

weglegt. *Suiker* ('58) sluit wel aan bij zijn debuut, heeft meer ambitie, maar slaagt er niet in om die ambtie waar te maken. Een naturalistisch drama, zoals men het meestal betitelt, heb ik er niet in kunnen ontdekken. Het neemt de suikerbietenpluk in Noord-Frankrijk als grauwe achtergrond, maar de uitwerking van de personages en de intrige laten het in een heel andere richting evolueren. Het lijkt erop dat Claus' eigen ervaringen als seizoenarbeider worden ingeroepen om het bittere karakter van het stuk te bewijzen, maar rauw is *Suiker* om verscheidene redenen niet. De personages zijn veel te verhalend over zichzelf, en daardoor weinig suggestief. Dat tast ook de geloofwaardigheid van de intrige aan. Ze spreken voortdurend vanuit een halfzacht literair bewustzijn dat kabbelt met de typing die hun situatie hen opdringt. Bij elke gelegenheid halen ze er hun verleden bij, om te bewijzen of te weerleggen. Het maakt de structuur log en weinig geloofwaardig. Ook de love story tussen Kilo en Malou kan niet overtuigen: het meisje dat het kind van de knappe, cynische gast liet wegmaken, kiest uiteindelijk voor de onnozele papzak. *Suiker* wringt langs alle kanten, het is een onrijp melodrama dat zijn manke kwaliteiten bekreund ziet met een drakerig alles-komt-goed-slot.

Een heel andere, en nog veel minder interessante mislukking, heet *Mamma, kijk, zonder handen* ('60), waarmee Claus zich voor het eerst aan de komedie waagt. Alleen al omdat er niets te lachen valt, wordt dit onding beter met rust gelaten. Nochtans krijgt juist deze tekst veel aandacht in de Clausstudie 'De mot zit in de mythe' van Paul Claes. Voor Claes was het een lust om uit dit flauw-absurde verhaal over een bejaarde fantast en zijn aangenomen zoon de verschillende verwijzingen naar de Oedipusmythe te vlooien. Claes vist er zelfs een fragment uit dat als een van de belangrijkste argumenten geldt voor zijn theorie over de verwatering van de cyclische idee van de mythe bij Claus. Maar het vernunftige citatenspel zegt niets over de dramaturgische waarde.

En dan schrijft Claus *De dans van de reiger* ('62), dat alle kenmerken van zijn toneelpoëtica in zich draagt en die ook bijna allemaal op een boeiende manier weet te ontwikkelen. Het stuk heeft geen brave of omslachtige aanloop nodig, Claus is onmiddellijk bij de zaak dit keer. De dialogen zijn snedig en dubbelzinnig, de intrige nijpt venijnig, en voor het eerst, en dit zonder moeite, grist de auteur een hele Vlaamse kleinburgerlijke context mee. Veel zinnen heeft hij daar niet voor nodig. Al op de eerste pagina, als Elena de pufende Paul Van der Haeck meetront naar



haar vakantiehuisje op een Spaans eiland, krijgen we volgende conversatie:

Elena: Waar woont u ook weer in België?

Paul: In Eeklo.

Elena: In Eeklo! Een zalig stadje.

Paul: Wel, het is eigenlijk maar één straat.

Elena: Ja. Maar wat voor een straat, niet?

