

Franjes en flarden. Hugo Claus' reprise van *Genesis* (1969) in *Heer Everzwijn* (1970) en verzamelbundels

Linde De Potter, Universiteit Gent

Samenvatting

Hugo Claus is een notoir herschrijver van teksten van andere auteurs. Dat hij ook zijn eigen gedichten, zoals *De Oostakkerse gedichten* (1955) en *Relikwie* (1967), meerdere keren recycleerde is minder bekend, en bijgevolg nauwelijks bestudeerd. Niettemin kan variantenonderzoek van dergelijke *remakes* de interpretatie ervan verhelderen en poëtische strategieën reveleren; het kan ook interessante inzichten opleveren omtrent het functioneren van recyclageprocedures in Claus' schriftuur. In deze bijdrage zal ik het hebben over de reprise van de *Genesis*-gedichten (1969) als de cyclus 'Zijn nota's bij Genesis 1,1' in de bundel *Heer Everzwijn* (1970) en in latere verzamelbundels. De gedichten begeleidden oorspronkelijk drieëndertig tekeningen van de Vlaamse schilder Roger Raveel. Door de reprise in *Heer Everzwijn* verschuift de betekenis van de *Genesis*-gedichten van artistiek-poëticaal naar algemeen-existentieel en verandert het perspectief (van de kunstenaar naar de tragische mens). Daarnaast wordt de discrepantie tussen het verlangen naar een natuurlijke taal en de conventies en retoriek van poëzie steeds duidelijker zichtbaar in de verschillende hernemingen.

Abstract

The Flemish poet Hugo Claus is not only a notorious rewriter of other authors' work, he also recycled a great deal of his own poetry, eg. *De Oostakkerse gedichten* (1955) and *Relikwie* (1967). However, until today the phenomenon has rarely been studied. Research based on literary variants could nevertheless shed light on this kind of works and reveal poetical strategies; furthermore, it could gain interesting insights concerning the functioning of recycling procedures in Claus' writing. This contribution wants to discuss the reprise of the *Genesis*-poems (1969) into the section 'Zijn nota's bij "Genesis 1, 1"' in *Heer Everzwijn* (1970) and in later anthologies. These poems were originally written alongside 33 drawings of the Flemish artist Roger Raveel. Because of the poems' new context, the meaning of the poems shifts from artistic-poetical to generally existential. Related to this

Correspondentie

Linde De Potter,
Universiteit Gent,
Vakgroep
Letterkunde,
Blandijnberg 2,
9000 Gent

Email

linde.depotter@
ugent.be

shift is the change of perspective: from the artist to the tragic human being. Finally, the discrepancy between the desire for a natural language and the conventions and rhetoric of poetry becomes more obvious in the later rewritings.

1. INLEIDING

In ‘Envoi’ dicht Hugo Claus over zijn verzen: ‘Nog twaalf regels lang op dit blad / hou ik ze de hand boven het hoofd / en dan krijgen zij een schop in hun gat’ (Claus, 1994, p. 1109). Maar geeft de dichter Claus zijn gedichten ook echt uit handen eens ze zijn gepubliceerd? Een eerste lezing van de verschillende poëzie-uitgaven doet het tegendeel vermoeden. De casus *Genesis* is in dit opzicht bijzonder intrigerend. Een nauwkeuriger onderzoek van de *reprise* – een herneming van gedichten in al dan niet gewijzigde vorm – van Claus’ *Genesis*-gedichten (1969) werpt namelijk een verrassend licht op de manier waarop Claus zijn gedichten bleef bewerken na de publicatie. De dichter plaatste gedichten in een andere tekstuele constellatie en veranderde daarom zowel titels, versregels als strofen en liet zelfs bepaalde gedichten weg. De oorspronkelijke teksten werden immers als de afdeling ‘Zijn nota’s bij “Genesis 1,1”’ opgenomen in de bundel *Heer Everzwijn* (1970) en in latere verzamelbundels. Een selectie verscheen ook in *Mijn honderd gedichten* (1986). Het is natuurlijk maar de vraag of zulke acties ook repercussies hebben voor de betekenis van de teksten. Beïnvloeden reprises de interpretatie van de originele tekst? Met andere woorden: zorgt de herneming van teksten in een nieuwe samenhang voor significante betekenisverschuivingen? En zo ja: welke? Wat zeggen dergelijke aanpassingen over de bundelpoëtica?

