

BIJDRAGE

ARAGORN FUHRMANN

‘ZWART HOEI, VERBRANDE OPPERS’. HUGO CLAUS EN DE GEVAREN VAN EEN WEZENLIJK-VLAAMS LANDSCHAP

Astene - Oost-Vlaanderen, anno 1945. De zestienjarige Hugo Claus doopt zijn penseel in de verf en begint aan een schilderij. De wereld rondom hem verdwijnt, zo gaat hij op in zijn werk, en zijn dagelijkse besognes verdampen als het ware. De jongeman betreedt al schilderend een andere, gedroomde wereld vol grazige weiden, van vruchtbaarheid opbollende akkers, eeuwenoude hoeves en rustieke dorpjes. Ook al lijkt deze droomwereld op het eerste gezicht wel op het destijds inderdaad nog vrij idyllische Astene en bij uitbreiding de Leiestreek waarin dat Oost-Vlaamse dorp gelegen is, er is een essentieel verschil: ideologische strijd, maatschappelijke versplintering alsook vervreemding hebben hier nog niet toegeslagen en de menselijke gestalten op het schilderij behoren als vanzelfsprekend tot één hechte gemeenschap. Alsof allen in absolute harmonie leven met elkaar en met hun omgeving, waar ze op organische wijze deel van uitmaken. Natuurlijk zal de zestienjarige Claus wel hebben beseft dat de wereld die hij schilderde niet *echt* bestond. Het was een fictionele wereld, maar op de een of andere vreemde manier, zo stel ik me graag voor, was de fictie in kwestie zo krachtig voor deze adolescent dat ze bij momenten *echter* ging voelen dan de historische realiteit. Onaangenaam kan dat overigens niet zijn geweest, aangezien de schilder en zijn familie aan de 'foute kant van de geschiedenis' waren komen te staan en voor velen van hun eigen volk verdachte individuen waren geworden.

VAN 'ASTENS SCHILDERIJTJE' NAAR 'ASTENSE GEDICHTEN'

Tijdens de bezetting heeft de *Deutschfreundliche* Jozef Claus zijn drukpersen ten dienste gesteld van het VNV en dat komt hem en zijn gezin bij de bevrijding duur te staan. Aan de straatrepressie weet de familie Claus te ontkomen door nog voor de bevrijding weg te vluchten uit Kortrijk naar Lovendegem en vervolgens Astene, maar in oktober 1944 wordt Jozef Claus alsnog gearresteerd. Samen met onder anderen de schrijver Willem Putman, de meubelfabrikant Jozef de Coene en de bediende-dichter Albert Carrein wordt hij opgesloten in De Wikings, een Kortrijkse tennisclub die na de bevrijding fungeert als een interneringskamp voor collaborateurs. Door de precaire financiële situatie van zijn gezin ziet oudste zoon Hugo zich plotseling genoodzaakt de zorg voor zijn drie broers en intussen ziek geworden moeder op zich te nemen. Het is een moeilijke periode voor Claus junior, temeer omdat hij niet zo lang geleden nog doordrongen was van een heel wat heroïsch toekomstbeeld. Als lid van de Nationaal-Socialistische Jeugd Vlaanderen had de jongen ervan gedroomd als een onoverwinnelijke held ten strijde te trekken voor het heilige Vlaamse moederland. Nu dat ideaal na het mislukken van het Ardennenoffensief op de mesthoop van de geschiedenis is beland, probeert Claus zijn ontgoocheling te sublimeren via kunst en literatuur. Hij begint aan een groots opgezette historische roman over Nicolaas Zannekin, de legendarische Vlaamse held die in 1328 sneuvelde in Kassel, in een opstand van het door hem geleide Kustvolk tegen de Franse koning.¹ Wanneer zijn oom Albert Claus hem een typemachine belooft in ruil voor twee schilderijtjes,² probeert de jonge Hugo om dan maar op doek het mythisch-agrarische Vlaanderen tot leven te wekken dat 'volksverbonden' kunstenaars als Bert Peleman, Willem Putman en Albert Servaes tijdens de oorlog zo vurig propageerden. Een van deze twee 'Astense schilderijtjes' werd me in de zomer van 2017 getoond door een familielid tijdens het onderzoek voor een boek over Hugo Claus, collaboratie en repressie dat ik samen met Kris Humbeek aan het schrijven ben.³ De in donkere tinten geschilderde impressie van een traditioneel Vlaams landleven bleek vooralsnog het oudste schilder- of tekenwerk te zijn dat van Claus is overgeleverd.

Het hiernaast gereproduceerde landschapje is een aardig uitgangspunt om een relatief onontgonnen onderzoeksdomein weer wat verder in kaart te brengen: de kritische verwerking van Vlaams-nationalisme, collaboratie en repressie in de fictie van Hugo Claus.⁴ Op het moment dat Claus zijn schilderijtje vervaardigt, is hij kennelijk nog

1 G. Wildemeersch, *Hugo Claus. De jonge jaren*, Antwerpen, 2015, pp. 31-45.

2 Audio-opname van gesprek met Carl Claus, d.d. 26 april 2019.

3 Het boek zelf is nog volop in aanleg, maar in een volgend nummer van WT volgt alvast een voorpublicatie waarin Humbeek en ik dieper ingaan op de artistiek-culturele context van Deinze waarbinnen Claus' kunstenaarschap ten dele tot stand kwam en die de auteur later bijzonder kritisch zou verwerken in de roman *Belladonna*.

4 Andere studies die dit domein reeds hebben verkend zijn onder andere: J. Duytschaever, *Over De verwondering van Hugo Claus*, Amsterdam, 1979; K. Humbeek, *Oorlog en onvrede. De verwondering als huiselijke tragedie*, in: P. Buyck & K. Humbeek (red.), *De/constructie. Kleine diergaerde voor*



- ^ Het vooralsnog oudst bekende schilderijtje van Claus, dat de schrijver op 16-jarige leeftijd schilderde. [Collectie Carl Claus]

niet in staat om veel weerstand te bieden tegen het radicaal Vlaams-nationalistische discours waarin hij van jongs af aan werd ondergedompeld. Integendeel, bepaalde wensdromen die met dat discours verweven zijn, zoals de obsessie met een eeuwenoud en onvergankelijk Vlaams land(schap), inspireren nog steeds het wereldbeeld en de kunstopvattingen van de zestienjarige Claus. Het zal zo'n zeven jaar duren voordat de auteur voldoende kritische afstand van zijn verleden heeft genomen om een reeks gedichten te schrijven waarin hij dat landschapsideaal en andere nationalistische denkbeelden fundamenteel zal ontwrichten. De gedichten waarover het hier gaat, zijn bekend als *De Oostakkerse gedichten* (1955), maar in een exemplaar dat hij schenkt aan Etienne Thienpondt, een jeugdvriend en net als hijzelf een "kind van de repressie", haalt Claus die titel op de titelpagina door en vervangt hem door 'De Astense gedichten'.⁵

Maar wat is er in die zeven jaar tussen het 'Astens schilderijtje' en 'Astense gedichten' dan gebeurd? Om op die vraag een bevredigend antwoord te formuleren, wil ik eerst helderheid verwerven over de vraag wat dat wezenlijk-Vlaamse landschapsideaal nu precies inhoudt. Ik zal eerst Claus' artistieke belangstelling voor het landelijke leven in verband brengen met andere schilderkundige en literaire landschapevocaties die in de directe nasleep van de repressie tot stand kwamen, om vervolgens te laten zien hoe dergelijke werken de voortzetting zijn van een beladen Vlaamse traditie. Het zou het bestek van deze bijdrage te buiten gaan als ik zou pogen een ook maar enigszins exhaustief overzicht van die traditie te schetsen. Ik beperk me daarom tot een korte verkenning van enkele figuren en hun werk die mijns inziens representatief zijn voor de Vlaamse landschapsschilderkunst- en literatuur waarvan Hugo Claus later afstand zal nemen in zijn poëzie. Bij mijn analyse van zowel de traditie als Claus' kritiek erop laat ik me inspireren door inzichten uit de internationale theorievorming rond landschap.