De zieligheid van de verleiding. De hilariteit van de Vlaamse toerist in het buitenland. Met de introductie van Edward, Elena's man en eigenlijke hoofdfiguur in deze 'nare komedie', smijt Claus daar nog een existentiële dimensie bovenop. Edward ligt zwaar in de knoop met zichzelf, loopt voortdurend te citeren (o.a. uit *Dode Zielen* van Dostojevski). Het is een voorbeeld van Claus' befaamde techniek van verandering van taalregister, telkens er hogere of diepere waarheden aan het licht moeten komen. Als dusdanig is die techniek hoogst betwistbaar, omdat hij de 'gewone' of soms zelfs platvloerse taal van ondergeschikt belang acht. De dialogen tussen Paul en Elena bewijzen al fors het tegendeel. Bovendien, zo blijkt uit een aantal andere stukken, kunnen die zogenaamde 'poëtische momenten' hun functie niet altijd waarmaken, wegens faux-sérieux. Maar Edwards citatenkunst is volstrekt aanvaardbaar, omdat er ook een subtiele dosis zelfspot in steekt en je er alle kanten mee op kunt. Het tweede deel verlaat het pad van de cynische komedie. Visioenen en flashbacks, ook al twee technieken die Claus later nog veel narigheid zullen bezorgen, vervangen de bitsige duels. Het stuk ontspooit, zou je kunnen zeggen, maar niet ten nadele van de geloofwaardigheid. De moeder van Edward speelt daarin een belangrijke rol. Van haar weet je niet of ze hem begrijpt dan wel echt kierewiet is. Gedraagt ze zich koelbloedig tegenover Edwards zelfmoordplannen of kinderlijk? Wat Claus hier ook probeert, alles

lukt hem, omdat je tot bijna het einde kunt blijven geloven in de meerduidigheid van de situaties. Een scherpere kritiek op het verstikkende kleinburgerlijk leven heeft hij nadien niet meer geleverd. Alleen jammer van het slot (alweer), dat veel te gemakkelijk een verzoening tussen de echtgenoten voorstelt. Claus gaat net niet ver genoeg. Alsof de echtparen in de zaal toch maar niet al te gedemoraliseerd terug naar huis mochten gaan.

In de jaren '60 verdwijnt de repertoiregedachte gedeeltelijk naar de achtergrond. Claus wordt hyperactief, niet alleen als schrijver van oorspronkelijke stukken, maar meer nog als bewerker en vertaler (een bedrijvigheid die eigenlijk pas eind jaren tachtig wat stilvalt). Het beeld van de auteur versplintert. Hij stort zich op bewerkingen van volkse avonturenromans van Conscience en De Coster, herschrijft een eerste keer Seneca, vertaalt Lorca en Büchner en waagt zich aan enkele experimentele theaterpartituren. Voor *Massche-roen* ('67), een poging tot blasfemie met de lijfelijke steun van Mariken van Nieuweghen, krijgt hij een proces aan zijn broek, *Morituri* ('68), een soort geëngageerde modeshow, doet een duik in het zakje van de anti-Viëtnambeweging, maar als tekst maken ze geen enkele indruk meer. Een kleine dertig jaar later lijken het vooral losse flodders die alleen maar de clichés over die periode bevestigen (ieder beginnend toneelschrijver zou ze moeten lezen, vooral *Morituri*, het vormt een perfect braakmiddel tegen de hysterische gedachte dat hedendaags theater vooral van een multimediale aanpak moet getuigen). Adaptaties van Conscience en De Coster tot vlotte massaspektakels wekken al evenmin de indruk dat Claus zich doelbewust weg wil ontwikkelen van zijn status als klassiek toneel-auteur. Claus lijkt gewoon voor alles in. Hij pakt, als een competitief aannemer, gewoon alles aan.

Tussen alle probeersels en opdrachten in schijft Claus *Vrijdag* ('69), het echte vervolg op *De dans van de reiger*. *Vrijdag* is nog ambitieuzer, en het slaagt bovendien in zijn ambities. Het is geen komedie, zodat het mij als lezer niet op een afstand moet houden en met een cynisch genoegen laat toekijken. *Vrijdag* trekt mij integendeel naar binnen in een arbeidersmilieu dat er een veel brutere seksuele moraal op nahoudt dan die die de CVP tot op heden tolereert. Nu bestaat er een traditie (ook bij Claus) die enerzijds het burgerlijke midden altijd wat op afstand houdt om het spottend te kunnen protretteren, en anderzijds altijd tracht door te dringen in het arbeidersmilieu om dat wel met de nodige sym-