Ik begin met een kleine historiek van de ontstaansgeschiedenis van *Genesis* en *Heer Everzwijn*. Daarna ga ik dieper in op de nieuwe tekstuele context waarin de gedichten uit *Genesis* terecht komen en wat de gevolgen daarvan zijn. Twee belangrijke veranderingen worden zichtbaar: de gedichten worden als een afdeling opgenomen in een nieuwe bundel (wat interactie veroorzaakt met de andere cycli) én de wisselwerking tussen beeld en tekst verdwijnt. Dan volgt de analyse van de herneming van de *Genesis*-gedichten in *Heer Everzwijn* en later verzamelwerk. Op basis van tekstvergelijking en variantenonderzoek wil ik zo nieuwe interpretatieve horizonten verkennen. Concreet zal ik de gepubliceerde varianten van de *Genesis*-gedichten naast elkaar leggen en de significante verschillen onder de loep nemen. Aan de hand daarvan zal

ik nieuwe betekenismogelijkheden en lectuurvoorstellen presenteren en de poëtische visie zoals die uit de bundels blijkt verhelderen.

2. VAN *GENESIS* NAAR *HEER EVERZWIJN*: EEN KLEINE HISTORIEK

De bundel *Heer Everzwijn* verscheen in november 1970 en bestaat uit twee afdelingen: 'De ziekte van Van der Goes' en 'Heer Everzwijn'. De tweede afdeling begint met de lange gedichten 'Jan III', 'Tot zijn vrouw', 'Tot zijn klerk' en 'De dood van zijn voorvader', waarna de subafdelingen 'Zijn gebeden', 'Zijn relikwie' en tot slot 'Zijn nota's bij "Genesis 1, 1"' volgen. De laatste twee cycli van de bundel, respectievelijk 'Zijn relikwie' en 'Zijn nota's bij "Genesis 1, 1"', herinneren de Claus-lezer, door de titelovereenkomst, aan de bundels *Relikwie* (gedichten bij tekeningen van Paul Joostens, 1967) en *Genesis* (poëzie bij tekeningen van Roger Raveel, 1969).

Voor het project *Genesis* maakte de Vlaamse schilder Roger Raveel tussen 1966 en 1968 drieëndertig tekeningen rond het thema 'Genesis', en hij vroeg Hugo Claus er gedichten bij te schrijven. Zo ontstond een uniek kunstwerk, waarvan in 1969 in de vorm van een album in steendruk een beperkte oplage van tachtig + vijftien exemplaren werd verspreid. Pas in 1990 verscheen onder de titel *Genesis 1966-1968* een editie van de oorspronkelijke litho's en teksten. Een tweede, ongewijzigde druk verscheen in 1996.

Via de publicatie van *Heer Everzwijn* in 1970 werden de *Genesis*-gedichten voor het eerst aan een breed publiek gepresenteerd. Wellicht speelden promotioneel-strategische beweegredenen hierbij een belangrijke rol. Aangezien de gedichten enkel een heel select publiek hadden bereikt, kon Claus ze zonder problemen als quasi-nieuw presenteren aan zijn lezerspubliek. Hij wijzigde de teksten aanzienlijk en uiteindelijk bleven slechts negenentwintig gedichten bewaard. In mei 1972 volgde een tweede, ongewijzigde druk van de bundel. Daarna werd *Heer Everzwijn* meerdere keren opgenomen in verzamelbundels.¹ Een eerste, vrij getrouwe herneming kwam er in *Gedichten 1969-1978* (1979). Daarna werden enkele gedichten uit de bundel samengebracht in de zelfbloemlezing² *Mijn honderd gedichten* uit 1986. Tot slot werd de bundel

¹ Met de term 'verzamelbundel' doel ik op een bundel waarin voorheen afzonderlijk gepubliceerde dichtbundels onder hun eigen titel in al dan niet gewijzigde vorm zijn verzameld.

² De term 'zelfbloemlezing' begrijp ik hier letterlijk als een door de auteur samengestelde bloemlezing van losse gedichten waarbij de oorspronkelijke bundelsamenhang achterwege is gelaten.

opgenomen in *Gedichten 1948-1993* (1994), waarbij enkele teksten zijn weggelaten. Deze constellatie werd integraal overgenomen in de laatste bij leven verschenen verzameluitgave van Claus' poëzie, namelijk *Gedichten 1948-2004* (volume 1).

3. DE NOTA'S VAN HEER EVERZWIJN

Aan de bundeling van gedichten gaat vaak heel wat compositiewerk vooraf. Ad Zuiderent stelt terecht dat wanneer gedichten in een andere tekstuele samenhang worden gepresenteerd, dat vaak ingrijpende gevolgen voor hun betekenis heeft. Gedichten ondergaan bij herneming niet zelden een verrijkende metamorfose, een soort 'tweede gisting' die de 'smaak' als het ware 'intensifieert' (Zuiderent 2001, p. 11). Dat is zeker ook het geval voor de reprise van de *Genesis*-gedichten als de afdeling 'Zijn nota's bij "Genesis 1, 1"':