Landschapstheorie vormt een gevarieerd geheel van disciplines zoals landschapsarcheologie, landschapsdesign en landschapsplanning. Die verscheidenheid weerspiegelt de complexiteit van het begrip 'landschap', dat op uiteenlopende definities en betekenissen kan bogen.⁶ Ik zal me hier vooral baseren op de culturele geografie, waarin landschap vanaf de zogenaamde 'cultural turn' in de jaren 1970 en 1980 wordt benaderd als een ideologisch geladen constructie. In mijn bijdrage staat uitsluitend de literaire en artistieke verbeelding van landschappen (en in het verlengde daarvan

kinderen van nu. *Eerste reeks*, Restant, Antwerpen, 1988, pp. 363-434; J. Van Rooij, Een stuk forse mast omgezaagd. Hugo Claus' De Oostakkerse gedichten politiek gelezen, in: Vooy's, jg. 26, 2008, nr. 1, pp. 60-70; S. Vitse, *Ideologie en ideologiekritiek*, in: M. Sanders & T. Sintobin (red.), *Lezen in verwondering. Tien leeswijzers bij een roman van Hugo Claus*, Nijmegen, 2014, pp. 171-187; K. Humbeek & A. Fuhrmann, Over de jonge jaren van Hugo Claus, in: WT, jg. 76, 2017, nr. 3, pp. 263-279; A. Fuhrmann, De snelschrijver, oorlog en collaboratie. Traumaverwerking in de "Nota's voor een Oostakkerse Cantate" van Hugo Claus, in: WT, jg. 77, 2018, nr. 4, pp. 309-320.

⁵ G. Wildemeersch, *Hugo Claus. Familiealbum*, Antwerpen, 2018, p. 331.

⁶ M. Atha e.a., *Introduction*, in: P. Howard e.a., *The Routledge Companion to Landscape Studies*, Londen, 2019, pp. xx-xxi.

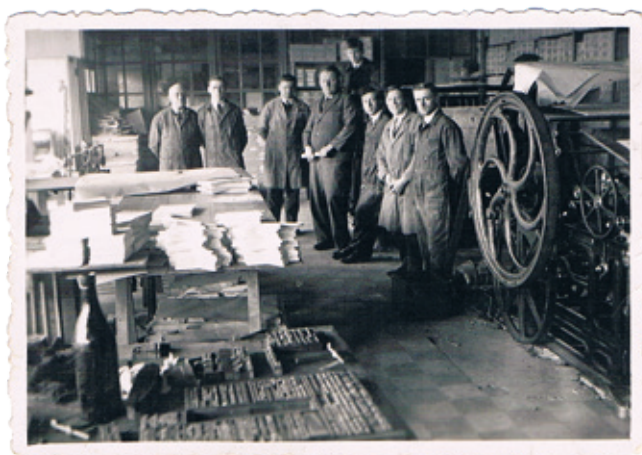
het landelijke leven) centraal, de ideologiekritische benadering van het concept landschap maakt het daarbij mogelijk om die verbeelding als meer dan alleen een al dan niet gekleurde representatie van een geografische werkelijkheid op te vatten, namelijk als de symbolische constructie van een werkelijkheid op zich, die ik hier verder zal benoemen met de foucaultiaanse term 'discours'.⁷

In wat volgt, zal ik de hypothese uitwerken dat het traditioneel-rurale landschap in de verbeelding van een geradicaliseerde strekking binnen de Vlaamse beweging gaandeweg als een discursieve realiteit zal functioneren en dat Claus die realiteit als geen ander heeft weten te analyseren als een nationalistische fantasie waaraan politieke gevaren verbonden zijn, meer bepaald de systematische uitsluiting van 'de ander' en 'het andere'. Om dat concreter te maken, volgt nu een kleine excursie door dat 'landschap' waaraan de auteur zich later in zijn fictie zal proberen te ontworstelen.

'MIJN LAND!': LOUTERING VAN B. RINAKA

Wanneer Jozef Claus op 6 februari 1946 wordt vrijgelaten uit de Wikings, wil hij zo snel mogelijk zijn werkzaamheden als drukker hervatten. Hij begint in Astene – daar woont zijn gezin inmiddels – een nieuw bedrijf dat hij aanvankelijk 'Claus Drukkerij-Uitgeverij' noemt, maar al gauw herdoopt in 'Uitgaven Aurora', een naam die meer anonimiteit garandeert. De onderneming komt in Astene evenwel nauwelijks van de grond: de enige tot nog toe bekende uitgave uit die tijd is een heruitgave van een katholiek geïnspireerd dichtbundeltje dat Jozef Claus al eens in de jaren 1930 in Kortrijk heeft gepubliceerd. Hugo's vader beslist daarom 'Uitgaven Aurora' te heropenen in Moeskroen en krijgt

- > Drukker Jozef Claus in gunstiger tijden samen met zijn personeel in de drukkerij aan de Oude naardsesteenweg te Kortrijk.
[Collectie Carl Claus]



— 7 In de wijze waarop de Franse filosoof Michel Foucault het begrip doorgaans gebruikt en landschapstheoretici als David Matless zijn theorie hebben geïntegreerd, is een discours een geheel van teksten, toespraken, dialogen, maar ook acties, zoals gewoontes, rituelen, gebaren ... Een discours behelst geen reeks uitspraken over een externe, primordiale werkelijkheid, maar creëert zelf – door betekenis toe te kennen aan de dingen – een werkelijkheid, of in dit geval: een landschap; zie o.m. D. Matless, *An occasion for geography: landscape, representation and Foucault's corpus*, in: *Environment and Planning D: Society and Space*, nr. 10, 1992, pp. 41-56; J. Wylie, *Landscape*, London, 2007.

het daar wél voor elkaar om nieuw werk van zijn drukpers te laten rollen. Dat werk is voor ons in de eerste plaats interessant omdat het geïllustreerd wordt door een zekere Hugo C. van Astene. Het vereist weinig detective skills om te achterhalen wie achter dat pseudoniem schuilgaat. De door Jozef Claus' oudste zoon verzorgde illustraties beelden wederom een 'typisch Vlaams' landschap uit: een traditioneel oogsttafereeltje met hooioppers onder een bewolkte hemel. Is die tekening op zich al belangwekkend voor ons verhaal, dan is de combinatie ervan met de erdoor verluchte poëzie en het landschapsideaal dat erin doorklinkt nog interessanter. Zoals verderop in deze bijdrage nog zal blijken, is het precies een dergelijk ideaal dat Claus, zes jaar nadat hij het kracht probeerde bij te zetten met zijn illustraties, zal ontmantelen in *De Oostakkerse gedichten*.



< Claus' illustratie van een akker met hooioppers bij de gedichten van Rinaka. Uit: B. Rinaka, *Loutering*, Moeskroen, 1946. [Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience]

Het werk waarover het hier gaat, heet *Loutering* en is van de hand van E. Rinaka, het ook al niet geheel ondoorzichtige pseudoniem dat Jozef Claus' gewezen medegevangene Albert Carrein heeft aangenomen om zijn gedichten te publiceren.⁸ De titel van de bundel is in het licht van het oorlogsverleden van de auteur – Carrein was hoofdhopman en waarnemend hoofddienstleider voor Vorming van de Dietsche Blauwvoetvendels – enigszins misleidend. '*Loutering*' impliceert immers een nieuw verworven menselijkheid na een als negatief ervaren periode, maar dat is niet meteen de indruk die je krijgt als je de gedichten van E. Rinaka leest. Met name in '*Teleurgang*' zijn collaboratie en repressie nog erg aanwezig en klinkt de nodige nostalgie door naar een tijd die in het teken stond van manhaftige strijd en heroïsche krijg. De huidige maatschappelijke orde wordt daarbij bijna smalend afgewezen als een '*wereld waar de moed // Ontadeld werd*' en die hopeloos verbleekt bij een verleden waarin vechtlust het hoogste goed was:

*"Er was een tijd, waar durf en daad nog loonden,
Toen 't zwaard den greep wou van een ridderhand
Een vrije vaste vuist, een scherp verstand,
Een dwepend hart, waarin nog dromen woonden."*⁹

Gelet op de symbolisch verwoorde politieke onvrede met het naoorlogse bestel is het enigszins verrassend dat Carrein zijn gedichten niet heeft opgedragen aan pakweg Reinhard Heydrich, de Führer of Reimond Tollenaere, maar '*aan mijn vrouw*'. Anders dan de zojuist geciteerde regels van het gedicht '*Teleurgang*' laten vermoeden, leest *Loutering* in de eerste plaats als een proeve van nogal sentimentele liefdeslyriek. In de meeste andere gedichten uit de bundel staan gevoelens van heimwee, eenzaamheid en gemis centraal. Opmerkelijk is dat de evocatie van die gevoelswereld aansluit bij het ideologische schema waarin het erg geprononceerde '*Teleurgang*' past. Dat heeft alles te maken met de manier waarop zijn op zich algemeen menselijke sensaties door het lyrische ik steeds weer in verband worden gebracht met natuurlijke elementen en processen, alsof er voor hem geen duidelijke scheidslijn meer bestaat tussen mens en landschap.

