

‘Wie zingt moet betalen.’ - Claus versus Apollo*

Stefan Hertmans

Een van de meest klassieke, meest geciteerde en bewonderde gedichten van Hugo Claus is ongetwijfeld ‘Marsua’, een vroeg gedicht uit *De Oostakkerse Gedichten*. Voor de goede gang van zaken eerst het volgende.

Ik behoor niet tot die schare van meesmuilend bewonderende klagers die deze bundel eeuwig blijven afzetten tegen het latere werk van de proteïsche Meester om te besluiten dat hij een soort Ensoriaanse figuur zou zijn die de last van een volmaakte dichtbundel een leven lang moest meezeulen en overleven. Precies door in te zoomen op dit ene gedicht, hoop ik over de originaliteit en kwaliteit van alle andere gedichten te spreken, en dit zonder het enigszins infantiele onderscheid dat allerlei kritische studies hebben proberen aan te brengen, gebaseerd op stilistische en poëtische spitsvondigheden die er vaak toe leidden dat men juist de afspraak met de specifieke dwarsheid van Claus’ gedichten misliep. Er bestaat niets perversers dan het type kritiek dat een door een dichter zelf aangereikt criterium opneemt als maatstaf om er zijn later werk mee te veroordelen. Onder het mom van trouw aan het werk verraadt een dergelijke lezer de actualiteit, de ontwikkeling, de dialectiek die ertoe moet leiden dat juist dit principe vruchtbaar is geweest. In ‘Marsua’ is van een dergelijk dynamisch principe sprake, maar niet als een stijlprincipe; eerder als een poëticaal en zelfs existentieel programma.

De mythe is gekend uit onder meer de summiere vermelding in Ovidius’ *Metamorfosen* – de sater neemt het op tegen de muzische god, mekkert en burrelt zijn dionysische zang, slingert zijn profanatie van het Verhevene in het aangezicht van de theologische zon – en verliest. Marsyas (zelf hanteer ik de traditionele Latijnse spelling van de naam) verliest deze zangwedstrijd niet omdat hij slecht zingt; hij verliest hem omdat de zelfingestelde jury van de gesmade god maar één criterium handhaaft: het zijne. En dat betekent: de afwijzing van de dithyrambe en de absolutering van de eufonie. Klassiek werd de mythe steeds gezien als paradigma van, zoals Van Dale het noemt, ‘opgeblazen waan’; de sielen uit Phrygië kent zijn eigen grenzen niet en doet iets onzinnigs. De vraag rijst of dat wel zo is; misschien toont de wedstrijd tussen de lier en de fluit in de eerste plaats de grenzen van het apollinisch-eufonische oordeelsvermogen...

Laten we niet uit het oog verliezen dat Marsyas deze onzinnige uitdaging op zich neemt door op een fluit te spelen die nota bene aan Minerva (Athene),

* De Duitse versie van deze tekst verscheen eerder in *Preis für Europäische Poesie 2001*, een uitgave van de Stad Münster.

symbool van wijsheid, heeft toebehoord. In de klassieke interpretatie zou men kunnen stellen dat de verloren fluit het symbool is van geleende wijsheid: iemand die denkt dat hij even virtuoos kan spelen als het genie door diens instrument te stelen, is veroordeeld tot jammerlijke imitatie, wanklank en ridicuul gebrek aan talent dat alle fijngevoelige (apollinische) oren pijnigt.

Robert Graves wijst er in zijn *Griekse mythen* op dat het conflict tussen Apollo en Marsyas misschien ook politieke herinneringen bedekte: 'Apollo's overwinningen op Marsyas en Pan vormen een herinnering aan de Helleense veroveringen van Frygië en Arkadië (sic) en de vervanging, in die streken, van blaasinstrumenten door snaarinstrumenten, behalve onder de boerenbevolking.'¹ Als we dit motief even vasthouden, blijkt de strijd tussen Marsyas en Apollo dus die tussen de lier, het symbool voor de verheven kunst, en de fallische fluit, het instrument van de lagere 'stand'. Militaire verovering en dictaten voor een elite kunst gaan in Apollo's verovering dus hand in hand; net als Plato's *Politeia*, reikt zijn kunstfilosofie ons een manier aan om de oeroude transgressieve, seksueel getinte rituelen te vergeten en te verdringen.