De nieuwe titel van de cyclus is exemplarisch voor de manier waarop een bundeling betekenis aanwas of -verandering kan creëren. In *Genesis* (1969) ligt de nadruk op de intertekst van het scheppingsverhaal en op het creatieve maken als daad van de schepper-kunstenaar. Een centrale rol is weggelegd voor de wisselwerking tussen het tekstuele en het visuele: woord en beeld zijn namelijk sturend voor elkaars interpretatie en creëren betekenis door hun samenspel. In *Heer Everzwijn* zijn de tekeningen verdwenen, waardoor de *Genesis*-gedichten in een heel andere tekstuele constellatie functioneren. Merkwaardig genoeg laat Claus elke verwijzing naar de originele context van de gedichten (het project *Genesis* i.s.m. Raveel) weg. Dat gegeven verplicht de auteur tot een doordachte gedichtenkeuze. Zo wordt gedicht '29' (over een laken of vierkant) weggelaten, omdat het beeld noodzakelijk is voor de tekstinterpretatie. Het motto bij *Genesis* uit de *Dictionnaire des arts divinatoires* over een godsoordeel valt eveneens weg en daardoor ook gedicht '31', dat verwijst naar dat citaat. Tot slot verdwijnt ook gedicht '25', volgens Freddy de Vree (1996) omdat het te sterk verwijst naar het door Dante geïnstalleerde christelijke beeld van hemel en hel en minder naar de kosmische visie op de schepping die in de andere gedichten primeert. Daarnaast vindt Claus het blijkbaar nodig om hier en daar de lezing van een gedicht te sturen door een titel tussen haakjes toe te voegen. Het is opvallend dat hij in dergelijke gevallen een element uit de bijbehorende tekening van Raveel tot titel verheft, om zo als het ware een tekstueel alternatief te bieden voor het

visuele: ‘8 (een kalkoen)’, ‘9 (een duif)’, ‘22 (bij een kubus)’, ‘26 (aan zee)’, ‘29 (Hij)’.

De enige directe verwijzing naar de oorspronkelijke gedichten uit 1969 is de afdelingstitel ‘Zijn nota’s bij “Genesis 1, 1”’. Dat het niet om een letterlijke herneming gaat, valt af te leiden uit twee elementen: enerzijds wordt specifiek verwezen naar Gen. 1, eerste vers, anderzijds wordt ‘zijn nota’s’ toegevoegd. De ‘zijn’ kan geïnterpreteerd worden als een verwijzing naar Heer Everzwijn (de Brabantse hertog Jan III (1300-1355)), de rode draad in de bundel. De gedichten worden zodoende de hoogstpersoonlijke bedenkingen van Heer Everzwijn bij het scheppingsverhaal. Deze nieuwe samenhang zorgt ervoor dat de teksten, anders dan in de eerste uitgave, een uitgesproken existentiële lading krijgen. De lezer ziet de wereld vanuit het perspectief van de kleine, nederige mens. Jan III is immers, zo vertelt het openingsgedicht van de cyclus ‘Heer Everzwijn’, geen majestueuze heerser maar een antiheld: ‘Een lied tegen Jan III – het offerdier – / blind tussen zijn vijanden’ (Claus, 1970, p. 17). Het gedicht is geen lofzang – het is daarentegen een lied *tegen* Jan, die geslachtofferd moet worden: ‘Hij es nu vonden die l’t gelden zal’ (Claus, 1970, 18).³ Heer Everzwijn representeert de (ver)blinde mens die, zo dicht Claus, een tragisch en gesplitst wezen is: ‘zo scheurt de band tussen ik en mij’ (*ibidem*, p. 51). De lacaniaanse breuk in de psyche (de mens als subject en object in taal), maar ook de scheiding tussen lichaam en geest, wordt vertaald, zo zal verder blijken, in de breuk tussen lichamelijke en rationele taal.

Daarnaast is de verschuiving van ‘Genesis’ naar ‘Genesis 1, 1’ opmerkelijk. De lyrische persona lijkt zich niet zozeer te concentreren op het volledige scheppingsverhaal, maar slechts op het eerste vers uit Genesis: ‘In den beginne schiep God de hemel en de aarde’. In *Genesis 1966-1968* parafraseert Claus deze tekst in het eenregelige eerste gedicht: ‘In den beginne was het woord’. In Claus’ universum is het woord de basis van alle leven: de performatieve kracht van taal schept de wereld. Logischerwijs vervolgt het lyrische ik dan in het tweede gedicht: “En het woord heeft onder ons gewoond”. In *Heer Everzwijn* wordt het eenregelige gedicht omgevormd tot een vraag en samengevoegd met het tweede gedicht, dat nu als openingsgedicht van de afdeling gepresenteerd wordt (Claus, 1970, 45): ‘In den beginne? En heeft het woord onder ons gewoond?’ In dit openingsvers weerklinkt de wanhoop van

