar terug zou vinden als een sprookje
 van de maan na de regen en ik lik weer haar tenen,
 weer op de been met mijn hart van steen dan vrees ik wordt er
 weer een griezelig week lied gewekt als van Cole Porter.

Ik heb menig hart gezien,
 lijkschouwer zijnde, en nog nooit een hart
 dat mooi gelijk met de andere organen
 is versleten.

De maan is een sprookje uit de verzameling Kinder- und Hausmärchen van Grimm-broers, maar heeft met dit niets te maken. In het Bilhana-gedicht wordt te pas en te onpas over de maan gedicht, de maan het cliché der dichters wordt bij Claus een sterk beeld, volledig vernieuwd en krachtig gemaakt, tegelijk blijft het poëtisch. Het licht en de duisternis van Ddvl, 28a en b, worden hier vervolgd. Het likken van haar tenen: als een hond ligt hij aan haar voeten en dan in de derde regel is hij weer op de been en zijn hart is van steen (niet omdat hij harteloos is, wel omdat zijn hart gehard is – door haar), de derde en de vierde regel kloppen niet helemaal, te begrijpen als: hij staat op, alles lijkt weer geheeld te zijn, maar dan wordt alles weer week, zo is het: de verleiding en het verlangen maken een mens week.

Cole Porter. In Suiker (Verhalen, 1999, p. 31: ‘Ik houd het meest van Gustav Mahler,’ zei hij. ‘Zijn muziek is veel groter dan die van Cole Porter of van Peter Kreuder. Er zit een tragische klank in.’ Men mag de auteur niet met zijn personage verwisselen. Toch wordt beweerd dat Hugo Claus Cole Porter de grootste dichter ooit vond. Wie, wat, waar, hoe en waarom? Mag ik er terloops op wijzen hoe inventief, grappig en poëtisch de gedichten van Claus zijn, hoe wisselend ze zijn, hoe levendig, hoe ze duidelijk zijn en ruimte laten voor de lezer, het denken en het voelen? Dat hij niet week is, dat de liefde beschreven wordt zoals ze is en dat de dichter ‘vervoert’. Dat het Nederlands geëerd wordt.

Het hart wordt door Selby door Claus als de kern van de mens gezien, het orgaan dat afziet, dat draait en keert, geselsd wordt, het pompt en het verzuipt. Lees Dirk van Bastelaere’s nog altijd onovertroffen Hartswedervaren (2000). Hubert Selby jr., de Amerikaanse schrijver die niet zo’n groot oeuvre nagelaten heeft, maar indruk gewekt heeft, zeker en vast. Als u dit jaar nog 1 boek zou lezen, laat dit dan van Selby zijn. Zijn werk is te vergelijken met dat van James Purdy, de duistere kant van de maatschappij. U zult weten wat de uitdrukking ‘de krochten van de menselijke geest’ nu echt betekent, en als u het boek zou kunnen uitlezen, zult u een ander mens zijn, gebrand van inzicht. Er is geen metafysica, de mens is zijn lichaam, de instincten werken voor hem, de wereld is verleiding en de mens maakt zich kapot. Het individu bestaat, maar de groep bepaalt. Zijn roman *The room* werd vertaald als *De cel* (1973), wat de klem is, hoe iemand zichzelf te gronde richt, wat haat betekent – u weet niets. U weet ook niet wat liefde is, de liefde die Selby beschrijft is hartverscheurend, dierlijk, beestig, nee, hij verheerlijkt dit niet, mensen die aan de zelfkant van de maatschappij leven, zichzelf niet vinden, gescheurd zijn en hunkeren.

Het hart ziet meer af dan de andere organen – de liefde is een martelend ding. Deze schrijver is een patholoog, een lijkschouwer. In een interview met John O’Brien (Review of contemporary fiction (1981, p. 315) zegt Selby:

‘I have always been an incorrigible optimist. But I see the potential of what can be and then I see what is. The conflict is incredible. That is what causes me to write in what you call a pessimistic way. I think of it more as pathology. I feel that my books thus far, including the one I just finished, *Requiem for a Dream*, are pathological in the sense

that they are looking at the disease, they are trying to examine the disease. Usually any cure or treatment for a disease starts with the pathologist isolating it, trying to find its nature, so that others can do something to make this condition better. So, I am looking at the disease. And the disease, as you see it in all my books, is the lack of love. That's my precipitating force. When I write, my concern is the art of literature, but I cannot sit down and write anything until I understand the moral imperative behind it. When I understand that, the sense of morality, then I can write.'

Er kan een verwondering zijn om Hubert Selby Jr. in deze reeks op te nemen. Selby heeft niet zo heel veel geschreven, elk boek van hem is een kaakslag voor de beschaving, het zelfbeeld van de humanistische mens, een schop in de kont van de deftigheid. Selby laat geen ruimte, de lezer kan niet ontsnappen, hij moet zichzelf tegenkomen. Hij behoorde tot de avant-garde-schrijvers die in het Nederlands taalgebied door De Bezige Bij geïntroduceerd werden, Kerouac, Burroughs, Sorrentino, maar er is ook James Purdy, verwantschap met Kafka en Céline. Wie wil lezen hoe een obsessie in stand gehouden en ontwikkeld wordt, kan bij deze schrijver terecht. Hij is vergeten, maar zijn proza blijft nog even krachtig – wat een kitschzin is dit. Er is een schaamteloosheid en een trots die niet meer van deze wereld mogen zijn, een rotsvast geloof in determinisme: wie voor zichzelf de verkeerde beslissing neemt, zal ten onder gaan, fysiek en moreel. Zijn personages zijn niet noodzakelijk het slachtoffer van de maatschappij, wat hen ontbreekt is zelfcontrole, zelfrespect. Er is een haat die vernietigt, een trots gaan naar de neergang – die dan weer in alle vuiligheid beschreven wordt. Sommige passages zijn nauwelijks te lezen, gaan diep en de lezer weet dat ook hij daartoe in staat is.

Hugo Claus heeft dat neerdalen in de echte ondergrond van de maatschappij nooit beschreven, hij heeft marginale figuren in zijn werk opgenomen maar niet de onderwereld. Ook obsessies heeft hij 'slechts' aan de buitenzijde beschreven en de slechte mensen zijn bij hem eigenlijk sukkelaars. Het mes is nooit een slagingsmes geworden. Ook de liefde heeft hij niet als vuil en smeer en smet beschreven, wel was er wat verdriet, een beetje kwaadheid, wat lichaam – zoals Selby het beschreven heeft, en zoals wij het kennen en gekend hebben, nee, dat niet. Het zijn Ernest-Claesfiguren. Pittoresk, ongevaarlijk, kleurrijk. Literatuur is echter niet de strafte willen zijn. En in het geval van Selby is zijn literatuur ook niet 'het leven zelf': zijn boeken zijn literaire, kunstzinnige constructies waar de taal en het ritme de hoofdrollen opeisen. (Jan Wolkers is vergeleken met Selby een kostschooljongen, maar een vrolijke.) Bij Selby is de levenskracht onlosmakelijk verbonden met geweld en agressiviteit. Liefhebben zonder vechten is nonnegebruik.

Wanneer Claus de naam Selby hier gebruikt, is dit 'ongepast', zeker ook voor een Sanskritisch gedicht dat deftig en hooggestemd is. Maar de commentaren die Claus na de vierregelige verzen geeft, moeten wel commentaren zijn en dit is er één van: de rauwheid van het leven en de liefde, de passie, die alles verterend is en tot de ondergang van de liefde moet en zal leiden. Dát wat men niet ziet, maar dat ís (of beter wás.). Voor Selby is seksualiteit een

natuurkracht die het culturele overschrijdt: wie zich daaraan blootstelt, verliest de strijd. Hij is geen romanticus die de natuur verheerlijkt, wat hij ziet is hoe mensen zichzelf in de vernieling drijven, hoe ze zichzelf verliezen aan krachten die hen overweldigen (krachten die ze toelaten hen te overweldigen). Hij refereert aan pulpboekjes, populaire films: een snertcultuur die haar personages verkeerde beelden meegeven: ze zijn gecorrumpeerd door de valse beeldideologie, ze geloven niet zichzelf, ze geven zichzelf weg omdat ze aangepraat zijn dat ze vuilnis zijn – of dat ze dat zichzelf aanpraten. De wereld van Selby is niet eenduidig, hij maakt het zijn lezer niet gemakkelijk, niet alleen moet hij verward, hij moet in zijn slaap gestoord worden. Daartoe gebruikt de schrijver alle middelen die hij zichzelf toeëigent: blasfemie: het heilige van de godsdienst maar ook het heilige van de maatschappij: de grondvesten zijn voos en rot. De personages van Hubert Selby hebben een zieke ziel, zijn toch geen onmens, staan nabij.

Het commentaar dat Hugo Claus Hubert Selby in de mond legt is een verwijzing naar (o.a.) het interview dat John O'Brien met Selby gehad heeft: een 'pathologist', een lijkschouwer die de kapotte mensen gezien heeft. Het hart is het orgaan dat het meest te lijden heeft, ook in de liefde, en dus meer heeft afgezien dan de andere organen. Het is de liefde die ons kwelt, mijnheer. Maar het hart is in orde.

Het hart is in orde, maar dat is slechts de naturalistische kant. Het werk van Selby kan ook metaforisch gelezen worden: het hart is niet in orde, is ziek, maar dat zien de experts niet.