In het vierde gedicht van *Loutering*, '*Een wijs in sourdine*', vergelijkt het ik zijn gemoedstoestand met een hardnekkige droogte: '*Er hangt verlangen in mijn ziel / Naar zingende regenmuziek, / Mijn ziel is droog, mijn ziel is ziek / En dorgeschroeid en stofbeladen*'. Het is voor de mens in Rinaka's poëzie een bijna natuurlijke reflex om zijn gevoelsleven te definiëren aan de hand van de gang van de seizoenen. Soms lijkt het zelfs alsof de grenzen tussen het ik en zijn omgeving in het niets oplossen en de vruchtbaarheid van het land met een dissolve transition overgaat in de vruchtbaarheid van zijn ziel: '*O laat de lauwe Lenteregens ruischen, / Breed-ruischen in mijn moe-gemarteld hart!...*'¹⁰ Dat diep-

8 G. Wildemeersch, *Hugo Claus. De jonge jaren [...]*, pp. 31-45.

9 B. Rinaka, *Teleurgang*, in: *Loutering*, Moeskroen, 1946. (In de 'luxe-editie' van *Loutering*, die ik heb geraadpleegd, werd 'E. Rinaka' omgedoopt in 'B. Rinaka'; vermoedelijk een verwijzing naar 'Bert', de roepnaam van de dichter).

10 B. Rinaka, *Een wijs in sourdine*, in: *Loutering [...]*, 1946.

gewortelde verlangen naar fertiliteit vormt bovendien de rode draad door al Rinaka's natuurbeschrijvingen: *'Dit is de tijd dat korenzeeën deinen, / Wiegend op winden, zwaar van vruchtbaarheid, (...) Geluk der geurende aarde in 't zinderend schijnen / Der zomerzon over mijn land gespreid // En niets voor mijn verlangen dan die zucht: / Mijn land! Eén lied van groen en gele velden'*.¹¹ De dichter beklemtoont hier nog eens de exclusieve band tussen het ik en het landschap: 'Mijn land!', als wil hij al die zomerse natuurpracht niet alleen huldigen, maar ook als zijn eigendom markeren. Het fascinerende is dat deze van vruchtbaarheidsverlangens en toe-eigeningsdrang doordeesemde landschaps-*evocatie* van Rinaka geen geïsoleerd verschijnsel is. Integendeel, het lijkt om een topos te gaan in de kunst en literatuur die in de nasleep van de repressie tot stand kwamen.

'WAAR HEDEN ONKRUID BLOEIT, DAAR MORGEN TARWE GROEIT!' HET LANDSCHAP ALS REPRESSIEKUNST

'E. Rinaka' is lang niet de enige door de Belgische staat gestrafte collaborateur die zijn heil zoekt in de lyrische *evocatie* van natuurfereelen, net zomin als Hugo Claus de enige schilder met een 'zwart' verleden is die na de bevrijding, tijdens de repressie, traditioneel-rurale landschappen begint te tekenen en te schilderen. Wie even de tijd neemt om in de repressiearchieven van het ADVN | Archief voor nationale bewegingen te grasduinen, zal vaststellen dat landschapskunst een geliefd tijdverdrijf was in de interneringscentra. Bij alle al dan niet 'realistische' weergaves van de interneringstijd die in de kampen werden vervaardigd (nauwkeurige tekeningen van de barakken en wachttorens, schetsen van de verschillende vormen van tijdverdrijf zoals roken of schaken, ...), bevinden zich tevens enkele werken (voornamelijk afkomstig uit het IC Lokeren) die thematisch gezien niets met de context van *collaboratie* en repressie te maken lijken te hebben. Ze verbeelden keer op keer een traditionele landelijke wereld waar oorlog noch modernisering de diepe rust verstoren die over de weiden, akkers en hoevetjes lijkt te hangen. Zo zijn er scènes uit het boerenleven, landschappen met groene velden en kronkelende rivieren, en schetsen van kleine, ouderwetse boerderijtjes.¹² Interessant genoeg zouden net deze neutraal ogende landschaps-schilderijen wel eens de belangrijkste cultureel-ideologische kunstgreep kunnen vor-

- > Linksboven: Een traditioneel boerenerf in felle kleuren, vervaardigd in het interneringscentrum van Lokeren door R. Dehandschutter, 1975. [ADV N, VTA 79]
- Links midden: Een schilderwerk uit Lokeren van een typisch boerinetje op weg naar het dorp door R. Collart, s.d. [ADV N, VTA 78]
- Onder: Een typisch Leielandschap, compleet met kronkelende rivier, vruchtbare oevers en een hoevetje in de verte, geschilderd in het kamp van Lokeren door R. Van Durme, s.d. [ADV N, VTA 77]
- Rechtsboven: Een idyllisch heuvelslandschap met bomen, velden, hoeves en een traditionele molen, gemaakt in het interneringscentrum van Lokeren door G. Cosyns, 1945. [ADV N, VTB 333]

— 11 B. Rinaka, *Verlangen*, in: *Loutering* [...], 1946.

12 A. Fuhrmann & K. Swerts, *Prikkeldraad, barakken en landelijke tafereeltjes*. Tekeningen en schilderijen uit de interneringscentra, in: *ADV N-Medelingen*, nr. 63, 2019, pp. 12-16.



H.M.L. 1896.

Paul Schaefer

1896



L. LUYKX 1896



Raj Van Dierme.
Duisen.

men waarmee radicaal Vlaams-nationalistische collaborateurs de schok van de repressie geprobeerd hebben te verwerken. Dat blijkt vooral wanneer we de schilderijen confronteren met een ander overblijfsel van de subcultuur die vorm kreeg binnen de interneringscentra, namelijk het 'zwarte' poëziealbum.

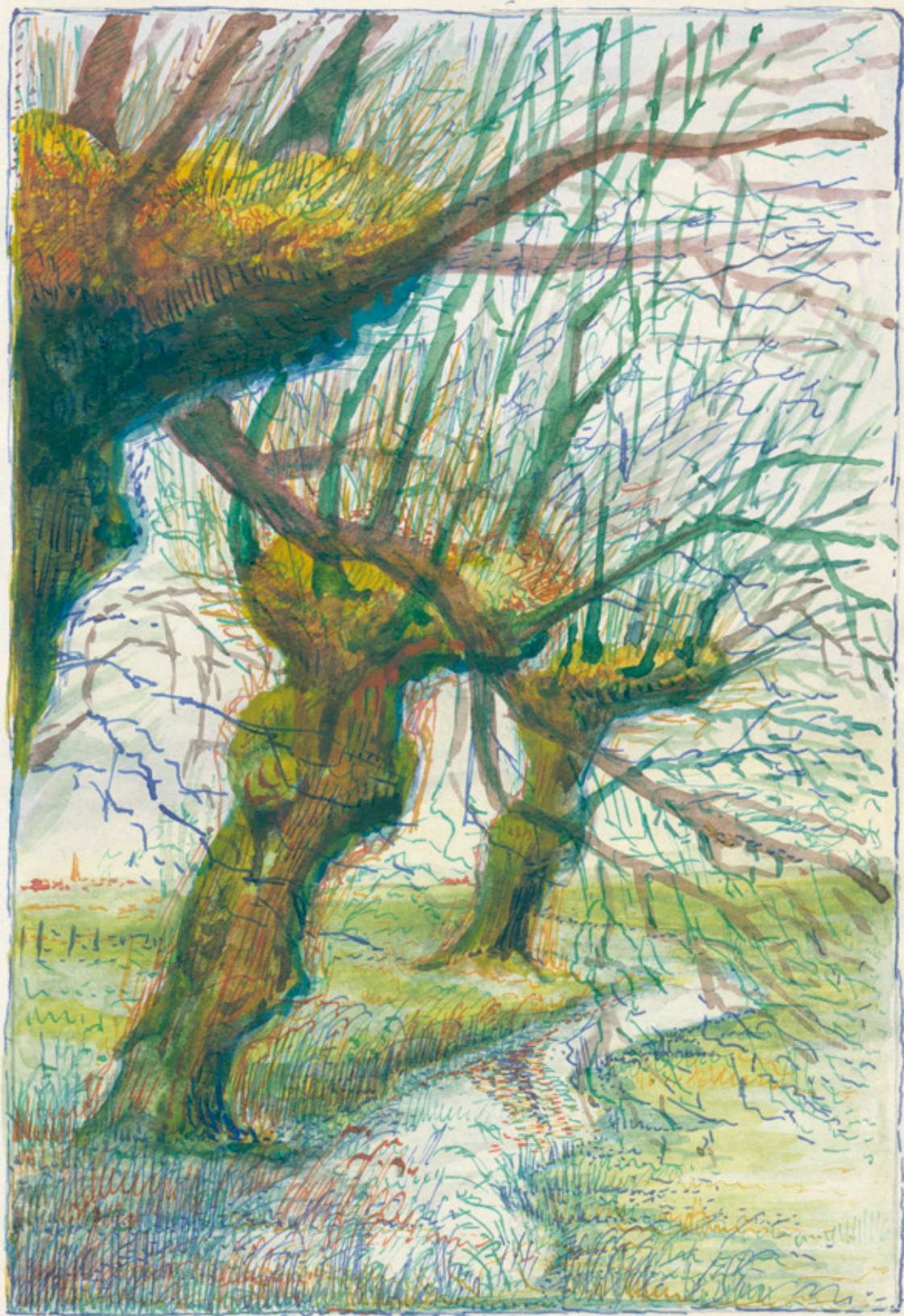
De leiding van de interneringscentra zag er in de regel streng op toe dat binnen de kampmuren geen staatsgevaarlijke opvattingen konden opbloeien.¹³ De onderlinge uitwisseling van poëziealbums was voor sommige geïnterneerden daarom een handige manier om politiek incorrecte standpunten met elkaar te delen zonder argwaan te wekken. Dat verklaart allicht waarom in enkele van deze albums hetzelfde krijgshaftige discours gedijt waarbinnen ook E. Rinaka's gedicht '*Teleurgang*' kan worden gesitueerd, ook al figureren strijd en soldateske daadkracht hier vaak niet als teloorgegane waarden uit een roemrijk verleden, maar veeleer als een wissel op de toekomst: '*Eens zullen wij weder in Vlaanderen keeren, / Moet d'harde plicht weerom worden vervuld, / Moeten wij weder de vijanden weren, / Kan er geen lafheid meer worden geduld*'.¹⁴ Interessant genoeg was het in diezelfde poëziealbums dat met grote regelmaat traditioneel-rurale taferelen of landschapsgedichtjes werden opgetekend. Dat ook derge-