Het gevecht dat hier plaatsgrijpt is, als we Nietzsche mogen geloven, niet alleen van literaire of stilistische signatuur; het is een cultuurdrama van wereldomvattend belang.

De archaïsche wereld van de dionysische riten komt in de figuur van de Sileen Marsyas in opstand tegen de nieuwerwetse, kunstfilosofische spitsvondigheden die zich vermommen als rationele theologie, harmonie en transparantie. De 'dialectiek van de verlichting', die zijn eigen verduistering verduistert door een kunstmatige helderheid te suggereren, wordt door het pijnlijk 'valse' fluiten van Marsyas dus juist ontmaskerd. In dergelijke opposities wordt, als we Nietzsches logica uit *De Geboorte van de tragedie* volgen, verraad gepleegd aan de duistere, existentiële en primaire kracht van de vitale Griekse cultuur. Nietzsche is de eerste die de Griekse cultuur ziet als innerlijk gespleten, als een cultuur waarin het Verhevene plotseling van betekenis wisselde: niet langer het sublieme van het bloed en de tragedie, maar dat van de harmonische architectuur die van wereldverovering droomt. Dit verraad had voor Nietzsche zelfs etymologische geheimen: tragedie betekent oorspronkelijk bokkenzang (het woord is samengesteld uit *tragos*, bok, en *oidein*, zingen). In de archaïsche tragedie mekkert de bok – de geilheid, de doodsangst, het leven in zijn extreme vormen, die ook voor de extatische vitaliteit zorgden die bij de latere Griekse cultuur, wanneer ze haar eigen stijl officialiseert, zullen verdwijnen. Nietzsche ziet de dialogerende Socrates met zijn sofisticaties als de spilfiguur van dit kosmische cultuurdrama. Precies dit archaïsche en geniale mekkeren zal door de discussietechniek van de platoonse school van Syracuse de keel worden dichtgeknepen; de dithyrambische bok zwijgt definitief in Plato's *Politeia*, hij is zelfs, met de artiesten samen, uit de Staat gezet als de eerste de beste staatsverrader. Met hen werden de presocratici, Diogenes van Sinope en alle kynische stemmen buiten de deur gezet. Deze machtsgreep is volgens Nietzsche het begin van de ondergang van de Griekse

1. Robert Graves, *Griekse mythen*, De Haan, Houten 1993, p. 80.

vitaliteit. Daarmee voltrekt Plato het apollinische oordeel tegen Marsyas en zet het om in een filosofisch paradigma.

De classicus Paul Claes heeft het gedicht Marsua uitputtend geduid - de frazeriaanse verwijzingen, de vegetatiemythen, zelfs het psychoanalytisch drama van het vader-zoon conflict. Even wijdt Claes in *De mot zit in de mythe* een paar regels aan de Nietzscheaanse tegenstelling tussen het dionysische en het apollinische, en voegt eraan toe dat Claus kiest voor de 'uitbundige animaliteit' - dit in tegenstelling tot de interpretatie van Weisgerber, die in de laatste regels een terugkerende bezinning van een ouder wordende dichter ziet. In het licht van Claus' decennialang volgehouden nonconformistische uitspraken, capriolen en provocaties aan het adres van elke zichzelf ernstig nemende blaaskakerij, lijkt het onmogelijk deze 'maturiteit' van de sater in het gedicht te projecteren.

Ik weiger anderzijds met klem de paternalistische interpretatie te aanvaarden die de houding van Marsyas zou zien als die van een opstandige eeuwige adolescent; het is dezelfde burgerlijk-paternalistische reflex die ertoe leidt Nietzsche niet te zien als de definitieve ontsluitaar van de Griekse geest die hij was, maar hem af te wijzen als de ruw om zich heen schoppende sater die de spirituele limpiditeit van de hegeliaanse Aufklärungsdiagnostiek probeerde met zijn filosofie van de tragische geitenbok en zijn eeuwige terugkerende gemekker (een thema dat Heiner Müller dierbaar was).

Marsyas is, doordat hij de 'verduisterde verduistering' van de verlichte god onthult, in feite net de verlichter, hij die de leugen van de transcendentie aan het daglicht wil brengen, in die zin hét icoon van Nietzsches onderneming in *De Geboorte van de tragedie*. Ziet Claus, zoals Paul Claes even suggereert, in deze Marsyas een 'alter ego', enigszins zoals Hölderlin in Empedocles de verpersoonlijking van zijn eigen existentiële positie zag? De vraag is alleszins een poging tot antwoord waard.