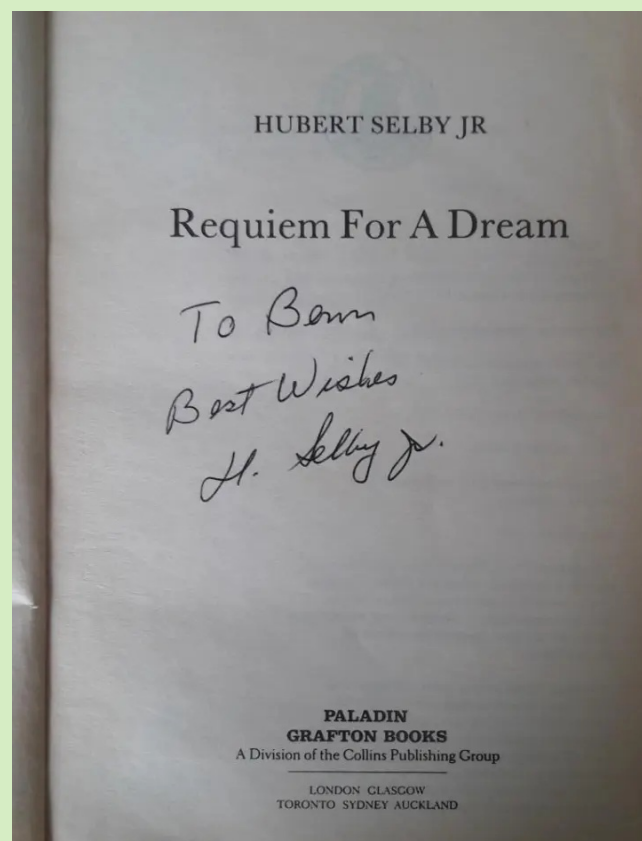
(Er is een ander detail dat met Claus overeenkomt. In deze roman is, net zoals bij Claus in *Het teken van de hamster* (1963!), sprake van 'zadelruikers', een vreemd soort obsessie. De hoofdfiguur streeft steeds naar sterkere sensaties, net voor het boven aangehaald citaat heeft hij zware machines uit het kantoor gestolen, de spanning was om te snijden: 'Gehaald. Verdomme. Ik heb het gehaald. Ja, hahahahahaha. Hij lacht nog als hij verder loopt. Blijft dan even staan en voelt aan zijn kruis. Heb je ooit; die verdomde schrijfmachine heeft me nog geil gemaakt ook. Beter dan aan fietszadels ruiken.' (p. 235)

Nog een kanttekening. Er zijn van Hubert Selby drie boeken in het Nederlands vertaald, de omslagen illustreren de neergang: hoe uitgevers dit werk behandeld hebben en hoe Bruna een verkeerd publiek voor ogen had. Het is en blijft een schande dat dit werk niet meer beschikbaar is.

Requiem for a dream verscheen in 1978 en werd genoemd 'a great American novel'. Het exemplaar dat ik gelezen heb moest komen uit Nederland, Universiteitsbibliotheek Amsterdam en was door Selby gesigneerd. Ook in deze roman komt het 'Claus-citaat van Selby' in de buurt, zonder te raken. Als lezer verwacht je, nu zal hij schrijven dat het hart meer versleten is dan ...

In *Requiem* wordt het thema van de obsessie gevarieerd met die van de verslaving – Selby is een meester in het laten verglijden van 'normaal' naar 'erg' tot '(af)gedaan'. De oude moeder

heeft in haar hoofd gestoken dat ze op televisie zal komen en wil daarom vermageren. Ze raakt verslaafd aan de vermageringspillen (ook Claus heeft dit thema Gents verwerkt), en aan de valium, komt in een ziekenhuis terecht, krijgt elektroshocks, wordt een plant. Haar zoon wordt verslaafd aan de heroïne, komt in de misdaad terecht, wordt nog verslaafder, zijn arm moet afgezet worden. Zijn vriendin hoereert zich, zijn vriend wordt gevangen en vernederd. De Amerikaanse droom van rijkdom, succes en jeugd wordt door Selby nogal vakkundig en genadeloos afgemaakt. Zijn proza is bezwerend, concreet, opzweepend, gedoemd tot het einde. Omdat het hier over verslavingen gaat, moet het hart veel verduren. Zo schrijft hij bijvoorbeeld over Sara, de moeder: ‘Saras eyes being forced open with terror, mute terror, while inside her heart beat thunderously in her ears and thudded against her chest, [...]’ (Paladin, 1987, p. 235) – de herhaling is een stijlkenmerk van Selby, zijn gebruik van het woord ‘and’ onovertroffen efficiënt.



De interpretatie-val. Je leest en je weet zeker dat op de volgende bladzijde het citaat te vinden zal zijn en als het niet letterlijk te vinden is, dan vind je dat het er had kunnen, nee, had moeten staan. Wat men wil zien, zal men zien. Wat men denkt te zien, is gezien.

Als we aanvaarden dat gaandeweg de citaten min of meer losser en losser worden, dan mogen we verwachten dat er op het einde geen citaat meer gegeven worden zal en dat de auteur zélf zal spreken (met de woorden van een ander). De ander is er altijd.

Johan Velter, nu nog, hugo claus en de dief van liefde (41), Ddvl 30, NN XXVII:
<https://sfcdt.wordpress.com/2019/05/22/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-41/>



De dief van liefde, 30

Nu nog zij meer dan het water in haar wonderlijk lijf
 een zoutmeer waarop een eend zou drijven en beklijven
 en die eend met een pik was ik – hoor me kwaken ! – en zij
 meer zijnde wiegde mij op de baren of deed alsof.

‘Dit klopt aan geen kanten met de fysika’ zei MAR.
 Alhoewel de fysika ook een aanklacht is tegen
 de algemeen aanvaarde luister van het gezond verstand.’

Nu nog, XXVII

Nu nog, zij meer dan het water in haar wonderlijk lijf
 een zoutmeer waarop een eend zou drijven en beklijven

XXVII

Nu nog, zij meer dan het water in haar wonderlijk lijf
 een zoutmeer waarop een eend zou drijven en beklijven
 en die eend met een pik was ik - hoor me kwaken! - en zij
 meer zijnde wiegde mij op de baren of deed alsof.

Dit klopt helemaal niet met de fysica.

*Alhoewel de fysica ook een aanklacht is tegen
 de algemeen aanvaarde luister van het gezond verstand.*

en die eend met een pik was ik – hoor me kwaken ! – en zij
meer zijnde wiegde mij op de baren of deed alsof.

Dit klopt helemaal niet met de fysica.
Alhoewel de fysica ook een aanklacht is tegen
de algemeen aanvaarde luister van het gezond verstand.

De eerste regel kan misschien wat verwarrend overkomen, we voegen het werkwoord is en komma's toe: 'Nu nog is zij, meer dan het water in haar wonderlijk lijf, een zoutmeer', al is een mens van veel water samengesteld, zij is een zoutmeer, een logge massa die niet binnen te dringen is. Weer is de dichter een eend (bij Bilhana is de geliefde uiteraard een zwaan) en hij 'pikt' en hij 'kwaakt' (wat hier waarschijnlijk klagen betekent), zij is ongenaakbaar ver, 'zij meer zijnde', zij dood water zijnde, laat hem wiegen op haar als was zij een hoop gel. Ze laat hem toe, maar niet meer. Het alsof doen van het wiegen, is eigenaardig, althans voor een te rationeel oor: ofwel wiegt ze, ofwel wiegt ze niet. Het doen alsof slaat dan op haar intentie: wil ze hem wiegen, dus koesteren, of is het haar onverschillig. O, wreedheid, wreedheid van de ander! Ook anders klopt het gedicht niet: eerst 'een eend zou drijven' en dan is de dichter de eend – o de zonden tegen de logica. En natuurlijk klopt dit niet met de fysicawetten (weer wetten).

MAR: we kiezen voor Jacques Maritain, alhoewel we een duidelijke 'match' niet gevonden hebben. Deze citaatbron is ook verrassend (zou verrassend zijn) omdat Claus, de vrijdenker, hier een neothomistisch, dus katholiek, filosoof citeert/zou citeren (maar hij citeerde ook Heidegger, iemand die mijlenver van hem afstond). Maritain (1882-1973) is 1 van die grote Franse denkers die onder invloed van het Angelsaksisch geweld verdwenen zijn, en omdat het katholieke réveil schuimpudding gebleken is.

Voor Maritain, die fysica gestudeerd heeft, is deze wetenschap « la reine des sciences modernes » en als hij over de moderne wetenschap spreekt, dan denkt hij aan de fysica. In zijn Etudes (Oeuvres complètes XII 1961-1967, Editions Universitaires Fribourg, 1992, p. 1184 lezen we : « Ainsi arrive-t-il que, dans les théories de la physique contemporaine les plus hautes et les plus compréhensives, du point de vue du sens commun tout ce qui est au monde chavire (kantelend, ten onder gaande) comme dans les tableaux de Chagall. ». Het gezond verstand is voor Maritain een vorm van prefilosofisch denken, niet volledig negatief te begrijpen, immers een van nature gegeven gave. Het gezond verstand is dat denken, dat begrensd is door de dingen zelf, door de ervaring, de observatie. 'Wat ik niet kan zien en voelen, bestaat niet.' – een vulgair materialisme dus. De hedendaagse wetenschappelijke kennis is inderdaad niet meer gebonden aan de grenzen van het 'gezond verstand': begrippen als anti-materie, determinisme, zwarte gaten, snaartheorie, enz. zijn vanuit een naïef denken niet meer te begrijpen – de hedendaagse mens moet een intellectuele mens zijn om de wereld te snappen én er op in te grijpen – vandaar de stilstand in onze cultuur.