³ Martien J.G. de Jong (2006, p. 57-58) bespreekt de discrepantie tussen de rol die Heer Everzwijn in de intertekst van Boendale krijgt aangemeten en die bij Claus: de heldhaftige, trotse hertog wordt een zielig offerdier.

de bange, kleine mens (het slachtoffer Heer Everzwijn) die contrasteert met de zelfverzekerde vaststelling in de oorspronkelijke verzen en de christelijke scheppingsmythe. De Jong (2006, p. 66) beweert dat Claus ‘niet [schrijft] over een geboorte of begin, maar over een nederlaag en een einde’. Dat is hier echter niet het geval. De nederlaag is inderdaad van bij aanvang aanwezig, maar leidt niet tot een einde, wel tot een herinterpretatie van de glorieuze scheppingsmythe als de *struggle for life*: een leven met de constante twijfel en de *condition humaine*.

In Claus’ bloemlezing *Mijn honderd gedichten* (1986) zijn veel teksten van *Heer Everzwijn* opgenomen. Enkele teksten uit ‘Zijn nota’s bij “Genesis 1,1”’ zijn hier samengebracht onder de titel ‘Genesis’. De hoofdafdeling ‘Heer Everzwijn’ uit de bundel van 1970 ontbreekt dus, evenals het bezittelijk voornaamwoord dat naar die noemer verwijst. In deze constellatie kunnen de gedichten dus onmogelijk de nota’s van Jan III zijn. Het is ook opvallend dat Claus de ‘Genesis’-gedichten scheidt van de gebloemleesde gedichten uit de afdeling ‘De ziekte van Van der Goes’ en de onderafdeling ‘Zijn relikwie’ (waar het bezittelijk voornaamwoord vreemd genoeg wel bewaard blijft, ondanks de afwezigheid van de afdeling ‘Heer Everzwijn’). Door de ‘autonome’ plaatsing van de losse gedichten (weg van het perspectief van de kunstenaar of de concrete antiheld) lijken de gedichten meer algemeen-menselijk maar ook ironischer en afstandelijker.

4. ZOALS DICHTERS DOEN

Claus’ verhouding tot zijn gepubliceerd werk is vaak nogal dubbelzinnig. Zo stelt hij in een interview met Hugo Camps in 1978:

Enmaal dat het resultaat er is ben ik al veel minder geïnteresseerd. [...] Er zijn vrienden die bij elke herdruk zinnen gaan herschrijven en verbeteren. Dat is een beetje een eeuwigheidssyndroom. Dat kan ik niet. Ik wend me af van een boek zodra het verschenen is, want dan heb ik weer wat anders te doen. (Jacobs e.a., 2004, p. 12)

Deze bewering is op zijn minst gezegd opmerkelijk. De herdrukken van romans bevatten vaker dan je zou verwachten correcties, wijzigingen en aanvullingen, maar vooral in de poëzie zijn herzieningen eerder de regel dan de uitzondering (Jacobs e.a., 2004, p. 13). In 1980 klinkt Claus hieromtrent volledig anders: ‘De meeste gedichten die ik gepubliceerd heb, zijn die gouden regel indachtig van Van Ostaijen, dat een gedicht een jaar kelder moet hebben

[...] Gedichten leiden voor mij een soort eigen leven, en na twee of drie jaar acht ik het noodzakelijk om er iets aan te veranderen' (De Jong, 2006, p. 56). Die visie komt overeen met wat Claus schrijft in de verantwoording van *Gedichten 1948-1993*: 'Daarin heb ik hier en daar, zoals dichters doen, gedichten toegevoegd, geschrapt, herschikt of herschreven' (Claus, 1994, p. 1111). Een dergelijke vorm van *autorewriting*⁴ veronderstelt dat Claus zijn eigen werk wel degelijk nauwkeurig herlezen heeft. De ondubbelzinnige tekstuele transformatie van de *Genesis*-gedichten door de reprise in 'Zijn nota's bij "Genesis 1, 1"' is daar een mooie illustratie van.

De beweging van *Genesis* (1969) over *Heer Everzwijn* (1970) naar de verzamelbundels en de zelfbloemlezing is er een van versobering en vervaging. Claus laat gedichten weg en verkort andere, waardoor ze vaak abstracter worden. Een voorbeeld hiervan is '10' in *Genesis*, waarbij een duif staat afgebeeld. De laatste twee strofen luiden als volgt:

Hoor hoe hij koert, wreder dan de wouw, en bronstiger,
en je hoort de wilde ringduif in de keel van je vrouw.

Monogaam?