Ah! Wat dacht ik toch?
 Vier benen om te schoppen,
 vier armen om te kozen,
 en daartussendoor de doornen:
 lachpoeder op de tong?
 'Wat komt over je, mijn jongen,
 dat je kermt in de keuken?'
 'Vader, ik zing.'
 'Ah,' zegt mijn vader, 'wie zingt moet betalen.'

(Het teken van de hamster)

Welk is de prijs die de marsyaans kermende dichter dan wel moet betalen? In zijn dankwoord ter gelegenheid van de Prijs der Nederlandse Letteren, op 14 november 1986, sprak Claus deze woorden uit:

(...)
 maar dat ik mij moet buigen over een blad papier
 - dat papier dat mijn leven begeleidt -

om een tekst van dankbaarheid af te lezen,
 illustreert de wankelende staat van hem die schrijft
 en diens gevolg niet kan spreken
 want zijn verhouding tot de taal
 belet hem de taal open te breken
 in de grootste gemene delers,
 die van de verstaanbaarheid.

Het marsyaanse 'vals zingen', dat op zich kan worden begrepen als een keuze voor het atonale, het afwijkende, kortom de keuze voor een niet-eufonische kunst, wordt hier gecompliceerd door een ander motief: dat van de cryptische taal. Verderop spreekt Claus van 'het vernauwen tot cryptogrammen':

tussen zijn verlangen om te spreken
 en de "letterlijke" daad waarmee hij tekens geeft
 laat hij zich door toeval en noodzaak verlammen.
 Eén enkele keer,
 uiteraard bij dageraad als iedereen slaapt
 is er muziek te horen in zijn noodsignaal.

Deze expliciet poëtische boodschap aan Hare Majesteit de Koningin der Nederlanden blinkt uit in Marsyaanse motieven: de dichter wil wel spreken, maar zijn stem wordt gebroken en er komen alleen gecrypteerde boodschappen; soms is daarin een flard muziek te horen als een noodsignaal. Marsyas, die de zangwedstrijd steeds weer moet overleven omdat het 'vals zingen' van de dichtkunst niet wil uitsterven, verklaart hier zelfbewust dat zijn kunst niet anders kan dan in deze impasse bloeien. Even verder associeert Claus deze dwarse dichtkunst met een Vlaamse karaktertrek:

Maar wat mijn land wel bewaart
 is de wildgroei van zijn taal
 die eigengereid haar gangen gaat
 en tegen de terreur van de klerken,
 de eunuchen van de bruikbaarheid,
 de economen van de zuiverheid
 een erfenis beheert van woorden en wendingen
 vertakt in het dagelijks bestaan.

Alle verwijten tegen Apollo zijn prominent aanwezig: de culturele terreur, de 'bruikbaarheids'-ethiek van Apollo's schoonheidsleer, de impotentie van de tegenstander die de seksuele sater steeds weer te berde brengt om de lustvijandige dominantie uit te lachen, en tenslotte de taak van het herinneren aan de oorspronkelijke, archaische vrijheid: een erfenis van woorden en wendingen, zeg maar een taalmuziek, die vertakt is in het dagelijks bestaan, die met andere woorden tot de praktijk van alledag van het gewone leven hoort, hoezeer Apollonische scherprechters dat ook proberen uit te bannen. Hier wordt niet alleen haast letterlijk de apollinische structuur van de burgerlijke cultuur gehekeld en

afgewezen, de Vlaming blijkt een soort culturele Marysas in het geheel van de Nederlandstalige letteren, die niet 'juist' wil zingen en op die manier de terreur van de klerken, de Apollo's die alleen limpide, transparante kunsten voorstaan, de duisternis van hun afwijkend gemakker in het gezicht slingeren. De Marsyaans schrijvende Vlaming Claus is echter ook de provocateur van diezelfde Vlaamse cultuur, de dichter die telkens opnieuw marsyaans verzet aantekent door schotschriften, dwarse uitspraken, karikaturen, hekeldichten, dichtregels die niet 'kloppen' of die uiterst doelbewuste 'banaliteiten' afvuurt om te prikkelen, weerstand te bieden, zogenaamde 'slordigheden' die strategisch even zoveel pareltjes van marsyaanse zangkunst zijn.