Het gezond verstand is daarom een reactionair begrip. De politicus die zich daarop beroept is een populist in de negatieve betekenis, een volksmenner, een demagoog.

In het commentaar zegt Maritain (?) dat ‘dit’, gedicht Ddvl, 30a / NN, XXVIa, niet klopt met de fysica, uiteraard niet, het is poëtische taal die gebruik maakt van metaforen, symbolen, verwijzingen, vaagheden. ‘Maritain’ staat dus op het standpunt van de strikt wetenschappelijke denker die zegt dat de woorden slechts mogen verwijzen naar wat is zoals het is. Maar direct verbetert hij zich: ook de fysica bedient zich van woorden, concepten en inzichten die niet stroken met wat het gezond verstand zegt: de ‘algemeen aanvaarde luister’ is een ‘sneer’ naar de kleinburger die vanuit zijn bekrompenheid (waar is wat hij verstaat) oordeelt en afwijst. Dus: noch het gezond verstand, noch de wetenschap heeft iets te zeggen over het gedicht – de autonomie van de kunst bevestigend. Epistemologisch heeft dit verre consequenties: elk domein heeft eigen regels en wetten en elk domein moet als een eigenheid opgebouwd en beoordeeld worden.

Jacques Maritain spreekt over de reële en de ervaarbare tijd – beide zijn anders, toch is de subjectieve tijd ‘echter’ dan de objectieve: wat wij ervaren (wij ervaren onszelf als de wereld) is de waarheid. Maritain (en met hem alle filosofen) weten dat dit niet klopt. Volgens Freddy de Vree is de tijd in het gedicht van Claus ‘de dief van liefde’: de leeftijd van de mens, de ouderdom, doet Eros verdwijnen (zie Ddvl, 34). Daarom de klaagzang, het oproepen van betere tijden, de herinnering waaraan we ons moeten warmen, nu de tijd de wereld (zij en haar dingen, de herinneringen) doet verdwijnen.

Wikipedia:

Jacques Maritain (Parijs, 1882 – Toulouse, 1973) was een Franse filosoof die via Henri Bergson op het spoor kwam van de metafysica. Hij werd een van de belangrijkste vertegenwoordigers van het neothomisme en de scholastiek. Onder invloed van de Franse katholieke schrijver Léon Bloy gingen Jacques Maritain en zijn vrouw, de Russisch-joodse filosofe en dichteres Raïssa Oumançoff (1883-1960), over tot het katholicisme. Maritain was hoogleraar in Parijs en aan de Princeton-universiteit in de VS.

Na het overlijden van zijn echtgenote trok hij zich terug in een klooster.



De sociale filosofie van Maritain is van grote invloed geweest op de naoorlogse christendemocratie in Europa.

Maritain onderhield contacten met jonge katholieke intellectuelen tijdens het interbellum rond het spraakmakende literaire tijdschrift De Gemeenschap en had grote invloed op hen.

Johan Velter, nu nog, hugo claus en de dief van liefde (41), Ddvl 31:

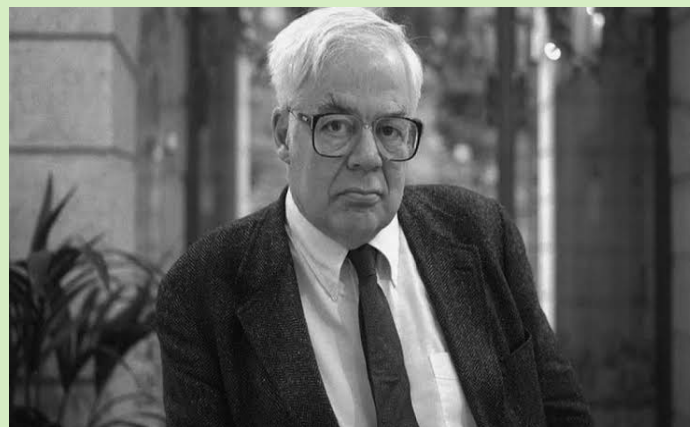
<https://sfcdt.wordpress.com/2019/05/22/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-41/>

De dief van liefde, 31

Nu nog is het bitter dat ik haar alleen kan vangen
in metaforisch gedaas en in wankelende regels
terwijl haar wereld en zij daarin puntgaaf verschenen
toen ik bij haar was en dacht dat ik haar spiegel kon zijn.

‘Wat een geslijm! Wat een stroop!’ riep MAC.
Bedenk toch dat het gemiddelde gebruik van suiker
rond 1700 twee kilo per jaar was.
En nu vijftig!
En dat suiker alleen calorieën bevat
zonder enige voedingswaarde!’

Dit gedicht werd niet opgenomen in de reguliere uitgave, in de cyclus ‘Nu nog’. De taalproblematiek staat centraal: het metaforisch gedaas (de eend, de zoutzee) en de onvolmaakte verzen kunnen niet op tegen de lijfelijkheid zelf. Hij wil haar, hij heeft haar, slechts in woorden. Claus keert de metafysica om: niet in de ideeënwereld (als de wereld van kunst en denken) is het volmaakte te vinden, wel in *dé* wereld en dacht hij haar spiegel te zijn (haar schaduw), hij was toch verkeerd. De spiegel verwijst voor ons uiteraard naar Richard Rorty's *Philosophy and the mirror of nature* (1979). Hierin betoogt Rorty dat het centrale probleem van de moderne epistemologie afhangt van een idee van de geest als iets dat poogt zo correct mogelijk een externe realiteit te representeren (of "spiegelen", to mirror).



Rorty, 1931 - 2007

Ook MAC roept een duizelingwekkend aantal mogelijkheden op. We denken aan het verhaal ‘Suiker’, het toneelstuk Suiker, maar dat brengt ons niet verder, Claus citeert hier niet zichzelf. Hoe wetenschappelijk zou Hugo Claus zijn? Hij doet hier wel alsof dit een medisch traktaat is, maar bazelt hij niet in die krakkemikkige gedachten? In de Winkler Prins, editie 1979, is te lezen: ‘De gemiddelde dagelijkse consumptie aan suiker [...] in Nederland bedraagt ca 125 gram per persoon.’ 125 gram x 365 dagen = 45.625 gram, bijna 50 kilo dus). En die 2 kilo? Volgens deze link was dit inderdaad zo: « En 1700, la consommation moyenne par personne est d'environ 2 kg de sucre par an. ». Claus heeft dus een goede bron gebruikt, geen poëziebundel met loze beweringen gevuld.

Daarmee is MAC nog niet verklaard. Wat met die spiegel? In zijn Antimetaphysische Vorbemerkungen (1886) schreef Ernst Mach, de grote filosoof, over zijn spiegelervaring, een zich verloren zien in de spiegel, want wat hij zag was zijn masker, niet wie hij was:

» Als junger Mensch erblickte ich einmal auf der Straße ein mir höchst unangenehmes widerwärtiges Gesicht im Profil. Ich erschrak nicht wenig, als ich erkannte, dass es mein eigenes sei, welches ich an einer Spiegelniederlage vorbeigehend, durch zwei gegeneinander geneigte Spiegel wahrgenommen hatte. – Vor nicht langer Zeit stieg ich nach einer anstrengenden nächtlichen Eisenbahnfahrt sehr ermüdet in einen Omnibus, eben als von der anderen Seite auch ein Mann hereinkam. “Was steigt doch da für ein herabgekommener Schulmeister ein”, dachte ich. Ich war es selbst, denn mir gegenüber hing ein großer Spiegel. Der Klassenhabitus war mir also viel geläufiger als mein Spezialhabitus. «

Het is zeer de vraag of deze connotatie terecht is, maar helaas, is die inhoudelijk wel correct: het gaat over het spiegelbeeld van de mens, hoe hij zichzelf ziet, het komt van een antimetafysicus, een filosoof die nagedacht heeft over het zijnde en de mens.

De verzen van Claus zijn verscheiden, verschillend, bespeelt een orgel aan variaties en gaan allemaal over hetzelfde. Dit is een groot verschil met de Caurapancasika zelf, veel verzen zijn een bijna-herhaling van andere, de beelden herhalen zich (zwaan, maan), het onderwerp blijft hetzelfde (haar borsten), er treedt m.a.w. een zekere vermoeidheid op. Dit heeft te maken met een cultuurverschil, hoe gelijkend de mensen ook zijn, hun culturen kunnen danig anders zijn. De Westerse hedendaagse klassieke muziek is niet te begrijpen zonder het Gregoriaans en toch vinden we veel Oosterse muziek langdradig, snerpnd, klaaglijk en in zekere zin afstotend. Maar zoals de huidige oren de klavecimbel nauwelijks nog kunnen verdragen, zo verdragen we dat Oosters getingeltangel niet, dat gedetailleerd gewriemel, dat doodse staren. En toch is veel een kwestie van aandacht.