Zijn argeloos geweld werd herleid tot een embleem van plicht,
zijn huiselijke drift tot een systeem voor bezit.

(Claus, 1996)

In *Heer Everzwijn* is de tekening verdwenen en helpt de titel op weg: '9 (een duif)'. De laatste strofe wordt anders gestructureerd, waardoor de inhoud vertaald wordt in de tekstvorm. De oorspronkelijke drift van de doorlopende verzen wordt herleid tot een duidelijker, strakker systeem met regelafbreking (de drieregelige strofe krijgt vijf regels):

Monogaam?

Zijn argeloos geweld werd herleid
tot een embleem van plicht,

zijn huiselijke drift

tot een systeem voor bezit.

(Claus, 1970, p. 53)

De voorlaatste strofe wordt in *Gedichten 1948-1993* ingekort: 'Hoor hoe hij koert, wreder dan de wouw en bronstiger' (Claus, 1994, p. 466). Op die

⁴ D.i. het herschrijven (*remake*) van het eigen werk, in dit geval door het te transponeren naar een andere context.

manier verdwijnt de directe verwijzing naar en de dialectiek van de man-vrouwrelatie. De focus wordt zo volledig op de man gelegd, die bronstig en wild is, zich zonder meer seksueel wil voortplanten. In de oorspronkelijke verzen klinkt namelijk de ‘ring’-duif in de keel van de vrouw – de geringde duif (cf. de witte huwelijksduiven) die gebonden is aan slechts één partner en een moreel embleem is voor trouw en huiselijkheid. Dat vers fungeerde als verklaring voor de volgende strofe waarin het burgerlijke monogame huwelijk en de echtgenote die de beteugeling van de drift en het temmen van het seksuele beest symboliseren. De variant van 1994 maakt die visie minder expliciet. Hier zijn het vooral de maatschappelijke structuren die de dierlijke drift van de mens aan banden leggen.

Het beeld van het getemde dier komt meermaals terug, bijvoorbeeld in gedicht ‘33’. Daarbij hoort een tekening van de rug en het achterhoofd van een man die klaar is om te schrijven of te tekenen op een leeg wit blad. Vanaf 1970 vervangt de titel ‘29 (Hij)’ de tekening. Dat wordt als het ware al aangegeven in de openingsstrofe. De initiële drieregelige structuur ‘Hij is geen verhaal. / Franjes en flarden ondersteunen elkaar en maken misbaar / en nu staat hij daar’ (Claus, 1969) wordt:

Hij is geen verhaal.
Franjes en flarden ondersteunden elkaar
en maakten misbaar
en nu staat hij daar.
(Claus, 1970, 73)

De franjes en flarden die het gefragmenteerde ik vormen – het ik dat ‘alleen verstaanbaar / [is] in fragmenten’ (Claus, 1970, p. 23) – worden in de versie van 1970 niet alleen ‘tastbaar’ door het enjambement maar worden eveneens geëchood in het middenstuk, dat helemaal anders gestructureerd wordt. In *Genesis 1966-1968* is ‘Genetisch ingeschreven: gemeenschap & geschiedenis / Zijn genesis: een genezing van het beest’ (Claus, 1996) een duidelijk aparte inspringende strofe. In de latere versies is de tekst veel weerbarstiger door de inspringende stukken (tekstflarden), die als tussengedachten de *drive* van de hoofdzin doorbreken en inhoudelijk meer gewicht krijgen. Deze asymmetrische vormgeving legt de nadruk op de kernwoorden ‘genetisch’, ‘genesis’ en ‘genezing’:

en nu staat hij daar.

(Genetisch ingeschreven: gemeenschap
& geschiedenis)

en nu staat hij daar
(Zijn genesis: een genezing van het beest)
(Claus, 1970, p. 73)

De genesis van de ‘hij’, van de mens (hier wordt ‘genesis’ dus begrepen als het evolutionaire parcours van mensaap tot mens), is een genezing van de oerdrift, van het beestachtige in de mens (cf. de metafoor van het Beest voor de duivel). De mens wordt beteugeld en beteugelt zichzelf en zijn passies omdat de wetten van geschiedenis en maatschappij (de zogenaamde *nurture*) als het ware genetisch (*nature*) zijn ingeschreven. En dat is natuurlijk een *contradictio in terminis* waarin de mens verstrikt zit: hij heeft de sociologische restricties genaturaliseerd en geïnterioriseerd, en weet niet langer dat ze in feite niet ‘eigen’ zijn aan het ik. De woorden ‘genesis’ en ‘genezing’ veroorzaken bijgevolg een ironisch woordspel. Het ik wordt ingeschreven in iets, dwingt zichzelf onbewust in een ongewenst patroon, misschien zelfs een ongewenste identiteit, wat uiteindelijk een heel dubieuze ‘genezing’ is.