- ^ Boven: Een traditionele hoeve met een watterrad, ergens te lande. [ADVN, D244]
Rechts: Een landelijk taferel dat wel vaker opduikt in de 'repressiekunst': knoestige wilgen bij een beekje dat zich door een weidelandschap kronkelt. [ADVN, D244]

13 Zie H. Grevers, *Van landverraders tot goede vaderlanders. De opsluiting van collaborateurs in Nederland en België 1944-1950*, Amsterdam, 2013.

14 Poëziealbum van A. Aerenhouts [BE ADVN AC422, D18700].



Emiel Moorkeus EM.
tusschen 1871. overleden 20 jaar.



In vrouw vriendschap aan een
betgenoot van het L.C. Gemischent.

< Links: Een vredig landschapje met
hoevetjes, een beekje en hier en
daar een boom, getekend in het
poëziealbum van A. Aerenhouts.
[ADVN, D18700]

Onder: Ook dit in zachte tinten
geschilderd traditioneel-ruraal
tafereel stamt uit het poëziealbum
van A. Aerenhouts: een boerenerf
tussen de velden en de akkers.
[ADVN, D18700]





^ In het poëziealbum van A. Willem wordt politieke onvrede kenbaar gemaakt aan de hand van een agrarische metafoor. [ADV N, D244]

lijke kunstuitingen, weliswaar op een meer symbolisch niveau, een sterk ideologisch geladen verlangen hebben gediend, mag blijken uit de volgende spreuk: *‘Waar heden onkruid bloeit, daar morgen tarwe groeit!’*¹⁵ Tarwe functioneert hier als een metafoor voor de vurig verlangde organische Vlaamse volksgemeenschap die in de plaats van de rotte naoorlogse orde wordt gewenst. Maar er zijn ook minder expliciete aanwijzingen. Niet alleen duiken in de teksten van de geïnterneerden, net als bij Rinaka, eigenaardige retorische versmeltingen tussen menselijke en natuurlijke elementen op (*‘Den zweetdoordrenkten poldergrond’*),¹⁶ de gedichten laten ook een bijna obsessieve belangstelling zien voor de komst van de lente en de vruchtbaarheid van het land: *‘De zonne scheurt het duister open / En giet het morgenlicht bij hoopen / Over ’t doode landchap uit, / Bevruchtend boom en aardekluit / Met nieuw en krachtvol leven’*.¹⁷

15 Poëziealbum van A. Willem [BE ADVN AC31, D244].

16 Poëziealbum van A. Willem [BE ADVN AC31, D244].

17 Poëziealbum van R. Wuyts, [map Lokeren – bruikleen].

De symbolische kracht en retorische mogelijkheden van dergelijke beeldspraak¹⁸ blijken ook uit het feit dat ze gretig en overvloedig wordt gerecycleerd in de latere repressieliteratuur van bekende 'culturele' collaborateurs zoals Filip De Pillecyn, Bert Peleman en Ward Hermans. Zo voelt de gevangene in Hermans' *Zwarte boeven-sonnetten* (1964) "een licht getintel" in zijn handen en "nieuwe kracht" in zijn "verzwakt bloed" wanneer het landschap op een haast agressieve manier weer uit zijn winterslaap ontwaakt: "De botten broeien, zwanger van geweld".¹⁹ In het gedicht *Het vijvervlak* beschrijft Bert Peleman hoe hij gestenigd wordt door een woedende volksmenigte ("mijn volk" nochtans!); tijdens die beproeving identificeert het lyrisch ik zich dermate met land en natuur dat hij in een vijver lijkt te transformeren: "Maar ach! In bange dromen werd 'k herschapen / tot kikkerpoel van kei na kei doorploft / en zie 'k mijn volk verwoed de stenen rapen (...) Maar in den morgen gaat de ziele hertrillen / en weet 'k mij weer het oude vijvervlak".²⁰ In Filip De Pillecyns grauwe en van hoop verstoken interneringsdagboek *Face au mur* (1979) komt er opeens een sprankeltje optimisme wanneer de collaborateurs door het land worden gereden dat "reeds in de verwachting van de lente ligt": "En onze ziel ademt in deze belofte van de vernieuwing der aarde".²¹ En in De Pillecyns roman *Aanvaard het leven* (1956), ten slotte, vormt het onvergankelijke Vlaamse land aanvankelijk de enige houvast voor de na jaren hechtenis vrijgelaten ex-oostfronter Paul Danneels: "Schoon is het land dat hij terugziet, schoon en vertrouwd. Dàt is niet veranderd, dacht hij, dat blijft." Wanneer Danneels heel geleidelijk een manier vindt om het leven te aanvaarden en zijn geloof in Vlaanderen herwint, komt (ook) dat land tot bloei: "Wat was het land schoon rondom hem (...) Het lag, zo ver hij zien kon, in zijn groene vruchtbaarheid, in zijn wijde stilte".²²

In al de hierboven geciteerde voorbeelden lijkt er een één-op-één-relatie tot stand te komen tussen de cyclische aard van de seizoenen, het welbevinden van het zwaar beproefde Vlaamse subject én de toekomst van diens volk en gemeenschap. Aldus wordt in de naoorlogse Vlaams-nationalistische verbeelding de vruchtbaarheid van het land als concept steevast losgekoppeld van haar oorspronkelijke praktisch-agrarische be-

18 Voor een uitvoerige analyse van een geradicaliseerd Vlaams-nationalistisch discours zie onder meer ook: D. De Geest e.a., *Collaboratie of cultuur? Een Vlaams tijdschrift in bezettingstijd (1941-1944)*, Antwerpen, 1997, waarin ook concepten als 'land', 'bodem' en 'natuur' de nodige aandacht krijgen, alsmede: E. Brems, "Aanhoort het bloed". *Het literair-kritische discours in het dagblad Volk en Staat (juni 1940-1941)*, in: D. De Geest e.a., *Hun kleine oorlog. De invloed van de Tweede Wereldoorlog op het literaire leven in België*, Leuven, pp. 95-111; E. Brems, *De literaire opvattingen van Ferdinand Vercocke in het dagblad "Volk en Staat" (juni 1940-juni 1941)*, in: *Driemaandelijks Tijdschrift van de Stichting Auschwitz*, nr. 50, 1996, pp. 5-22.

19 W. Hermans, *Zwarte verzen*, s.l., 1963, p. 17.

20 B. Pelemans, *Bij zandloper en zeis*, s.l., 1948, p. 25.

21 F. De Pillecyn, *Face au mur*, Leuven, 1979, pp. 51-52.

22 F. De Pillecyn, *Omnibus. Blauwbaard. Aanvaard het leven. Pastoor Denijs*, Leuven, s.d., pp. 178, 274; Zie in dit verband ook: K. Humbeek, "Mama", *zei hij. Vrouwbeelden en verbale manhaftigheid in Filip De Pillecyns repressieroman Aanvaard het leven*, in: *Filip De Pillecyn Studies* 4, Hamme, 2008, pp. 95-120.

tekenis.²³ Ze heeft ook niet zozeer een esthetische functie, maar is vooral een discursieve constructie geworden die een nationalistisch verlangen in stand moet houden. Alsof dat bloeiende Vlaamse landschap op een symbolisch niveau een soort politieke onvruchtbaarheid – het uitblijven van een lang en vurig verbeide eigen natie, hier als substraat voor een organische volksgemeenschap die wortelt in een tijdloze volksaard – moet compenseren.