Datzelfde geldt voor onze ogen die kapot gemaakt zijn door het geweld van het expressionisme, verblind door de kleuren van het impressionisme, overdonderd door de conceptuele wereld. Wat zien we nog? Kijken we nog? Bij de Caurapancasika van Bilhana, 11de eeuw, zijn er prenten gemaakt. Barbara Stoler Miller heeft die in haar boek, *Phantasies of a love-thief* (1971), opgenomen en min of meer besproken. Ze heeft een kleine notitie toegevoegd, ‘The mood of love in the paintings’. De titel zegt het al, volgens haar is de strekking van het gedicht de luisteraar in een stemming te brengen, een verlangen op te roepen, een verleiding te creëren. Het gedicht van Claus doet dit ook, en voortreffelijk, gezien de getuigenissen, maar voegt een denkend element toe, een reflectie over de eigen praktijk en het menselijke. Claus is daarmee een humanistisch dichter, niet het humanisme van de verheerlijkte mens en zijn daden, wel dat van een wereldbeschouwing waar de mens centraal staat (het centrale is hier echter niet de zon of de aarde, is een objectieve

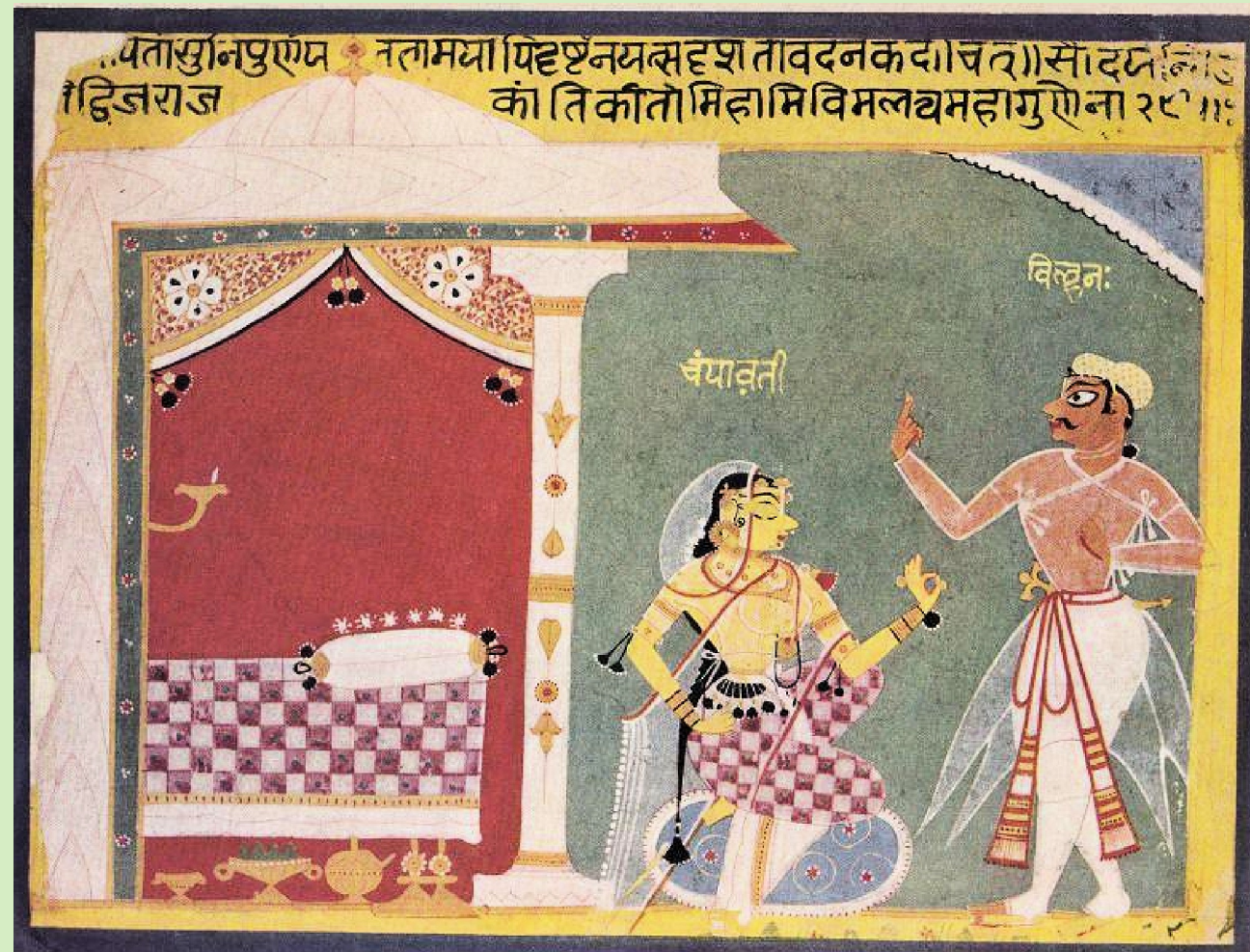
constatering). De woorden van Claus staan daarmee in contrast met de beelden van Michel Bastow, zoals die in de bundel *Zij* zijn opgenomen, zij zijn een verminking. De enige 'erotograaf' die met Claus zou kunnen samengaan is Pablo Picasso omdat ook bij hem tederheid en geweld samengaan, omdat er tegelijkertijd een objectieve blik en een subjectieve beleving (verlangen) aanwezig zijn, omdat bij beiden de cultuurgeschiedenis levend is.



De schilderijen die de Caurapancasika 'illustreeren' zijn op het eerste gezicht doods en preuts. Maar wie beter kijkt, ziet toestanden, situaties, handbewegingen, blikken (allemaal 'posities' die bij Hugo Claus voorkomen, hoe minder psychologie, hoe beter, beschrijf de mens aan de buitenkant). De prenten tonen twee figuren, een man en een vrouw, een verleidingsspel is gaande – wie de cultuur niet bezit, is er aan voor zijn moeite: gefascineerd mag hij blijven staren, de afstand blijft, er is geen ontkomen aan. Miller besluit: 'Once attuned to the formal and symbolic means of the painting, the viewer, like the connoisseur of poetry, is drawn into the aesthetic atmosphere of love.' (p. 214). Miller laat 18 prenten afbeelden, zwart-wit, waardoor veel van haar argumentatie verloren gaat. In kleur zijn ze uiteraard veel mooier.

De verzameling platen die ik hier voor mij heb, zijn dezelfde als die gereproduceerd zijn in het boek van Miller. De tekst in het sanskriet wordt vermeld en daaronder volgt een Engelse

vertaling, van een anonieme vertaler. Opvallend is dat de beginwoorden niet overal dezelfde zijn, nr. 15 en 20 beginnen met 'I still remember', nr. 18 met 'And then I still think', nr. 19 'Even now', nr. 22 'At his moment', enz. daarmee toch een sterkte van het gedicht verwaarlozend.



En de vertaling trekt ons in een heel andere cultuur binnen, de Oosterse, niet de verwesterde: 'I have still to decide whether she is Parvati, the consort of Siva, or Urvashi (who had become the victim of a curse from the Lord of gods) or Krishna's Lakshmi, or was she created by the Creator to make the world mad, or was it that the Lord Himself wanted to see this jewel among women?'

Liefde is van alle tijden en alle mensen en is onkenbaar.



Wij, Westerlingen, denken soms iets te begrijpen, zoals op prent 29 waar de handen van man en vrouw hun verlangen en hun kracht expressief tonen, maar we weten niet of dit correct is. Het gedicht luidt: 'Though I have sought diligently, I have never yet seen the like of her face, lustrous and radiant, combining the grace and beauty of Rati and the splendour of the moon.' Zelfs als we niet begrijpen, zien we toch de verfijning van een hofcultuur, een erotische verstandhouding tussen man en vrouw, een samenzweerderig geloof in zichzelf. Soms denk je dat Claus de prenten gezien heeft, prent nummer 38 toont man en vrouw, deze laatste houdt een spiegel in haar hand.

OVER DE CITAATKUNST

Citaten zijn fragmenten.

Is citeren zichzelf op de borst kloppen? Natuurlijk niet. Een schrijver en een lezer veronderstellen van elkaar dat ze gelezen hebben. Soms herkent men een citaat, veelal niet. Et alors? Natuurlijk heeft elke mens gelezen en natuurlijk verwijst elke mens naar zijn lectuur.

Moet men het volledige boek of oeuvre gelezen hebben om te mogen citeren? Natuurlijk niet, als men dat eist weet men niet wat boekcultuur is: lezen van boeken, is dikwijls ook bladeren, fragmenten uitkiezen, niet alle boeken moeten gelezen worden, boeken moeten gebruikt worden.

Omdat we in het smalle, tinnen tijdperk lezen, dwergen van dwergen, wordt het citeren verdacht gemaakt, wordt het anti-joodse denken verheerlijkt. Wie citeert, is niet authentiek en kan het ook niet zijn – het citaat zegt dat ik de ander is.

Moet men een heel boek gelezen hebben om het boek en oeuvre begrepen te hebben? Welzeker niet, een boek is soms al na 1 alinea uitgelezen. Hoe meer men gelezen heeft, hoe minder men moet lezen. Er is ook een intuïtieve intelligentie die rozijnen weet op te pikken.

Is de citatenkunst van Claus zichzelf een kers op de taart zetten? Citeert hij willekeurig? Dat zou ik niet durven te beweren. Al citeert een schrijver veel, hij had nog veel meer kunnen overnemen en van nog veel meer en andere auteurs bovendien. Dus?

Is een citaat een bevestiging van wat de auteur wil zeggen? Soms wel, soms niet. Lees meer, context.

Een boek zonder verwijzingen (citaten) is als een hovaardige, dommerik, is een boom zonder bladeren, een vogel zonder vleugels, een zon zonder stralen, een vis zonder ogen, een plant zonder wortels, lucht zonder zuurstof.

Citaten zijn als de woorden zelf, ook die dragen de last van de geschiedenis. De gedachten zitten verborgen in zinnen, gebruik wat vroeger al gedacht is. Niet het pregnante is belangrijk, de inhoud is dat. Wat is het ik? Een reeks woorden. Woorden behoren tot het domein van de geest, citaten ook. En niet zozeer de citaten, wel de oeuvres, die gedachtenstromen zijn. Men is niet alleen.