Hier en nu

Hier blijf ik wonen, zeker weten!
Want elke nacht kan ik mij hier meten
Met de logés en employés
Van het Hotel voor Analfabeten.

Ik zal er zingen, drinken, neuken
Elke dag van het jaar,
Behalve op Goede Vrijdag
Want dan heb ik hoogtevrees.

Opnieuw verschijnt in dit schotschrift-gedichtje uit de bundel *Scherven* de marsyaanse dichter ten voeten uit: er is zelfs sprake van een eeuwig herhaalde wedstrijd die elke nacht kan worden gehouden met de 'Analfabeten', lees: zij die de klassieke regels van de dichtkunst aan hun laars lappen, de fuivende saters uit het literaire Phrygië. Dat hij er zal 'zingen, drinken, neuken', wijst weer op de steeds hernieuwde en 'potente' opstanding van Marsyas na de foltering door Apollo. Diens verrijzenismystiek – waardoor Marsyas zelfs een tegen-icoon van de Verlosser wordt – is reeds in het gedicht Marsua zelf ten volle aanwezig. Marsyas raakt, door de foltering van het in zijn ingewanden waaiende zand (een regel die in de definitieve versie wellicht omwille van een beeld-redundantie werd geschrapt), in extase, en zingt 'maar gij zijt van veren en gij staat/Als een roerdomp, een seinpaal van treurnis'. De dichter die de boel belazert is ook hij die door zijn zelfgezochte straf in een pijnlijke extase komt en zo het levend protest tegen de cultuurdominantie belichaamt omdat hij, bijna in de zin waarop Michel Foucault het bedoelde, de grenzen van de strafmoraal belichaamt en iconiseert.

Claus heeft telkens weer in een soort 'silence, exile and cunning' de Phrygische muts opgezet – dat wil zeggen: de muts die Midas moest dragen om de ezelsoren te verbergen die Apollo hem had bezorgd omdat Midas het lef had gehad sympathie te hebben voor Marsyas' zangkunst; de zotskap dus die hen wordt opgezet die het wagen een afwijkende mening te hebben over wat al dan niet verheven of goede kunst zou zijn. De afwijkende, door velen als 'slordig' geïnterpreteerde latere dichtkunst van Claus komt mij veel meer over als een uiterst gevoelige, subtiële, eigengereide poëtica die juist door het verkennen van

haar eigen grenzen de dramatiek maximaal heeft opgerekt en de ironische calembours op virtuoze, Apollo tergende wijze heeft opgestapeld. In die zin is Claus de wegbereider geweest voor een antiprogrammatische poëzie: precies door in de clinch te gaan met de apollinische opvattingen over moderne poëzie, die zijn eigen vroege werk had uitgelokt.

Het loont ook de moeite nog even stil te staan bij het 'Vlaamse' aspect van dit marsyaanse ethos. Precies in en door zijn naturalistische aanpak heeft Claus ook in zijn proza en theater een vorm van verzet geschapen, die niet losstaat van het Marsyasdrama. Traditioneel gesproken ziet men meestal de naturalistische Claus als een andere emanatie van een veelvormig talent, dat in zijn poëzie veeleer aansluiting zoekt bij maniëristische tradities en technieken, maar in zijn proza aansluit bij een barok-realistische traditie die haar wortels vindt in de verhalen van Cyriel Buysse en de vroege Gerard Walschap. Ik ben ervan overtuigd dat dit een zoveelste schijnoppositie is: de naturalistisch-Vlaamse Claus is precies deze Marsyas, die in de culturele mainstream van het Nederlandse proza opzettelijk afwijkende, eigen liedstrategieën verzong en die zo, zonder enige literair-ideologische hokjesmentaliteit, op leven en dood blijft vechten voor zijn recht op een provocatie van de 'apollinische' opvattingen in de literatuur (zelf spreekt hij uitdrukkelijk en herhaaldelijk van de terreur van klerken).