DE VLAAMSE ESSENTIE IN DE VERF GEZET: EEN BELADEN LANDSCHAPS-IDEAAL

De evocatie van een intens gevoel van verbondenheid met een traditioneel ruraal, bij uitstek vruchtbaar landschap lijkt een fundamenteel houvast te zijn voor de geradicaliseerde en intussen gedesillusioneerde Vlaams-nationalist in zijn als uitzichtloos ervaren particuliere situatie, en dat hoeft op zich niet eens te verwonderen. Het gaat in de bovenvermelde literaire en artistieke plattelandstaferelen immers om de logische voortzetting van een lange traditie in de Vlaamse literatuur en schilderkunst, die in de repressietijd nog altijd diep verankerd is in de radicaal-Vlaamse culturele identiteit. Vanaf het eind van de negentiende eeuw²⁴ tot de eerste helft van de twintigste eeuw hebben over verschillende generaties heen telkens weer nieuwe schilders en schildersgroepen hun opwachting gemaakt die in hun werk de verbeelding van een traditioneel-agrarisch Vlaanderen centraal stelden. Bepaalde figuratieve elementen keren daarbij steeds terug: het eeuwige labeur van de boer, het eenvoudige dorpsleven, tijdloze hoevetjes in een voor altijd groen landschap met bloeiende akkers en velden, een paar gezonde koeien en de vruchtbare oevers van de Leie (Guido Gezelle's *Jordane van mijn hert*). Genoegzaam bekend zijn de eerste en de tweede 'Latemse groep',²⁵ twee opeenvolgende schildergeneraties waarvan prominente leden zoals Albert Servaes,

23 Een dergelijk retorisch gebruik van het concept vruchtbaarheid blijft uiteraard niet beperkt tot dichters en kunstenaars die in de directe nasleep van de repressie opereren. Hun beeldspraak en beeldmotieven kaderen in een voor de Vlaamse beweging en andere nationale bewegingen typisch regeneratieverlangen, dat al veel langer in verband wordt gebracht met de vruchtbaarheid van het land. Het meest voor de hand liggende voorbeeld vormen allicht de iconische versregels van Cyriel Verschaeve uit 1928: 'Hier liggen hun lijken / als zaden in het zand/ hoop op den oogst / o Vlaanderen', waarbij de dood van Vlaamse frontsoldaten wordt voorgesteld als een haast noodzakelijk offer ter wille van Vlaanderens culturele en politieke vruchtbaarheid (Zie o.m. B. Bevernage & K. Aerts, *Haunting pasts. Time and historicity as constructed by the Argentine Madres de Plaza de Mayo and radical Flemish nationalists*, in: *Social History*, jg. 34, 2009, nr. 4, pp. 391-408).

24 Vanaf dat moment groeide in België, maar ook in verschillende andere Europese landen als Duitsland en Nederland, het besef dat door de vergaande modernisering en verstedelijking van de leefomgeving veel 'ongerepte' natuur teloor dreigde te gaan, wat resulteerde in de zogenaamde 'Heimatbeweging', een geheel van verenigingen die zich actief verzetten tegen deze als schadelijk ervaren processen. (zie o.m.: S. Van Hoolland, *De pittoreske beweging in België, eind 19de, begin 20ste eeuw*, in: *Mores*, jg. 5, 2004, nr. 1, pp. 18-23).

25 Samen met Kris Humbeecq ga ik uitgebreider in op deze kunstenaarstraditie in de eerdervermelde bijdrage over Hugo Claus, Deinze en de Leie-schilderkunst die in een later nummer van dit tijdschrift te lezen zal zijn.

Valerius De Saedeleer, Emile Claus, Constant Permeke en Gustave De Smet zich in het Oost-Vlaamse dorpje Sint-Martens-Latem vestigden om het zogenaamd authentieke Vlaamse landschap dat ze er meenden aan te treffen op doek vast te leggen; zo hoopten ze uitdrukking te geven aan een essentieel Vlaanderen dat in tijden van modernisering en industrialisering op het punt stond te verdwijnen. Het is daarbij wel goed om te beseffen dat niet alle schilders van het eenvoudige Vlaamse boerenleven zich automatisch ook gereserveerd opstelden ten opzichte van de moderniteit (de omstreeks 1870 gevormde School van Tervuren, bijvoorbeeld, die bestond uit 'pleinairisten' als Hippolyte Boulenger die veeleer bij wijze van protest tegen een te academische invulling van de schilderkunst in de vrije natuur gingen schilderen).²⁶ Maar dat lijkt dus wel het geval bij de leden van deze twee Latemse scholen. Hoewel Servaes, De Smet en anderen op een zuiver stilistisch niveau experimenteren met het expressionisme en andere internationale avant-gardestromingen, zijn hun werken thematisch gezien immers niet bepaald modern of vernieuwend te noemen. De door en door rurale verbeeldingswereld die er telkens weer in wordt aangesproken, lijkt integendeel deel uit te maken van een poging om via de kunst de voortschrijdende verloedering van de Vlaamse natuur een halt toe te roepen, of minstens toch te ontsnappen aan het vervreemdende leven in de moderne grote stad. In de schilderijen van deze Latemse schilders fungeren het eenvoudige boerenleven en de vruchtbaarheid van de aarde in de eerste plaats als symbolen voor een mythische verbondenheid tussen mens en natuur, een soort tijdloosheid die boven de banaliteit van het maatschappelijke leven uitstijgt, alsook eenvoud en puurheid als tegengif tegen de in België zogenaamd wild om zich heen grijpende decadentie.²⁷ Cruciaal voor mijn verhaal is dat het juist dergelijke romantische thema's zijn die deze landschapsschilderijen tijdens de bezetting zo geschikt blijken te maken om te worden uitgespeeld als een typisch Vlaamse variant van nationaalsocialistische kunst.

De belangstelling van de Nieuwe Orde voor de Vlaamse landschapsschilders is lang niet altijd wederzijds. Permeke en De Smet, bijvoorbeeld, hielden zich de hele oorlog lang afzijdig. Anderen gaan dan weer gewillig mee in de nationaalsocialistische framing van hun werk, zoals Servaes, Jos Verdegem en de schilders van de zogenaamde "derde Latemse school", onder anderen Hubert Malfait, Arthur Deleu, Jozef de Coene en Albert Saverys, die zich in tegenstelling tot de meeste leden van de voorgaande scholen op een in nationaalsocialistische zin geradicaliseerd Vlaams-nationalisme laten voorstaan. Zij zien er zelfs geen graten in om een actieve rol te spelen in de door de bezetter gepromote nieuwe culturele orde. Ze laten hun werk opnemen in de prestigieuze expositie *Flämische Kunst der Gegenwart* (1941) (o.m. De Coene, Saverys, Malfait), gaan in het kader van een culturele uitwisselingsreis naar Duitsland op bezoek bij propagandaminister Joseph Goebbels (Servaes) of laten zich gewillig interviewen

— 26 Zie o.m. L. Mellaerts, *De schildersschool van Tervuren*, Leuven, 1973.