Hugo Claus over *Het verdriet van België*: ‘Een literatuurfreak die echt met de loupe wil gaan kijken wat voor een maniëristische truukjes ik uitgehaald heb met de taal en met verwijzingen, die kan er wel een mooie kluif aan hebben. [...] , binnen een jaar of tien zal men dat allemaal goed uit de doeken gedaan hebben.’ (Muziek en woord, april 1983)

Als Claus zegt dat hij de citaten voor de vorsers in zijn werk stopt, geloof hem niet, precies dan niet. Neem de schrijver en zijn oeuvre ernstig. Er wordt iets gezegd. Claus doet niet aan ‘zakdoekje leggen’.

Zich herinneren is zich bedienen van tekens: het ding (res) of de mens (persona) is er niet meer.

Het is de interpret die verstandig moet zijn om te ontdekken (te ontbloten) en verstandig om te verbergen (te bedekken). Het tonen moet met tekens gepaard gaan en de tekens gaan hun eigen weg, de lezer onthutst op een driesprong achterlatend. De tekens, valse en ware, moeten met tekens, ware en valse, verklaard worden.

En het voorbeeld is dikwijls Umberto Eco en *De naam van de roos*, een boekwerk dat bulkt van eruditie en toch het ‘anthologische’ werk *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* van Ernst Robert Curtius geplunderd heeft. Heeft Eco al die boeken gelezen of gelezen over al die boeken? Wat doet het ertoe of dit schijnkennis is of niet, de vraag is of het werkt en welke sfeer dit oproept. Door te citeren haalt Eco ons zijn Middeleeuwen binnen, er zijn verwijzingen die men kan terugbrengen, andere niet. Is Eco geloofwaardig? Jazeker want de middeleeuwse opsommingen en langdradigheden, de gedetailleerde beschrijvingen (en niet de suggererende toets van de moderneren) die krijgt de lezer allemaal voorgeschoteld. Het werk van Eco is een semiotisch leerboek: de begrippen zijn tekens, ‘zoals de afdrukken in de sneeuw tekens van het paard’ (p. 36), een boek om ‘de sporen te herkennen waarmee de wereld als een groot boek tot ons spreekt’ (p. 31), het lezen is ‘het vrome werk van de ontcijfering’ (p. 17) maar dat kost moeite want ‘de waarheid openbaart zich, alvorens ons van aangezicht tot aangezicht te verschijnen, bij fragmenten (helaas, zo moeilijk leesbaar) in de dwaling van de wereld, weshalve wij de betrouwbare tekenen ervan zorgvuldig moeten spellen, ook daar waar zij ons duister toeschijnen’ (p. 17). De schrijver is de bewuste mens, de hoofdmens. De bewuste lezer schrijft met hem een boek, tweehoofdig.

JV, Ddvl 4: Weer die **bijziendheid**, zoals James Dean: ‘Een **bijziende**, norse jongen’.
 ‘Halloween-III’: ‘Alhoewel je al kleurlozer murmelt, / al **bijziender** stommelt uit je bed.’ ;
 ‘Karmonie’: ‘Langs de weg staan de serene **bijzienden**,’.
 En die hommel die **blij** is, zoals in ‘Gebeeld’ (De sporen): ‘Maar voorlopig zwermen nog
blije bijen uit mijn mond / naar jouw kont.

Johan Velter, nu nog, hugo claus en de dief van liefde (42), Ddvl 32, NN XXVIII:

<https://sfcdt.wordpress.com/2019/05/24/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-42/>

De dief van liefde, 32

Nu nog zou ik haar terug zien met die bijziende blik
 van haar en zwaarder in de heupen en voller in de kont,
 ik zou haar geloof ik weer omhelzen weer van haar drinken,
 een hommel was niet drukker bezig blijer leniger.

‘De verleiding verandert ons, nogal wiesdes,’
 zei Monsieur Paul, ‘want wij worden
 gekieteld, opgehitst, aangespoord door
 één van onze mogelijkheden
 en die éne, dat opgewonden standje,
 bepaalt het geheel
 en sleurt het, haar, ons helemaal mee.’

Nu nog, XXVIII

Nu nog, als ik haar terug zou zien met die bijziende blik
 van haar, zwaarder in de heupen en voller in de kont,
 ik zou haar, geloof ik, weer omhelzen, weer van haar drinken,
 een hommel was niet drukker bezig blijer leniger.

De verleiding verandert ons, nogal wiesdes,
 want wij worden
 gekieteld, opgehitst, aangespoord door

XXVIII

Nu nog als ik haar terug zag met die bijziende blik
 van haar, zwaarder in de heupen en voller in de kont,
 ik zou haar, geloof ik, weer omhelzen, weer van haar drinken,
 een hommel was niet drukker bezig blijer leniger.

*De verleiding verandert ons, nogal wiesdes,
 want wij worden
 gekieteld, opgehitst, aangespoord door
 een van onze mogelijkheden, en die ene mogelijkheid,
 dat opgewonden standje,
 bepaalt het geheel
 en sleurt het, haar, ons, helemaal mee.*

een van onze mogelijkheden, en die ene mogelijkheid
 dat opgewonden standje,
 bepaalt het geheel
 en sleurt het, haar, ons helemaal mee.'

De komma in regel 1 is in de 'Nu nog'-cyclus terecht toegevoegd, de rest is schoolmeesterige betweterij. De tijd heeft haar werk gedaan, haar vormen zijn vrouwelijker en voller geworden, het jongensachtige is verdwenen. En toch, toch zou de dichter haar weer omhelzen en weer hetzelfde doen. Zelfs nu. En het drinken van haar nectar zou als die van een bij zijn, de 4 laatste woorden van het a-deel zijn werkwoordige woorden: vreugde van het zijn.

Dat staat in contrast tot de 'verleiding van Sint-Antonius', de heilige heremiet die altijd als een voorbeeld gesteld werd en wordt: de afkeer van de wereld. Dit wordt gedraaid door Claus – men ziet dat de omgekeerde wereld die van de omgekeerde wereld is -, niet de verleiding is negatief want die verandert ons, slechts de zonde die de godsdienst is, verandert niet, en van alle verleidingen is zij, het beste, het allerbeste, die ons meesleurt, ons vervoert. Dit is uiteraard een anti-godsdienstige, bijna heidense ideologie. De tocht van gedicht 1 naar hier heeft ons geleerd dat we de verleidingen niet uit de weg moeten gaan want de verandering (Ovidius' Metamorfosen) is de grote menselijke kracht, alhoewel ook dit een niet zo eenduidig standpunt is, want worden we niet door onze klieren bepaald? Wat is de mens: een gedetermineerd of een vrij wezen? Die ene verleiding, 'dat opgewonden standje', is een mogelijkheid en dit tweede woord is neutraler, minder beladen met 'zondigheid', bepaalt 'het geheel', dit is het al, de wereld, het leven, ons leven. Het is een vrolijk soort existentialisme dat Claus voorstelt: de keuze moet door ons gemaakt worden en de keuze bepaalt het verdere verloop. Dat meesleuren is natuurlijk niet zo positief, is natuurlijk wel zo positief, de keuze moet geleefd worden. Weg met de pantoffels, de pijp en moeder aan de haard!

Sint-Antonius is passief, hij ondergaat de nachtmerries, hij lijdt en hij verzet zich door te bidden, zich te kastijden – dat zo'n moraal van blind passivisme afgewezen wordt, is een teken van intelligentie.

De passage bij Paul Valéry is te vinden in het essay « La tentation de (Saint) Flaubert » (Oeuvres, T. I, p. 618). Valéry schrijft dat we verleid worden in één faculteit, 1 behoefte (al dan niet gecreëerd), en dat dit éne het al meesleurt: « [La tentation] crée un besoin qui n'était pas ou qui dormait, et voici que nous sommes modifiés sur un point, sollicités dans une de nos facultés, et tout le reste de notre être est entraîné par cette partie surexcitée. » Men ziet dat Valéry aan de oppervlakte blijft en dat Claus, de dichter, de zaken plastisch uitdrukt (niet simplificeert). Het 'opgewonden standje' van Claus was « cette partie surexcitée » van Paul Valéry, een braver mens. De verleiding grijpt in op 1 deel van onze persoonlijkheid en dat verandert de hele mens. Wat Claus in de cyclus 'Nu nog' brengt, is de problematiek van *De verwondering*, *De verzoeking*, *Het verlangen*, enz. : de hunker te leven, uit te breken.

Johan Velter, nu nog, hugo claus en de dief van liefde (42), Ddvl 33:

<https://sfcdt.wordpress.com/2019/05/24/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-42/>

De dief van liefde, 33

Nu nog mijn geest die neigt als het paard bij de vijver
haar ogen draaiden in hun kassen machteloos en blij
en de geur van zweet en slaap dampt uit haar gouden schouders
en ik hinnik trappel steiger naar haar heimelijk hooi.

‘Neem eerder een voorbeeld aan de Grieken’ zei KOE.

‘De Grieken kenden de elektrische eigenschappen van
amber zeer goed, maar waren er niet in geïnteresseerd.’

Dit vers is niet opgenomen in de reguliere editie van *Alibi* en behoort dus zogezegd niet tot de ‘Nu nog’-cyclus, ‘zogezegd’ omdat het verwijderen als een pentimento (wijziging van het ontwerp *tijdens* het schilderen. Pentire = spijt hebben.) kan gelden, de reguliere editie een palimpsest. Onder het zichtbare schuilt iets anders, zoals onder de citaten een (andere) wereld schuilt. Het paard in regel 1, als de eend in Ddvl, 6a en NN, VIa, de eend die duikelde. De dichter beschrijft op een liederlijk-decente wijze het vrijen: hij neigt naar haar, zij is van de kaart, haar geuren stijgen op (ja, ook zij is een paard), haar gouden schouders verwijzen niet naar haar gouden haar (o.a. misschien De prinses met het gouden haar, een Nederlandse vertaling uit 1981 van Edmund Wilson’s *Memoirs of Hecate County*, eerder in 1966 verschenen als *De vrouw met het gouden haar* ; Hugo Claus schreef de reeks ‘Hekate spreekt’) maar naar haar bleke, schitterende huid. De vierde regel: het beest. Maar vergeet niet. Het vierde woord van de eerste regel was ‘geest’, het is de herinnering die spreekt.