De overgang van een kunstenaarsperspectief naar een algemeen-menselijke visie blijkt ook uit de laatste strofe:

En nu staat hij daar
tegenover het onklare van een droom die waar is
en dwingt zijn bijzonder genot
in een beweging *in het wit*
in een gegrom tegen de dood
naar een bekende grootheid.
(Claus, 1969, *mijn cursivering*)

wordt in 1970:

tegenover het onklare van een droom
die waar is –
hij dwingt zijn bijzonder genot
in een beweging
van gegrom tegen de dood
naar een bekende grootheid.
(Claus, 1970, p. 73)

Het gedachtestreepje last een belangrijke pauze in de strofe in, waardoor het subject, de ‘hij’, nog eens extra in de verf wordt gezet. Daarnaast wordt ‘in het wit’ weggelaten, wat voor de hand ligt, aangezien de context van de tekening – het witte blad papier – ontbreekt. Zo verschuift de betekenis van

het concrete naar het abstracte: de beweging tegen de dood is niet langer noodzakelijk die van de schrijver of schilder (de creatieve schepping). De 'hij' is vanaf nu de universele mens. Het antwoord op de gevraagde 'daad' voor de dood uit de eerste nota ('Welke daad wordt gedaan / voor wij de grond ondergaan / onder het verwoorde slik?') hoeft dus niet langer een artistiek-creatieve schepping te zijn, waardoor de interpretatie universeler wordt. In plaats van een louter poëtische interpretatie van de gedichten speelt nu veel meer de existentiële dimensie. Hier is de verlangde daad veeleer de seksuele – de schepping van een nakomeling als de overwinning van het leven op de dood – als een soort menselijke kopie van de schepping door God. In dat opzicht is de titel tussen haakjes interessant: '(Hij)' wordt met hoofdletter geschreven, wat bij geen enkele andere titel van de afdeling het geval is. Het menselijke en het goddelijke vloeien aan het einde van de gedichtenreeks over de schepping dus in elkaar over, waarbij de goddelijke almacht over leven en dood verdwijnt. Elke schepping van de mens is immers een moeilijk 'grommen' tegen de dood.

De nadruk op het algemeen-menselijke (dood, creativiteit en geschiedenis) neemt echter niet weg dat poëtische stellingnamen (en een talig bewustzijn) sterk in de gedichten aanwezig blijven. In de *Genesis*-gedichten, maar ook in de rest van de cyclus 'Heer Everzwijn', blijkt het verlangen van het lyrisch subject naar een woordloze, onconventionele, spontane en lichamelijke taal om zich uit te drukken en vorm te geven aan zijn scheppingsdrang. Dat verlangen is echter gedoemd om te mislukken, wat het subject ook beseft. Communicatie zonder woorden lukt niet, want het zijn net de woorden die tot creatie leiden (het woord geeft naamloze, ongedifferentieerde concepten in het brein vorm): 'Verbluft herkennen wij de daad: / de echo van de zon: het woord / dat de dingen dekt, het bekende verwekt' (Claus, 1970, p. 46). Deze daad ligt niet-temin, zo vertelt het eerste gedicht al, aan de basis van de onderdrukking van het levende, het erotisch-lichamelijke: 'Wie vond dat woord? Hoe kwam het ons bewonen? / Het verdrong / de geuren in het schaamhaar van de aarde' (Claus, 1970, p. 45). De spanning tussen *nature* (het onbevengene) en *nurture* (cultuur en constructie) wordt met andere woorden weerspiegeld door de dichotomie van lichaam/intuïtie/gevoel en geest/intellect/ratio.

Deze discrepantie tussen de lichamelijke taal die beoogd wordt en de conventionele taal die in de poëzie gebruikt wordt, wordt steeds meer zichtbaar in de latere varianten van de *Genesis*-gedichten. Zo opent het gedicht 'Tot zijn klerk' in *Heer Everzwijn* met de volgende verzen: 'Naargelang het schrift / zich schift in kennis en begeerte / in *certum* en *verum*' (Claus, 1970,

p. 22). Taal is als medium lichamenlijk (immanent(e) 'waar(heid)', dat wat de wetenschap te boven gaat) maar ook intellectueel ('zeker'), want retorisch en door conventies bepaald: 'Zo content in conventie / rent je retoriek de rede tegemoet' (*ibidem*, p. 22). Ondanks de afkeer van de conventionele taal kan het subject ook hier niet ontsnappen aan het woord: 'Zo dat je maar weet: woorden zijn meer dan je deel, / eerder geweten dan wetenschap / en zij vertakken van *zeker* naar *waar*' (*ibidem*, p. 25). De klerk (schrijver) kan niet buiten de taal, die zowel zijn lichaam als zijn geest bepaalt. Hij moet immers communiceren: zijn woord moet zowel lichamenlijk aanspreken als intellectueel kennis overdragen.