27 J.F. Buyck, *Rurale thema's in de Vlaamse schilderkunst van 1900 tot 1940. Enkele kritische reflecties*, in: *Schilders van het landelijke leven in België. Van realisme tot post-expressionisme*, Tiel, 1990, pp. 75-80.

door *Brüsseler Zeitung*, de krant van de bezetter (Servaes, Saverys). Hun plattelandstafereelen gaan daarbij fungeren als visualisaties van de organische volksgemeenschap die Vlaamse nationaalsocialisten als bijvoorbeeld Ferdinand Vercoocke zo vurig propageren.²⁸

Uiteraard zou het een barslecht idee zijn om op grond van het collaboratiegedrag van sommige 'Vlaamse expressionisten' de negentiende- en vroeg-twintigste-eeuwse Vlaamse landschapskunst retrospectief te bestempelen als een prefiguratie van de typisch nationaalsocialistische verheerlijking van een bepaalde plattelandscultuur. Ook al gaat die landschapskunst fungeren als een discursieve realiteit met een nationaalsocialistische portee, daarvoor stond ze open voor uiteenlopende ideologische invullingen. Anderzijds moet er toch iets in dat 'landschap' zitten waardoor radicaal nationalistische en nationaalsocialistische strekkingen binnen de Vlaamse Beweging het zo gemakkelijk hadden om deze verbeelding van de realiteit ten nutte te maken voor de collaboratie. Revelerend in dit opzicht is de toespraak die de Kortrijkse culturele collaborateur Willem Putman hield bij een tentoonstelling van Leielandschappen in 1940 en die hij op 17 september dat jaar zou publiceren in de *Brüsseler Zeitung* en in oktober in *Het nieuws van de Dag*:

*"Voorzeker is hier plaats voor evolutie in de richting van den tijdsgeest, ver weg van vreemde invloeden, die slechts leiden tot volksvervreemding en ontaarding - maar de kunst der Leieschilders is aan den bodem verbonden, zij groeit hier zooals de boomen zelve langs de grillige Leie-rivier, zij is een deel geworden van de natuur, zooals de Vlaamsche boer vast-gegroeid zit in zijn grond. Zij is ons allen een verrijking, een veredeling, een verheffing. Zij is het hooge loflied van onze roemrijkste deugden. Zij is de gewijde trap die de Vlaamsche ziel voert tot God."*²⁹

Putman, die van grote invloed was op de jonge Hugo Claus,³⁰ maakt in zijn rede handig gebruik van de emotioneel beroerende evocaties van een ongecompliceerd landelijk bestaan op het natuurlijke ritme van de seizoenen om zijn publiek te overtuigen van een bij uitstek etnisch-essentialistische logica. Deze berust op de idee van een tijdloze Vlaamse volksaard, die van oudsher wordt weerspiegeld in het onvergankelijke landschap van Vlaanderen en die als de geschiedenis daarvoor rijp is, en het uur voor Vlaanderen is gekomen, aangesproken moet worden als een probaat middel tegen 'vervreemding' en 'ontaaarding'. Binnen Putmans sterk geradicaliseerde Vlaams-nationalistisch discours legitimeert deze logica de realisatie van een Vlaamse volksgemeenschap én -staat, in innige verbondenheid met de eigen bodem en de

— 28 K. Humbeeck & A. Fuhrmann, *De Meester en Willem Putman. Over Hugo Claus en het collectieve trauma van oorlog, collaboratie en 'repressie'* [Manuscript].

29 W. Putman, Van de vreugdebrennende taak der Kunstenaars, in: *Het Nieuws van de Dag*, 3 oktober 1940.

30 K. Humbeeck & A. Fuhrmann, *De Meester en Willem Putman*, in: *Zacht Lawijd*, jg. 17, 2018, nr. 1, pp. 188-215.



- ^ Willem Putman na en voor de oorlog. Putman maakte in de jaren twintig en dertig nog furore als literair wonderkind en beloftevol toneelauteur, maar brandde zich tijdens de oorlog de vingers aan de collaboratie en dat kwam hem later duur te staan. Na zijn vrijlating uit het Kortrijkse interneringscentrum De Wikings, verdiende hij zijn brood met romans die goed verkochten, maar bij de 'officiële' literatuurkritiek weinig erkenning oogsten. [Antwerpen, Letterenhuis]

wezenlijk Vlaamse natuur. Het is een dergelijke beeldtaal die ook in de repressiekunst van onder anderen Putmans voormalige kampgenoot Albert Carrein, alias E. Rinaka, zal nagalmen: het Vlaamse subject dat zo door en door met zijn eigen grond verbonden is dat het als het ware 'organisch' aan het landschap ontspruit, als een inheemse bloem of plant. Het is een krachtige manier om die eigen grond namens het eeuwige Vlaanderen te claimen als een exclusief territorium en dat mythische moederland af te schermen van "*vreemde invloeden*". Het symbolische landschap blijkt over een onverwacht en politiek gevaarlijk ideologisch potentieel te beschikken. Het zijn dergelijke vaststellingen die vanaf de jaren 1980 de aanleiding zijn geweest voor een levendig debat binnen de wetenschappelijke studie van het landschap.

‘A WAY OF SEEING’: HET LANDSCHAP ALS DISCURSIEVE CONSTRUCTIE

In 1984 veroorzaakte de culturele geograaf Denis E. Cosgrove een kleine aardverschuiving binnen zijn vakgebied door een landschap te karakteriseren als ‘*a way of seeing*’. Het landschap is meer bepaald het product van een specifieke, ideologisch geladen visie op de werkelijkheid, waarmee sociale en culturele groepen door de geschiedenis heen zichzelf, hun relatie met het land en andere groepen hebben weergegeven, doorgaans met als onderliggend doel om het eigendomsrecht over dat land te claimen. Elementen die niet binnen die visie passen, blijven in het landschap onzichtbaar.³¹ Iets dergelijks geldt voor de Leielandschappen in Putmans toespraak, waarvan het discours eveneens aaneenhangt van omissies, vervormingen en interne contradicties. Niet alleen is er de eerder vermelde afwezigheid van de industrialisering en modernisering van Vlaanderen in deze schilderijen, er is de al even opmerkelijke aanwezigheid van culturele en menselijke elementen (akkers, hoeves, boeren, werktuigen ...) in het opgeroepen landschap. De Leielandschappen zijn daarmee exemplarische voorbeelden van de idylle: een genre waarin menselijke samenlevingsvormen zo harmonisch versmolten raken met de natuur, dat het artificiële en historische karakter van die vormen als het ware aan het zicht onttrokken wordt. Overigens is ook het geschilderde rurale leven in de idylle van de Leieschilders al met al weinig authentiek. Het mag dan wel de worsteling van de boer met het land zijn die in de door Putman gehuldigde taferelen steevast wordt verbeeld, de extreme armoede en de stelselmatige uitbuiting die het boerenbestaan eind negentiende en begin twintigste eeuw nog kenmerkten, krijgt in deze terzelfder tijd idyllische en mythische voorstelling van de zaken geen plaats.

Midden jaren 1990 kwam er onder impuls van de Britse geograaf Nigel Thrift een tegenbeweging op gang die bijzonder kritisch was voor de intussen algemeen aanvaarde these dat een landschap eigenlijk een manier van kijken is. De kritiek luidde dat een dergelijke karakterisering van het concept te eendimensioneel is. Ze reduceert landschap immers tot een culturele representatie, terwijl dat landschap, hoe geconstrueerd ook, uiteindelijk steeds een alledaagse materiële realiteit is waar je als mens midden in staat en die je niet alleen ziet, maar ook voelt, ruikt, hoort en proeft. Maar ook deze multisensoriële benadering van landschap, doorgaans ‘*non-representational*’ of ‘*more-than-representational*’-theory genoemd, werd spoedig gecontesteerd. Volgens de Amerikaanse culturele geograaf Divya Praful Tolia-Kelly dreigde een dergelijke benadering namelijk voorbij te gaan aan het feit dat ook een lichamelijke, zintuiglijke landschapsbeleving geïnstrumentaliseerd kan worden om machtsverhoudingen en verschillen tussen sociale of etnische groepen in stand te houden.³² Opnieuw ter ver-

— 31 Zie o.m.: D.E. Cosgrove, *Social formation and symbolic landscape*, Madison, 1984; D.E. Cosgrove & S. Daniels, *The iconography of landscape*, Cambridge, 1988; H. Hawkins, *Picturing landscape*, in: *The Routledge Companion of Landscape Studies* [...], pp. 206-214.

32 Zie o.m.: N. Thrift, *Non-Representational Theories*, London, 2003; E. Waterton, *More-than-representational landscapes*, in: *The Routledge Companion to Landscape Studies* [...], pp. 91-101; D. Tolia-Kelly e.a. (red.), *Heritage, Affect and Emotion. Politics, Practices and Infrastructures*, London, 2017;

duidelijk: je kunt de mens in het discours van Putman bezwaarlijk een afstandelijke observator van het landschap noemen, hij staat er midden in en maakt er op een heel lichamelijke manier deel van uit. Zoals betoogd wordt in een voor deze bijdrage bijzonder nuttige studie van Ben Pitcher, sluiten een intense zintuiglijke beleving van het landschap en nationalistische affecten elkaar dus niet uit. Het tegendeel is het geval.