‘De Grieken’ staat op het eerste gezicht voor Thales van Milete. Natuurlijk was ook hij een materialistisch filosoof, de triomf van het Gouden Tijdperk, de verklaringen over de wereld moeten in de wereld zelf gezocht en gevonden worden – zoals de mens zelf in zijn eigen universum verklaard moet worden. Als we de woorden als woorden lezen, dan staat er dat de dichter beter de Grieken zou navolgen, je kunt wel kennis hebben van de verleiding (‘de elektrische eigenschappen van amber’) maar de Grieken volgden de verleiding niet, ze waren stoïcijns, wezen de verleiding af en keerden zich van het wereldse af – zoals Hiëronymus, zoals Sint-Antonius. Maar anders, o ja groot anders.

Amber is barnsteen en dit is gevormd van harde hars, welriekend. De elektriciteit werd door de Grieken, i.c. Thales, opgewekt door met stof over de steen te wrijven zoals wij soms door een trui aan te trekken enigszins gewekt worden. Wat Claus hier beweert, is dus geen ‘dichterlijke’ vrijheid, maar gebaseerd op filosofische kennis. Door de woorden in een gedicht op te nemen, worden ze poëzie en wordt het ‘realisme’ ‘metaforenkunst’.

Ware daar niet KOE, die Arthur Koestler is. Ook hij is een nu vergeten figuur maar was in Claus' tijd 1 van de grote intellectuelen. Hij was een cultuurfilosoof, niet alleen kritisch voor het communisme, ook voor de 'eigen' Amerikaanse consumptiemaatschappij. In de roman *Reisjes van plezier* beschrijft Koestler het 'academisch milieu' met 'reisjes van plezier', het gaat over wetenschappers, maar het zou ook kunnen gaan over de 'universele' dichters die van het ene poëziefestival naar het andere trekken, of die pseudo-ambtenaren die van congres naar congres lopen of die politici die in dictaturen inspiratie gaan zoeken. Deze bijeenkomsten zijn feestmaaltijden voor het establishment, het 'goede', het zichzelf steeds herhalende, de steriele geest. De verleiding verandert hier echter niets, integendeel, of toch wel: waarvoor de wetenschappers willen waarschuwen, gebeurt dan toch.



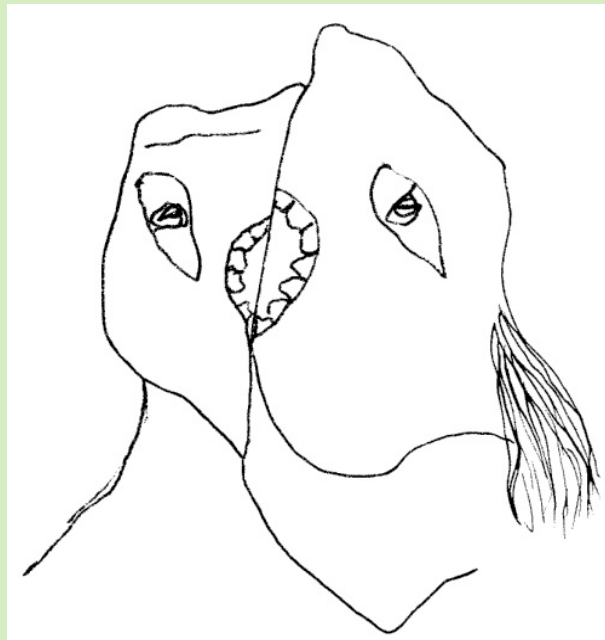
1905 - 1983

Een van deze wetenschappers is Nikolaï. (Gespreksonderwerp: de kwantumfysica.) Hij is in een woordenwisseling verwickeld, hij verweert zich. 'Ha', zegt hij, 'ik ben maar Nikolaï maar ik weet wel dat de grote Niels Bohr gezegd heeft dat in de moderne fysica het 'hoe gekker hoe beter' geldt'. De verbeelding is de ware kracht van de wetenschap. (Cynisch is dat Koestler een adept van het UFO-geloof zal worden ...) Wat blijkt dus? De wereld wordt weer gekeerd: de Platoonse ideeënwereld is natuurlijk al te dwaas, maar de hedendaagse wetenschap lijkt wel aan te tonen dat 'de geest' alomtegenwoordig en de basis van alle gegevens zou zijn, wat kan de logica doen tegen een elektron dat op 2 plaatsen tegelijkertijd is? Tony, een andere wetenschapper (Toni!?), is over dat gebeuzel nogal verbolgen, al heeft ook hij geen direct tegenargument. Wel wil hij de medewetenschappers een analogie aanbieden: 'De Grieken wisten dat als ze met een zijden doek over een stuk elektron, dat wil zeggen barnsteen wreven, het de wonderlijke eigenschap kreeg nietige voorwerpen aan te trekken. Maar ze beschouwden het als een rariteit die niet onder te brengen was in het raam van de orthodoxe aristotelische natuurkunde en daarom niet de moeite van verdere aandacht waard.' Dus, die onachtzaamheid heeft geleid tot 2000 jaar vergetelheid en het is de wetenschappelijke 18de eeuw die de elektriciteit 'uitgevonden' heeft en daarmee een omwenteling in het menselijk bestaan teweeg gebracht heeft. Daarom, laat Koestler zijn personage zeggen, mogen we, wat vandaag raar lijkt, niet zomaar onder de mat vegen: het is niet omdat we het niet begrijpen dat het niet belangrijk zou zijn. Zoals poëzie die niet begrepen wordt, zoals de beelden die particulier lijken maar een betekenis dragen.

Binnen de context van De dief van liefde. Erken de verleiding, leef ernaar. Begrijpen hoeft niet. Kijk en veronachtzaam niet. Hugo Claus, de moralist.

(Begrijpen komt later. A.B.)

Johan Velter, nu nog, hugo claus en de dief van liefde (43), Ddvl 34 NN XXIX:
<https://sfcdt.wordpress.com/2019/05/25/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-43/>



De dief van liefde, 34

Nu nog terwijl ik in haar verstrengeld en geknoopt zit
 is de Verwoester bezig en verschroeit Hij de mensen.
 Mensen van enige standing zijn hun weg verloren
 als na een gevecht zonder wapens en zonder winnaars.

*Nu nog in haar boeien geklonken en met de bloedneus
 van minnaars zeg ik van haar bloeiende lente vervuld:
 'Dood, folter niet langer de aarde, wacht niet, lieve dood,
 tot ik klaargekomen ben maar doe zoals zij en sla toe!'*

De twee versies zijn op een komma na gelijk maar toch is er een groot verschil. In Ddvl geldt deel b als 'antistrofe', in NN is de tweede strofe een 'volgende' strofe, de cursivering is in NN weggelaten en lijkt daarmee de structuur van het gedicht te beëindigen door het op een andere manier te doen. Inhoudelijk is bij beide verzen de slotfase duidelijk. Wat een shakespeariaanse woede, wat een uitroep om verlossing, wat een tegenstelling! Waar het hele gedicht een aanroeping is tot de godin van het leven wordt hier de dood aangeropen, maar tegelijkertijd is de komst van de dood een bevestiging van het leven.

Volgens Freddy De Vree is de tijd de verwoester: 'De caurisurata panacasika bieden ons gedichten waarin de dief de tijd wil kapen: een bekend thema bij Claus. De dichter betreurt het vergaan van de jeugd in de geliefde, en in zichzelf het ouder worden. Maar in de

XXIX

Nu nog terwijl ik in haar verstrengeld en geknoopt zit
 is de Verwoester bezig en verschroeit Hij de mensen.
 Mensen van enige standing zijn hun weg verloren
 als na een gevecht zonder wapens en zonder winnaars.

Nu nog in haar boeien geklonken en met de bloedneus
 van minnaars zeg ik, van haar bloeiende lente vervuld:
 'Dood, folter niet langer de aarde, wacht niet, lieve dood,
 tot ik klaargekomen ben, maar doe zoals zij en sla toe!'

herinnering, vastgelegd als een diamant in het gazon, blijven zij samen: nu nog. Alleen met het eindvers haalt Claus de cyclus weer binnen de eigen traditie, waarin de minnaars worden verschroeid door de Verwoester.’ (Hugo Claus, samengesteld door Freddy De Vree, Dichters van nu, 1, Poëziecentrum, 1990).

In de derde regel spreekt Claus van ‘mensen van hoge standing’ waarmee hij niet de rijken lijkt te bedoelen maar wel de zielvolle mensen, de niet-legen, de levenden, die dolen rond, de vierde regel is beter te begrijpen als we ‘na een gevecht’ laten volgen door een komma, dan zijn die dolenden zonder wapens en er zijn geen winnaars op aarde: iedereen verliest tégen de tijd.

