

re vragen aan de mens: we kregen blauwe paarden van Macke, het zwarte vierkant van Malewitsch, de roze clowns van Picasso, en Nazi's die entartete Kunst ontdekten.

Dit is het intellectuele klimaat waarin Claus zijn eerste stukken schreef, een verbrokkelde en niet meer evidente wereld waarin de vragen die Artaud, Breckett en Ionesco opgeworpen hadden voor velen nu de hoofdtoon aangaven.

3. De innerlijke vermindering

De Clausiaanse versie van het wachten van Vladimir en Estragon in *Getuigen* (1952) toonde reeds hoe het paradijs verloren ging, hoe lust en geweld zich installeerden in deze wereld en hoe de mens er een vreemdeling in werd. De epische en Brechtiaanse manier van vertellen ontcrachtte reeds de gebruikelijke voorstelling van het verhaal en het wreedaardige (*M)oratorium* (1953) zou hierin nog veel verder gaan met zijn dromerige en poëtische structuur, zijn karakter van incantatie en nachtmerrie, zijn ritueel en obsessieel toneel. Het Aristoteliaanse verlangen dat een verhaal een duidelijk begin, midden en slot diende te hebben verloor het van een scènebeeld dat statisch gehouden werd, een bepaalde zijnstoestand werd belangrijker dan het worden, twee belangrijke uitdagingen voor het actievolle romantische, barokke of naturalistische theater waarmee het publiek tot dan toe was grootgebracht. Het groteske kenmerkte het toneelstuk *In de haven* (1953), waar de ontluisterende werking van de tijd centraal stond en de zinvolheid van het kapitalistisch militarisme uitgehoud werd. Deze eerste drie toneelstukken reveleerden aldus een sterk gewijzigde mensvisie en een niet realistisch theater zag het daglicht, met technieken van het absurde, het groteske, het wreedaardige, de incantatie, de nachtmerrie, met een statisch beeld dat bepaalde zijnstoestanden toonde zonder daar de gebruikelijke psychologisering aan toe te voegen en koos voor een epische vorm van ontwikkeling. Voor minder zou je dus reeds kunnen spreken van een revolutie op scène, van een radicale opstand tegen het sacrosancte amusementstheater.

In een groot aantal toneelstukken geschreven in de jaren 50-70 speelde sindsdien een onbegrijpelijk geworden wereld

feitelijk de hoofdrol. Weinig kunstenaars hebben in deze jaren zo consequent en intens het lijden aan de vervreemding aanvoeld en vorm gegeven als Hugo Claus.

Zeer vaak toont hij het publiek een vervreemde mens die zich verzet tegen de wereld waarin hij/zij moet wonen, die zich onbehaaglijk voelt in de familie en de sociale situatie en die het eigen doorleefde leven niet meer aan kan. Dit is de problematiek van Andrea (*Een bruid in de morgen*, 1955), van Moerman (*Het lied van de moordenaar*, 1956), van Kilo (*Suiker*, 1958), van Stefan (*Mama, kijk, zonder handen*, 1959) of van Edward (*De dans van de reiger*, 1962), figuren die allen onze diepe sympathie wegdragen omdat wij nu anno 1994 goed genoeg aanvoelen dat dit de slachtoffers zijn die de wonden des tijds voelen zoals ook wij die voelen.

In vele toneelstukken tot de jaren '70, ze wezen naturalistisch of realistisch aangekleed, domineert het besef van een fundamenteel verlies en gemis. Een nostalgisch verlangen naar een intact gebleven waarheid en harmonie schept eilanden van zuiverheid, die enkel een tijdelijk en altijd een vergeefs karakter aannemen. De Clausiaanse personages dalen af in zichzelf, ontdekken zeer moeizaam dat het leed waaraan de mens lijdt afkomstig is van de mens zelf. Het moeizame van deze ontdekking wordt geïllustreerd door de gefragmenteerde en suggestieve manier waarop de personages aan de kijker voorgesteld worden. Het gaat hierbij niet

meer om ronde en afgewerkte karakters waarmee een alwetende victoriaanse auteur zijn gelijk wil bewijzen, maar om door twijfels en leegtes omringde geestelijke eenzaten, figuren zonder zekerheid en eindbestemming. Hen staat in het verhaal geen duidelijk uitgewerkte intrige meer te wachten, maar wel een nieuwe soort tragiek die de grootsheid van een Vladimir en Estragon aangemeten is, waardoor ze bewust blijven van het eigen verlies, maar toch koppig blijven verder zoeken. Deze verminkte, onvoltooide mensen spelen de hoofdrol in een theater dat een innerlijke opstand predikt en toch slechts spaarzaam met de bijtende spot en het groteske uit *Le Cocu Magnifique* van Crommelynck (1921) omgaat.

Claus introduceert voor Vlaanderen thema's uit de existentialistische en absurde literatuur, behandelt onderwerpen die buitenlandse kunstenaars ook bezig houden (Faulkner, Strindberg, Pinter, Albee), parodieert bestaande genres (het melodrama in *Suiker*, het naturalisme in de *Bruid in de morgen*, speelt met het episch theater in *Het Lied van een moordenaar*, ...). Vergeten we niet dat hij reeds in zijn romans het meervoudig vertelperspectief had ingevoerd met *De Metsiers* (1950), een vlechtwerk van citaten en modellen alsook een fragmentarische verteltrant had ingevoerd in *De Hondsdagen* (1952) en *De Verwondering* (1962). Voor een publiek was het dus nogal verwarrend om vast te stellen dat die auteur van bij ons, die zo goed de Vlaamse mens

Suiker, Zuidelijk Toneel i.s.m. Stichting Amai, '88-'89 / Patrick Meis