In navolging van Tolia-Kelly probeert Pitcher een strategie uit te denken om de nationalistische appropriatie van landschap – in de casus die hij uitwerkt, gaat het over de exclusief-Engelse beeldvorming rond het Lake District – te ontzenuwen en dat landschap opnieuw voor alle mogelijke groepen toegankelijk te maken. Hij argumenteert dat de meest effectieve ontregeling van een raciaal georiënteerd nationalistisch discours begint met de erkenning van de emotioneel en fysiek prikkelende kracht die van dat discours uitgaat, in tegenstelling tot een benadering die gebaseerd is op een zogenaamd afstandelijk en superieur kosmopolitisch standpunt. Een dergelijke erkenning maakt het vervolgens mogelijk om de sterk lichamelijke en zintuiglijke beleving van het landschap te heroriënteren of zelfs volledig om te keren: ze kan ten dienste worden gesteld van een primair, algemeen menselijk contact met de oppervlakte van het landschap, wars van ideologische claims: *“To feel a sense of embodied connection to rocks and stones set in pace over the four-and-a-half billion years of the earth’s history reveals the considerable modesty of the nation’s claims over them”*.³³ Meer dan zestig jaar eerder hanteerde Hugo Claus een tot op zekere hoogte gelijkaardige strategie als Pitcher in zijn streven om zich van de hardnekkige invloed van een met schuldgevoelens beladen Vlaams landschapsideaal te ontdoen. Het zou een moeizaam ontworstelingsproces blijken te zijn en Claus zou zich pas na vele pogingen, en met name na de publicatie van zijn grote oorlogsroman *Het verdriet van België* (1983), min of meer bevrijd voelen van zijn traumatiserende oorlogsverleden en de ongewenste doorwerking van zijn ‘Vlaams-nationalistische opvoeding’.

“JA, DE BOMEN, DE VOGELTJES, DE LEIE”:

CLAUS VS. HET WEZENLIJK-VLAAMSE LANDSCHAPSIDEAAL (1)

Tijdens de bezetting groeit bij de jonge Claus het verlangen om in de voetsporen te treden van de grote Vlaamse landschapsschilders en op zijn beurt de Vlaamse wezenaard op doek tot expressie te brengen. Uit bewondering voor de volks- en bodemverbonden Leieschilders brengt hij samen met zijn boezemvriend Anatole Ghekiere op 21 juli in 1944 een bezoek aan de stamvader van de Latemse school, Albert Servaes, in wiens stijl hij na de oorlog ook het bovenvermelde Astense schilderijtje zal schilderen. Uit dat schilderijtje, evenals uit Claus’ illustratie van een oogsttafereel bij *Loutering*

J. Wylie, *Landscape*, London, 2007; Tolia-Kelly doorbreekt daarmee ook de door Cosgrove en Daniels gehanteerde distictie tussen de ideologische sluier en de daarachter verborgen werkelijkheid; een gelijkaardige kritiek werd eerder al geformuleerd door David Matless in 1992.

33 B. Pitcher, *Belonging to a Different Landscape. Repurposing Nationalist Affects*, in: *Sociological Research Online*, vol. 21, 2016, nr. 1, p. 8.

van E. Rinaka, blijkt alvast dat de bevrijding niet volstond om Claus af te helpen van zijn fascinatie voor het mythische en idyllische Vlaamse platteland. Bijna veertig jaar later zou de auteur zich nadrukkelijk van zijn illustraties in de dichtbundel *distantiëren* door te beweren dat hij zich met opzet de stijl van de Vlaams-nationalistische en collaborerende schilder Jos Speybrouck had aangemeten om zijn vader en diens vriend en repressielotgenoot Carrein een plezier te doen, maar de gedichten zelf zou hij toentertijd al 'clichématig' hebben gevonden.³⁴ Dat lijkt pose en het is hoe dan ook zeer de vraag of Claus op dat moment al wel zo lucide was om de beladen idealen te persifleren die in Rinaka's poëzie doorklinken.

Een jaar na zijn debuut als tekenaar-illustrator begint de intussen 17-jarige jongeman bijdragen te schrijven voor *Branding*, een 'solidaristisch weekblad' waarin de figuur en opvattingen van Verdinaso-leider Joris Van Severen nog steeds worden vereerd. In een eerste bijdrage huldigt Claus de Latemse schilder en "groot artist" Gustave Van de Woestijne, onder meer door het werk van deze "tedere natuur" te vergelijken met de "levendig-menselijker" kunst van Albert Servaes en enkele van Van de Woestijne's schilderijen hogelijk te prijzen, waaronder het bekende *De Zondagmiddag* (1914): "een glashelder landschap met boeren en varkens".³⁵ Een andere bijdrage in *Branding* getuigt dan weer van Claus' nauwe betrokkenheid bij een nieuwe schildersgeneratie, de Oost-Vlaamse schildersbent La Relève, die (zoals de naam al zegt) de 'aflossing' wil garanderen van het Vlaamse expressionisme. Met verschillende Relève-schilders zoals Roger Raveel, Jan Burssens, Jan Saverys (zoon van), Camille d'Havé en Frans Piens is Claus goed bevriend en ook koestert hij een onverholen sympathie voor hun mentoren aan de Gentse Academie, Jos Verdegem en Hubert Malfait: Latemse schilders die zich allebei tijdens de bezetting de vingers hebben gebrand aan de collaboratie.³⁶

Het is dus wel duidelijk dat Claus jaren na die oorlog nog steeds een bijzondere affiniteit koestert met een bij velen inmiddels in ongenade gevallen Vlaamse schilders-traditie en landschapsschilderkunst. Tegelijkertijd groeit bij hem evenwel ook het verlangen om een schrijver te worden³⁷ die genadeloos kan zijn voor Vlaanderen en voor (ook) zijn (eigen) duistere oorlogsverleden. Dat dilemma vindt zijn neerslag in Claus' tweede roman, *De hondsdagen* (1952), waarin de auteur voor het eerst zijn worsteling met een beladen Vlaams landschap tematiseert.

³⁴ G. Wildemeersch, *Hugo Claus. De jonge jaren [...]*, pp. 33-35; G. Wildemeersch, *Hugo Claus. Familiealbum [...]*, p. 94.

³⁵ H. Claus, De idee van G. van de Woestijne, in: *Branding*, nr. 9, 1947.

³⁶ G. Wildemeersch, *Hugo Claus. De jonge jaren [...]*, pp. 125-136, 159. Wanneer de socialistische krant *Vooruit* een bijdrage van Claus over La Relève weigert te publiceren, vermoedt de jongeman een samenzwering tegen La Relève op grond van Verdegems collaboratieverleden en reageert hij furieus.

³⁷ Zie in dit verband ook: J. Velter, *Hugo Claus en het meesterwerk*, www.sfcdt.wordpress.com, 2015.

In *De hondsdagen* onderneemt de protagonist Philip De Vogel een zoektocht naar zijn onmogelijke geliefde, een Joods meisje, dat onder mysterieuze omstandigheden is verdwenen en met wie het niet goed dreigt af te lopen. De zoektocht confronteert hem met allerlei plekken en personen die herinneren aan de voorbije oorlog: Duitse bunkers, een gebombardeerd familiepension, een standbeeld met kogelgaten, opvallend veel militairen en een schildersbent waarrond een verbrand luchtje hangt.³⁸ Zoals Georges Wildemeersch laat zien in *Hugo Claus. De jonge jaren* (2015) heeft Claus deze schilders stuk voor stuk getekend naar de leden van La Relève en hun leermeesters.³⁹ In de schilder Isenborn zit bijvoorbeeld veel van Jos Verdegem, maar diens collaboratieverleden lijkt in de over hem handelende passages buiten beeld te blijven. Al wordt de Relève-groep in een aangrenzende scène wél op een unheimliche manier met Duitsvriendelijkheid in verband gebracht. Wanneer een vrouw van middelbare leeftijd in een restaurant ongevraagd aanschuift bij Philip en zijn vriend Tsjecho en ongenoeft de door hen bestelde mossels naar binnen begint te spelen (een verwijzing naar *Mosseleetster* van Camille D'Havé), vertelt de dame dat haar zoon voor zijn werk bij de Ontmijningsdienst naar Duitsland is vertrokken. Daarbij sluipen er enkele germanismen in haar taalgebruik en dat volstaat voor Philip om tegen haar uit te varen. Zijn reactie is volstrekt buitensporig en verontrust de naar Frans Piens gemodelleerde Tsjecho, een even corpulente als kinderlijk onzekere schilder van sombere landschappen en bunkers, die nog harder met de last van het verleden en een intussen controversiële traditie lijkt te worstelen dan Philip zelf. Maar als er in *De hondsdagen* één hoofdstuk in het teken staat van die dubbelzinnige houding ten opzichte van de traditie, is het wel het achtste hoofdstuk, waarin Claus zijn personages tijdens een uitje naar "de boerenbuiten" een maar al te bekend landschap laat betreden.