De uitdrukking ‘Mensen van hoge standing’ mag niet met de Übermensch van Friedrich Nietzsche geassocieerd worden want zo staat het ook in de Caurapancasika. In de vertaling van Jean Grenier is dit de laatste regel van het laatste gedicht (L) : « Et les hommes de bien maintiennent leurs promesses. », Barbara Stoler Miller vertaalt: ‘The faithful keep the promises they make.’ De tweede vertaling heeft Claus slechts met een zijdelingse blik bekeken, de vertalingen maken de zaak echter niet duidelijker, het is een ‘eigenaardigheid’ dat Claus plots anderen binnenbrengt. Misschien bedoelt hij: ‘ook (of zeker) mensen van goede wil verliezen hun weg’ en dan rekent de dichter zich bij hen, wie of wat de mens is, de dood haalt hem in. Claus vertaalde hier letterlijk de Engelse uitdrukking ‘people of some standing’, mensen van enig aanzien. Misschien heeft Claus ‘les hommes de bien’ begrepen als ‘welgestelden’, die veel goederen hebben en niet als ‘moreel hoogstaande mensen’ – dát zou pas een freudiaans misbegrijpen zijn.

De b-strofe begint met de gedachte van de eerste regel in de a-strofe over en varieert die (typerend voor Claus als modern dichter is dat hij Bilhana niet wil overtreffen maar wel veranderen, variëren, hij zet een werk náást dat van de dichter uit de elfde eeuw), de dichter is aan de minnares geklonken en hij heeft al kwetsuren opgelopen, (zowel regel 1 als 5 mogen ook metaforisch gelezen worden: verstrengeld en geboeid kunnen letterlijk en figuurlijk begrepen worden), maar hij is nog steeds van haar begeesterd, dat leven (de lente) (denk aan ‘herfsttijloos’ in Ddvl, 3b en NN, IIIb) vervult hem zodanig dat hij de dood aanroept, stop met de kweeling van de liefdespijn én -vreugde, laat dit niet eindigen in een dofheid, maar laat de dood, geef ons geen kleine dood, er een einde aan maken opdat we zullen herinneren wat dát leven is, te sterven in schoonheid. In een uiterst moment stelt hij de geliefde gelijk aan de dood, niet zoals een Félicien Rops, die halfbakken eroticus, wel als de vereniging van tegengestelden: het stervensmoment wordt op dát moment de viering van het leven zelf. Mors Amor est. Laat niet het leven naar een evenwicht gaan (niet de neergelaten rolluiken), sla toe. De tijd, of noem het ‘het leven’, vernietigt de kracht, de liefde, laat de liefde geen slaap toe, tenzij de eeuwige rust.

Het ‘sla toe! Is het slot van het gedicht, een donderslag, een trommelgeroffel. Tegelijkertijd is dit krachtig, een hard bevel, en zacht, onderworpen.

Barbara Stoler Miller vertaalt de 49ste strofe als:

Even now, how can I endure privation
of the gifts my young mistress offers?
Death, brothers, is the only cure for my pain!
I beg you, end it quickly!

Maar het is Jean Grenier die Claus ‘navolgt’, met zijn duidelijk ‘bevel’: Frappe.

« Aujourd’hui encore privé de l’amour de ma très belle aimée je ne puis plus vivre
même un instant. Puisque donc maintenant la mort est suspendue sur moi, je prie
qu’on hâte la fin de ma souffrance. Frappe. »

De situatie bij Bilhana is anders dan bij Claus. De Indiase dichter-dief staat onder de galg, hij vraagt dat men zich haasten zou nu hij zijn geliefde toch definitief verloren is. Claus laat zijn gedicht eindigen met dit ‘sla toe’, terwijl dit bij Bilhana de voorlaatste strofe is. In de laatste strofe geeft de Indiase dichter een wereldbeschouwing mee: het leven gaat voort, er is een kosmische orde – het is duidelijk dat een dichter uit de 20ste eeuw niet langer dit geloof kan hebben, laat staan dat hij daar enige troost uit zou putten. In deze strofe L spreekt Grenier van le Destructeur, de verwoester dus, hij spreekt zijn geloof uit in wereld en mensen (les hommes de bien): « Aujourd’hui encore le Destructeur ne néglige certes pas le poison, la tortue porte toujours la terre sur son dos, l’océan contient le feu profond indomptable. Et les hommes de bien maintiennent leurs promesses. » Bij Bilhana de zekerheid van de goede mensen, bij Claus zijn het dolenden geworden. De kracht van het Jean Grenier-gedicht is bij Miller danig verzwakt, zij geeft een opsomming, bij haar is het India van de 11de eeuw nog aanwezig, bij Grenier en Claus spreken we van een tijdloze tijd. (Siva is zowel Schepper als Verwoester.): Miller, N50: ‘Even now, Siva does not shirk (onttrekt zich niet aan) the sea’s black poison. The Tortoise bears the earth on his back. The ocean endures insatiable submarine fires. The faithful keep the promises they make.’ Het Oosters gedicht is een ‘religieus’ gedicht, Claus heeft een humanistisch gedicht geschreven.

In het b-gedeelte, regel 2, schrijft Claus ‘zeg ik’, nu wordt er niet meer geciteerd, nu, in dit stervensuur, staat de ik tegenover het universum, geen citaat kan nog uitgesproken worden, in de uitersten spreekt het zelf. Bij Bilhana moet een einde aan de kwelling komen, bij Claus eveneens maar de kwelling is anders, niet de pijn van het gescheiden zijn, wel de pijn van het weten wat de toekomst brengen zal. De tijd die vernietigt is een klassiek thema, Shakespeare in sonnet 15: ‘Where wasteful Time debatedh with decay / To change your day of youth to sullied night; / And all in war with Time for love of you, / As he takes from you, I engraft you new.’ (door Peter Verstegen (1993) vertaald als : ‘Verval beraadslaagt met verwoester Tijd / Wanneer je dag van jeugd in nacht verdwijnt. / Ik vecht met Tijd daar jij mij dierbaar bent, / Wat hij je rooft, wordt nieuw door mij geënt.’) (En vergeet Sonnet 19 niet, waar ook de Tijd weer de grote vernietiger, de verslinder genoemd wordt).

Natuurlijk spreekt ook Paul Valéry van de verwoester, de dood. In *La jeune Parque* (Œuvres, T. I, p. 102):

Ô mort, respire enfin cette esclave de roi :
 Appelle-moi, délie! ... Et désespère-moi,
 De moi-même si lasse, image condamnée !
 Ecoute ... N'attends plus ...

Of over de liefde, het geluk: « Le bonheur a les yeux fermés. » wat dubbel begrepen kan worden: het geluk is daar waar de dood is, daar waar geen leven is, daar waar, binnen het leven, rust heerst. Of de daarop volgende gedachte van de *Mauvaises pensées et autres* (Œuvres, T. II, p. 820) : « Le bonheur est la plus cruelle des armes aux mains du Temps. », de tijd is « le malin trompeur ».

En herinner u de laatste woorden van Claude Simon's *De weg naar Vlaanderen* (Meulenhoff, 1987): '[...], de wereld tot stilstand gekomen verstard verbrokkelend uiteenvallend geleidelijk stukje bij beetje in elkaar zakkend als een verlaten, onbruikbaar bouwwerk, overgeleverd aan de incoherente, onverschillige onpersoonlijke en verwoestende werking van de tijd.'

We denken aan de magistrale redevoering van Ulysses in *Troilus en Cressida*, Shakespeare. Wie herinnert zich niet het razende cynisme van Thersites, de dwaasheden van de machthebbers, de Trojaanse oorlog die volgens hem slechts gaat over een hoer (Helena) en een hoorndrager (Menelaus). De botte leugenaar Ulysses spreekt soms de waarheid. In III, 3 spreekt hij Achilles toe en in deze woorden ligt het zwarte levensbeeld van Shakespeare: eer, roem, geld, met dit alles lacht de Tijd. Ik citeer de vertaling van Willy Courteaux:

De Tijd, heer, draagt een ransel op zijn rug
 Waarin hij beetjes werpt voor het Vergeten,
 Dat grote monster van ondankbaarheid.
 Die beetjes zijn de vroegre heldendaden
 Die, nauwelijks volvoerd, verslonden worden
 En even gauw vergeten als voltrokken.
 Volharding, heer, bewaart de glans der eer;
 Wat men gedaan heeft is niet in de mode
 En hangt daar als een roest'ge wapenrusting,
 Tontoongesteld tot spot. [...]
 [...]; want de Tijd
 Is als een gastheer uit de grote wereld,
 Die slap de hand drukt van de gast die gaat,
 Maar met zijn armen uitgespreid, als wou
 Hij vliegen, hem die binnenkomt begroet.
 Een welkom glimlacht steeds, maar het vaarwel

Gaat zuchtend heen. O, laat de deugd geen loon
 Verlangen voor wat ze eenmaal is geweest;
 [...].

De Tijd is de grote verwoester, wat gedaan is, is niet langer van tel. De wereld is onverschillig en de heldendaden worden vergeten. Was iemand deugdzaam, wel wat dan nog? Denkt men echt dat men de dode zal prijzen? En door wie zou die dan wel geprezen moeten worden? Door dwazen! De Tijd, Shakespeare en Claus schrijven de Tijd met een hoofdletter, is daarmee Kronos, de god, doet enthousiast voor al wie geboren wordt, laat de stervenden gemakkelijk gaan. Het leven is een zeepbel. Zowel Hugo Claus als William Shakespeare had weinig geloof in het leven, zeker niet in de idealen en het vlaggengezwai.