Een goed voorbeeld van deze groeiende spanning is *Genesis* '18', waarin de naakte mens zichzelf de maat der dingen vindt: 'Met moeite wakker vindt de naakte primaat zichzelf de maat der dingen. / In de wanorde van de seizoenen heeft hij een vierkant geplant'. Het gedicht eindigt met de verzen 'en staart dan verzadigd naar de vlek die hij in de klei heeft geplet, / naar het spoor van zijn pest en zijn droom' (Claus, 1969). Vooral die laatste twee verzen zijn intrigerend. In latere versies is de frasering duidelijk strakker en minder prozaïsch en de retoriek van latere tekstvarianten benadrukt de discrepantie tussen natuur en cultuur, lichamenlijke en conventionele taal nog meer. De oorspronkelijke tekst wordt in *Heer Everzwijn* vervangen door 'En staart verzadigd naar de vlek / die hij in de klei heeft geplet, / het spoor van zijn dromen en zijn pest' (Claus, 1970, p. 61). De verdeling in drie verzen en de omkering van 'dro(o)m(en)' en 'pest' maakt dat er nieuwe klankovereenkomsten ontstaan (vlek – geplet – pest): de klank (de vette 'e') ondersteunt de walging die spreekt uit de eerder pejoratieve woordkeuze. De ironie wil hier dat de naakte primaat (een nederig beeld voor de mens) zichzelf de maat vindt, terwijl zijn verzen eigenlijk de maat van de retoriek volgen.

Eenzelfde mechanisme vinden we terug in '8' ('7' in *Heer Everzwijn*): daarin blijkt de metronoom (de maat, de rede, de constructie) het idioom (het natuurlijke woord) te doden. De versie van 1970 ironiseert die laatste vaststelling, door in twee verzen cultuur en natuur effectief te scheiden en juist op retoriek en maat in te zetten: 'Hoe eenvoudig: de metronoom doodt het idioom' (Claus, 1969) wordt 'Hoe eenvoudig: de metronoom / doodt het idioom' (Claus, 1970, p. 51). Dat is een interessante variant: je krijgt conventioneel rijm (a-a) in plaats van binnenrijm en door de rijmwoorden onder elkaar te plaatsen wordt de monotonie van de metronoom verbeeld (elk vers een slag). Zo wordt de inhoud iconisch onderstreept. Taal is dus een intellectueel spel waarin met

conventies wordt gespeeld. Tegelijkertijd resulteert dat spel in de discrepantie tussen de vorm en de globale betekenis van het gedicht. De conventie zou het idioom doden, maar het tegenovergestelde vindt plaats: de verzen worden immers esthetisch sterker door het spel met woord en klank, en dus retorisch overtuigender voor de lezer.

Tot slot valt ook in de varianten van *Genesis* '19' op dat de kloof tussen de poëtische visie en de dichtpraktijk steeds groter wordt in latere versies. De variant in *Heer Everzwijn* ('18') wijkt opnieuw af van de oorspronkelijke en het is weer de gewijzigde frasering die het eerst opvalt. De tweede strofe

Toen zijn darmen dansten
hield een man stil bij de weergalm in zijn strottenhoofd
en gaf klank aan zijn koorts
en zocht in de hoorbare rede naar een constructie voor roede en schede.
(Claus, 1969)

wordt in tweeën gesplitst, waardoor nu ook formeel de lichamelijke (het erotische, het 'beest'), onbepaalde klank ('weergalm') gescheiden wordt van de conventionele taal, de constructie (talige constructie van naamwoorden voor de geslachtsdaad):

Toen zijn darmen dansten
hield een man stil bij de weergalm in zijn strottehoofd
en gaf klank aan zijn koorts
en zocht in zijn hoorbare rede
naar een constructie voor roede en schede.
(Claus, 1970, p. 62)

Het lichaam wordt beschreven, ingeschreven in een maatschappelijk geconditioneerde taal en daardoor in een artificiële constructie gedwongen. Het subject wordt verplicht de sensitieve ervaring (vlinders in de buik, erotische koorts) om te zetten in communicatieve en 'logische' taal. Zo wordt het ongedifferentieerde signaal (de kreet) bepaald. Het subject kan niet ontsnappen aan die conventionele taal, kan zich zelfs niet verzetten. De variant van 1994 is ingekort: 'Een man hield stil bij de weergalm in zijn strottenhoofd / en gaf klank aan zijn koorts' (Claus, 1994, p. 474). Het vers van de dansende darmen (een beeld voor vlinders, verliefdheid) valt weg, wat er opnieuw op wijst dat de tekst een meer contemplatief karakter krijgt. Nu moet je als lezer uit de roede en de schede opmaken dat de koorts van de man verliefdheid en geslachtsdrift is, die hij onder woorden moet brengen, wil hij zijn verlangen bevredigen.