Claus' gevecht met de in het kielzog van zijn eigen werk ontstane dogma's over zijn eigen werk, is een soort spiegelgevecht waarbij de Marsyaans mekerende sater telkens weer tot zijn ontzetting moet vaststellen dat men hem Apollinische veren wil opplakken - een goddelijke eer die de sileense inspiratie terstond zou doen verstarren. Ovidius noemt, verbazingwekkend genoeg, de stroom de Marsyas (die uit de tranen van de voor Marsyas treurende saters, nimfen en ander mythisch tuig van de richel wordt geproduceerd) de 'helderste rivier van Phrygië' (Ovidius, *Metamorfozen*, VI, 400). Deze helderheid van de tranen om het verlies van Marsyas' 'muziek' is frappant. Ze herinnert aan de helderheid van het tragische middagdenken waartoe Nietzsche opriep, en waarin de mens geen schaduw afwerpt omdat hij in het zenith staat (en dus de duisternis van zijn schaduw als het ware opslokt in zichzelf); op dezelfde manier slokt Claus zijn eigen schaduw op door hardnekkig Marsyaans te blijven mekkeren en de existentiële tragische spanning ironisch en provocatief te blijven benadrukken. De transparantie van deze stroom moet niet worden gezocht in de vaak zeer idiosyncratische dichtregels zelf, maar in de existentiële helderheid van het verzet tegen de dreigende cultuurdominanties.

De marsyaanse Claus is dan ook de naturalistische, de naturalist is de maniërist, en de oppositieparen verzwinden in het teken van de strijd tegen Apollo om tot een coherent vitaal-stilistisch principe te worden omgesmeed. De rauwe kreet van de tekst, deze oervlaamse kant, is eigenlijk de saterse - in een variant: de satyrische - kunst waardoor de zelfgezochte 'kastijding' door de hoogste kunstinstanties juist de legitimatie moet vormen voor een poëtica van het verzet.

De gedichten (van 1948 tot op heden) bulken letterlijk van de voorbeelden waarin naturalistische, low-culture of wat dan ook voor 'storende' of 'banale' verwijzingen alleen maar als Marsyaans verzet tegen de apollinische dichtkunst kunnen worden verstaan; ze rekken de dramatiek op, herinneren aan de oor-

spronkelijke tragedie van het menselijk bestaan van de schrijvende, die zich staande moet zien te houden tegen het geweld van de door hemzelf veroorzaakte muzikale dynamiek.

In zijn klassieke bewerking van het Antigone-drama getiteld 'Het huis van Labdakos' laat Claus de alles verliezende Kreon tegen het orakel zeggen:

Wat zeg je. 'En toen stierf Kreon'?
Natuurlijk. Wat anders?
Alleen zal ik niet aan het kosmische zwerk
Hangen en vereerd worden als ster
Door het volk dat helden verkiest en martelaars
Boven het grauw en listig en dagelijks werk
Van het besturen.

Het is maar een van de vele plaatsen in Claus' werk waar de Marsyas-topos doorheen schemert. Ironisch laat hij Kreon zelf zeggen dat hij een burgerlijk bestuurder was die niet, haast in de woorden die Marysas voor Apollo over had in Marsua, als een ster aan het zwerk zal drijven. 'Je kunt niet aan regeren of aan politiek doen/zonder in de modder te graaien/van de corrupte handel van de mensen', had dezelfde Koning-Plaatsvervanger tevoren gezegd. Dit fatalisme van de realist is, hoezeer ook de schijn van het tegendeel door zijn oeuvre spookt, precies het soort moraal waartegen Claus zich zijn schrijvende leven lang heeft verzet. Zijn fascinatie voor de ritselaars, de underdogs, de semi- of compleet criminele figuranten komt voort uit zijn marsyaans verzet; zijn nonconformistische lezing van de klassieke tragedies sluit hier naadloos bij aan. Ergens in *Het huis van Labdakos* laat Claus de ziener Tiresias luid en droevig kriesen, maar er komt geen geluid. Deze stille schreeuw noemt hij op weer een andere plaats de stilte van tweeduizend jaar theater. De onhoorbare schreeuw van de tragedie versmelt in de opengesperde mond van de wanhopige ziener Tiresias met de kreet die Marsyas aan Apollo liet horen: alles wat 'niet te berde mocht komen' toch te berde brengen, dat wat niet gezongen mocht worden, precies uitkiezen om het te zingen – ook al bleef de schreeuw daarin vaak grotendeels ongehoord. Wie op dergelijke manier de onzegbaarheid in het gezicht van de schone kunsten slingert, die heeft het al lang en breed gewonnen van Apollo.



H u g o C l a u s
Gedichte

Niederländisch und Deutsch.
Auswahl von Maria Csollány.
Übertragung von Maria Csollány
und Waltraut Hüsmert.

Klett-Cotta