(I am Time, the great destroyer of the world, Bhagavad Gita, 11.32)

De verzen

Nu nog terwijl ik in haar verstrengeld en geknoopt zit
 is de Verwoester bezig en verschroeit Hij de mensen.
 doen denken aan Lucretius' De rerum natura, IV, het onderdeel waar Lucretius wijst op de gevaren van seksualiteit en liefde en dan specifiek de regels IV, 1105-1109 in de vertaling van Marguerite Prakke (Damon, 2007):

Ineengestrengeld genieten zij tenslotte van de
 bloei van hun jeugd, ze voelen de opwinding in hun lichaam
 en Venus staat op het punt het vrouwelijk veld in te zaaien:
 ze klemmen zich hartstochtelijk aan elkaar vast, vermengen
 speeksel met speeksel en bijten hijgend in elkaars lippen.

De jeugd bij Lucretius (in het Frans, zie verder: fleur de jeunesse), is bij Claus de lente geworden. Lucretius beschrijft dit negatief, men verliest zichzelf in zichzelf en de ander, men is overgeleverd aan de passies. In het laatste gedicht laat Claus de keerzijde horen, hij is het beu, laat die begeerte stoppen, laat dat wankel beest met de twee ruggen eindigen nu en hier, dood, sla toe, Frappe.

Lucretius vertelt ook waarom de dood moet toeslaan (bij hem de pauze, bij Claus de dood), de verzen IV, 1110-1120 vervolgen:

Tevergeefs, want ze kunnen niets liever willen en daar op uit zijn,
 zozeer kleven ze aan elkaar in liefde verenigd
 terwijl hun ledematen van puur genot verweken.
 Wanneer tenslotte de opgekropte lust is bevredigd,
 is er even een pauze in hun vurige hartstocht.
 Dan heeft dezelfde razernij hen weer te pakken,

ze proberen te grijpen waar hun verlangen naar uitgaat
 maar vinden geen remedie die hun kwaal kan genezen:
 onzeker kwijnen ze weg door wonden die er niet te zien zijn.

Tijd is volgens Epikuros een ‘fantasia’, φαντασία, een zinsbegoocheling, dit wil zeggen een cultureel-menselijk gegeven. Tijd is voor Lucretius een zelfstandige kracht, V, 1276: ‘zo veranderen tijden al naar gelang de mode’ – de tijd vernietigt het voorgaande om iets banaals in de plaats te stellen en dat banale zal door een andere banaliteit vervangen worden. In de handen van de tijd is alles futiel, die manifesteert zich als ruimte, beweging en kracht. Het verwoestende is bij Lucretius geen totale verwoesting, wat sterft, gaat op een andere manier verder (geen zielsverhuizing, geen hiernamaals, wel materieel aards) (deze gedachte accordeert met de laatste strofe van Bilhana: er is een orde in de kosmos die heerst over de tijd). De tijd is de transformatiemachine, de herscheppingsbeweger. De tijd als ‘onderdeel’ van de natuur is creatie en destructie. De erotiek is creatie, de dood destructie, beide elementen van het ‘Nu nog’-gedicht komen samen in het moment van de dood. Eros en thanatos. Bij Claus is de dood de dood, het einde, er is niets, uit as herrijst niets.

Ik ga nu over naar de Franse vertaling van *De rerum natura* (De la nature, texte établi et traduit par Alfred Ernout, Les belles lettres, 1942) waar Lucretius spreekt van de kracht van de liefde (bij hem is dit, zoals gezegd, negatief omdat de mens zo zijn zelfcontrole en waardigheid verliest, hij wordt de slaaf van zijn instincten, gevoelens en van de ander, zijn autarkie wordt opgeheven): « Car, en l’absence de l’objet aimé, toujours son image est présente à nos yeux, toujours son doux nom obsède notre oreille; Mais il convient de fuir sans cesse ces simulacres, de repousser ce qui peut nourrir notre amour, [...] » (IV, 1061-1063) omdat we hier het woord simulacre (= schijnbeeld, drogbeeld, nabootsing) horen, een term die Claus in andere contexten ook gebruikt heeft (zie In geval van nood (2004) – men ziet hoe een vertaling een inspiratie voor een dichter-lezer kan zijn, hoe dicht de ene vertaling staat, hoe vreemd dezelfde vertaalde regels bij een ander kunnen lijken. In dit gedicht laat Claus de liefde eindigen, is dit op een hoogtepunt of op een laagtepunt, wil hij de opperste liefde vieren of zich juist van de liefde afkeren? Beide mogelijkheden zijn gegeven, beide verlangens kunnen op hetzelfde moment optreden. Lucretius verzet zich niet tegen de liefde, wel tegen de passie: men moet kunnen ‘nemen’, zonder zich te verliezen.

De verzen in boek IV, 1079-1083, zijn dezelfde beelden die Claus gebruikt: « Ils ne savent se fixer. L’objet de leur désir, ils le pressent étroitement, ils le font souffrir, ils impriment leurs dents sur ses lèvres mignonnes, qu’ils meurtrissent de baisers : c’est que chez eux le plaisir n’est pas pur ; des aiguillons secrets les pressent de blesser l’objet, quel soit-il, qui fait lever en eux ces germes de fureur. »

In verzen 1094- 1097 komt het beeld van de wind voor, waardoor ‘le vent se lève’ van Valéry in een andere context komt te staan: « Mais d’un beau visage et d’un bel incarnat (hoogrood), rien ne pénètre en nous dont nous puissions jouir, sinon des simulacres, d’impalpables

Johan Velter, De Dief van Liefde (6):

<https://sfcdt.wordpress.com/2019/04/08/nu-nog-hugo-claus-en-de-dief-van-liefde-6/>

(...) We kunnen concluderen: de reeks ‘Nu nog’ was een succesnummer en drie uitgeverijen hebben daar op ingespeeld door een bloemlezing met die titel op de markt te brengen. Dat dit gebeurd is met toestemming van Claus zelf, staat buiten kijf. Meer nog dan *De Oostakkerse gedichten* wordt Claus (door het publiek?) vereenzelvigd met deze reeks én met de voordracht van deze gedichten. Dat de reeks zonder de ‘commentaren’ verminkt is, staat eveneens buiten kijf, maar toont wel de kracht van de gedichtencyclus: die kan een eigen leven leiden en krijgt een andere dimensie, juist door het bijna obsessief herhalen van het ‘nu nog’. De kwatrijnvorm maakt de gedichten tijdens het voorlezen tot strofen en de cadans leidt als het ware naar een uitbarsting, een verheving suggesterend, naar een ontknoping toewerkend. De bolero van Hugo Claus. Maar niet de extase, niet de verlossing, horen we, geen jubel, zelfs niet het kleine sterven. Een anti-climax. De triomf van de Dood.

(onvoelbaar, uiterst fijn) simulacres, espoir misérable que bientôt emporte le vent. »

De herinnering waarover het in dit gedicht altijd gaat, wordt betwijfeld, een simulacrum, een fantasiebeeld, een begoocheling, hoe reëel is wat we ons herinneren van de streling? Irreëel minstens, waarschijnlijk een verdwazing.

In *Het jaar van de kreeft* (De romans, 2, p. 468): ‘Pierre kon er geen woord van verstaan, het was zeker zijn naam niet die zij riep, het was een toon die uit haar geperst werd door geweld, door foltering.’

Charles Baudelaire in « L’ennemi »:

— Ô douleur! ô douleur! Le Temps mange la vie,
Et l’obscur Ennemi qui nous ronge le cœur
Du sang que nous perdons croît et se fortifie!

oooo

Ik: Zo, dit is het dan.

Hij: Hoe? Moet er geen conclusie zijn?

Ik: Ik hou niet van besluiten. (De val van de laatste woorden, het dichtklappen van de poort, het afsnijden van de bloem.)

Hij: Maar toch, iets algemeen, iets waarmee de mensen naar huis kunnen gaan.

Ik: Dat ze de indruk hebben dat het klaar is?

Hij: Ja, en geurig als het natte hooi.

Ik: Net alsof het daarmee al gezegd zou zijn!

Hij: Waarom zo onwillig? Je zou toch iets kunnen zeggen als ‘Is de Caurapancasika van Bilhana wereldpoëzie, dan is van Hugo Claus de bundel *De dief van liefde* (en de cyclus ‘Nu nog’) universumpoëzie.’

Envoi

Mijn verzen staan nog wat te gapen.
 Ik word dit nooit gewoon. Zij hebben hier lang
 genoeg gewoond.
 Genoeg. Ik stuur ze 't huis uit, ik wil niet wachten
 tot hun tenen koud zijn.
 Ongehinderd door hun onhelder misbaar
 wil ik het gegons van de zon horen
 of dat van mijn hart, die verraderlijke spons die verhardt.

Mijn verzen neuken niet klassiek,
 zij brabbelen ordinair of brallen al te nobel.
 In de winter springen hun lippen,
 in de lente liggen zij plat bij de eerste warmte,
 zij verzieken mijn zomer
 en in de herfst ruiken zij naar vrouwen.

Genoeg. Nog twaalf regels lang op dit blad
 hou ik ze de hand boven het hoofd
 en dan krijgen zij een schop in hun gat.
 Ga elders drammen, rijmen van een cent,
 elders beven voor twaalf lezers
 en een snurkende recensent.

Ga nu, verzen, op jullie lichte voeten,
 jullie hebben niet hard getrapt op de oude aarde
 waar de graven lachen als zij hun gasten zien,
 het ene lijk gestapeld op het andere.
 Ga nu en wankel naar haar
 die ik niet ken.

Aantekening

Eerste versies van 'Halloween' en 'Nu nog' verschenen in bibliothele uitgaven bij Ziggurat, Antwerpen.
 'Logboek' verscheen in *Woord en Muziek*, 'Voor de poort' in *Avenue*, 'Stele' in *De Gids*.