5. EEN BEETJE EEN EEUWIGHEIDSSYNDROOM

Wat het lyrische ik in ‘Envoi’ ook mag beweren, Hugo Claus stuurt zijn gedichten niet zomaar ‘met een schop in hun gat’ de laan uit. De *speler* blijft spelen, vernieuwen, veranderen. Het door hem nochtans zo verfoeide ‘eeuwigheidssyndroom’ is Claus dus toch niet helemaal vreemd. Ook de herneming van gedichten in de vele verzamelbundels wijst daarop. De dichter schrapt, voegt franjes en flarden toe en maakt op die manier nieuwe interpretaties van bestaand werk mogelijk. Variantenonderzoek omtrent recyclage in zijn poëtisch oeuvre zou dan ook zonder twijfel interessante inzichten omtrent Claus’ werkwijze en de tekstgeschiedenis van zijn gedichten kunnen opleveren. Zo zie ik vergelijkbare hernemingsmechanismen aan het werk in de verschillende uitgaven van de *Nota’s voor de tentoonstelling ‘Dagboekbladen’*, later ‘Dagboekbladen’ (in *De Gids, Van horen zeggen en Gedichten 1948-1994*) en de *Nota’s voor een Oostakkerse Cantate – de latere Oostakkerse gedichten* (1955).

De reprise van de bibliofiel uitgegeven reeks *Genesis* als de subafdeling ‘Zijn nota’s bij “Genesis 1,1”’ in de bundel *Heer Everzwijn* genereert een heel andere lectuur. Claus plaatst de gedichten in een andere context, die hun betekenis ingrijpend beïnvloedt. Als teksten bij de tekeningen van Raveel kunnen de *Genesis*-gedichten vooral artistiek-poëticaal worden gelezen. In latere versies krijgt hun betekenis een meer algemeen-existentiele dimensie: het geheel wordt hermetischer, meer ambigu. De tekeningen verdwijnen en de teksten worden algemener, minder concreet toegespitst op één situatie dan in *Genesis*, waarin de schepping van en door de kunstenaar centraal stond. Ook het perspectief verandert: in plaats van de blik van de kunstenaar (de schepper) te volgen, kijkt de lezer nu door de ogen van ‘Heer Everzwijn’, het offerdier, een tragische mens-onder-de-mensen. Hij is een gesplitst wezen, in wie lichaam en intellect wedijveren. Daarvan is zijn taligheid de oorzaak, want ondanks zijn verlangen naar een natuurlijke taal, zijn zijn woorden poëzie geworden en dus gekunsteld. Het is dan ook saillant dat in latere versies van *Genesis* de discrepantie tussen dat verlangen steeds meer botst met de praktijk van het schrijven, waarin conventie en retoriek duidelijker op het voorplan treden. Zoals steeds is een gebrek aan eenduidigheid Claus’ devies: de taal is een tegenvorm (het hermetisme bemoeilijkt de betekenisoverdracht), maar tegelijk ook conventie (de sterk gestructureerde verzen ondersteunen de logica). De rebellie van het subject botst keer op keer met het dwingende keurslijf van de heersende normen en gedragscodes, maar ook met de beperkingen van het ik.

Literatuurlijst

- Claus, H.** (1970). *Heer Everzwijn*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Claus, H.** (1979). *Gedichten 1966-1978*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Claus, H.** (1986). *Mijn honderd gedichten*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Claus, H.** (1994). *Gedichten 1948-1993*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Claus, H.** (2004). *Gedichten 1948-2004*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Claus, H. & Raveel, R.** (1996). *Genesis 1966-1968*. Brugge: Groeningemuseum (z.p.).
- De Jong, M.J.G.** (2006). *Tussen Everzwijn en Fidel Castro. Het Ik en Nu van Hugo Claus*. Soesterberg: Aspekt.
- De Vree, F.** (1996). 'Inleiding tot *Genesis 1966-1968*.' In Claus, H. & Raveel, R., *Genesis 1966-1968*. Brugge: Groeningemuseum (z.p.).
- Jacobs, K. e.a.** (red.) (2004). *Hugo Claus – Voor twaalf lezers en een snurkende recensent. Bibliografie van de afzonderlijk verschenen werken*. Rijswijk: Elmar B.V.
- Zuiderent, A.** (2001). 'De tweede gisting van poëzie. Ter inleiding.' In Zuiderent, A. & van der Starre, E. (red.), *De tweede gisting. Over de compositie van dichtbundels*. Amsterdam: Amsterdam University Press.