Op een mooie zomerdag maken gezelschapsdames Hanny, Hilda en Madame Micky, hun rijke klant Meneer Oscar en de met hen bevriende Philip en Tsjecho een uitstapje naar het platteland. Een gezelschap van eigentijdse stadsmensen zijn ze, die hun decadente leventje in "de vergiftigde stadslucht" willen ontvluchten. Hun plattelandstrip leest als een subtiele ridiculisering van de Latemse schilders die zich in de vrije natuur terugtrekken om de band met het oorspronkelijke, landelijke leven en de traditie te herstellen, maar zich daar intussen wel vermeien in allerlei frivole feestjes. Ook Claus' personages gieten zich de hele dag door vol met martini's en hebben met het eigenlijke rurale leven nog minder te maken dan de Leieschilders. De natuurtoeristen overwegen wel even om als middagmaal een traditioneel aardappelgerecht te nuttigen: "dan zijn wij helemaal op de buiten", maar al snel wordt toch maar voor kip en bourgogne geopteerd. Er kan met andere woorden weinig twijfel over bestaan dat hun belangstelling voor het authentieke Vlaamse platteland niet meer is dan een geïmproviseerde maskerade. Weliswaar probeert de pompeuze matrone Madame Micky de schijn

38 A. Fuhrmann, 'Genezen zult gij niet'. *Hugo Claus' De hondsdagen en 'Nota's voor een Oostakkerse Cantate' gelezen als pogingen om een traumatisch oorlogsverleden te verwerken*, 2017 [ongepubliceerde masterproef].

39 G. Wildemeersch, *Hugo Claus. De jonge jaren* [...], pp. 125-136.

zo lang mogelijk op te houden door *"als een bronstig paard"* door de velden te draven, maar wanneer ze een zoveelste geforceerde jubelkreet over het landschap ten beste geeft, reageert Philip uitgesproken ironisch: *"Ja, de bomen, de vogeltjes, de Leie"*.⁴⁰ Het is geen toeval dat Claus zijn fictionele alter-ego hier de spot laat drijven met een voor de Vlaamse expressionisten bijna heilige rivier; Philip en co blijken met hun platte-landstrip midden in de verbeeldingswereld van 'Latem' terecht te zijn gekomen, een wereld waar ze op zijn minst nogal dubbele gevoelens bij hebben. Sterker nog, even lijkt het zelfs alsof dat door de Leievereerders geïdealiseerde 'Latem' zich tegen hen keert, wanneer ze worden aangevallen door een groepje typische koeien – de schilderijen van Emile Claus zijn opeens niet veraf – die bij nader inzien stieren blijken te zijn. De grond voor het weinig harmonieuze karakter van deze ontmoeting met de Vlaams-expressionistische traditie wordt duidelijk wanneer Claus' personages een bezoekje brengen aan het graf van Gustaaf De Smet, dat door Constant Permeke werd opgeluisterd met een beeldhouwwerk. Een dienstster aan wie ze de weg vragen, vertelt hun dat het graf in het dorp een nogal eigenaardige bijnaam geniet:

*"Zij glimlachte. Was het voor Buchenwald? -- 'Buchenwald?' Ja, zo noemde men het beeld in het dorp. 'O zo.'"*⁴¹

Het is alsof dit bezoek aan 'Buchenwald' de schimmen van een duister verleden heeft opgeroepen. Niet alleen spotten ze bij de begraafplaats een *"oude man met witte bakkebaarden en een bevend lichaam"*⁴² – alsof Albert Servaes teruggekeerd is uit zijn Zwitserse ballingschap –, ze ontmoeten er later op de dag ook nog een *"grijze man"* die een oud-strijder blijkt te zijn. Wat Claus precies wil suggereren door Permeke en De Smet, die zich voor zover bekend nooit met de bezetter hebben ingelaten, te associëren met een concentratiekamp, is overigens onduidelijk.

- > Stamvader van de Latemse school en politieke banneling Albert Servaes aan het werk in zijn atelier in Luzern, Zwitserland. [ADV N, VFB 1403]



— 40 H. Claus, *De hondsdagen*, Amsterdam, 1973, pp. 60, 66.

41 H. Claus, *De hondsdagen* [...], p. 62.

42 H. Claus, *De hondsdagen* [...], pp. 62-63.

Het lijkt vooral een tamelijk onhandige poging om over de beladen traditie te schrijven die deze schilders vertegenwoordigen, waarbij de auteur er nog niet in slaagt om ten volle de confrontatie aan te gaan met het volgens 'volksverbonden' commentatoren ideale Vlaamse landschap. Nog geen halfjaar later lukt hem dit voor het eerst wel.

“VERLATEN VALLEI VAN NIEMAND MEER”:

CLAUS VS. HET WEZENLIJK-VLAAMSE LANDSCHAPSIDEAAL (2)

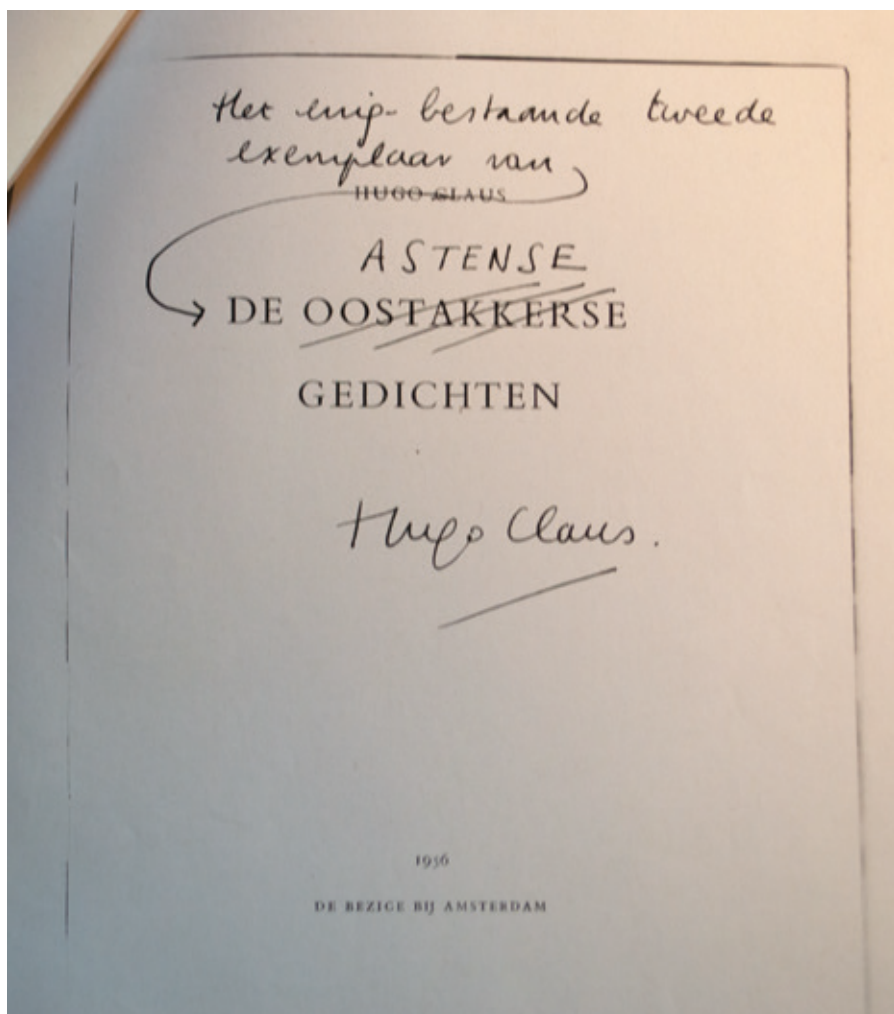
Zo'n zes jaar nadat hij te Astene probeerde om de tijdloze Vlaamse essentie in de verf te zetten, onderneemt Claus een eerste volwaardige, zij het nog grotendeels intuïtieve poging om door middel van literatuur precies het tegenovergestelde te doen. Hij wil de wetten van de poëtische fictie naar zijn hand zetten om de nationalistische en totalitaire wensdromen te ontwrichten die hem in zijn jonge jaren in hun greep hebben gehad. Daarbij komt de auteur al snel tot de vaststelling dat hij dat niet kan zonder ook vol de confrontatie aan te gaan met het landschap. De omgeving leent zich er alvast toe: hij gaat enkele maanden lang bij zijn ouders inwonen in Oostakker-Lourdes, en het Oost-Vlaamse dorp en populaire bedevaartsoord behoren op dat moment nog tot een *“echte landbouwgemeente”* met een in hoge mate *“landschappelijk karakter”*.⁴³ De grootschalige industrialisering en verstedelijking van de streek – een direct gevolg van de zich almaar uitbreidende haven van Gent – zullen nog jaren op zich laten wachten. Die omgeving zal later hoe dan ook geregeld als een katalysator worden voorgesteld voor de gedichten die Claus er schrijft. In 1956 karakteriseert Jan Walravens, zijn vriend en collega bij het avant-gardistische jongerentijdschrift *Tijd en Mens*, de ontstaanscontext van *De Oostakkerse gedichten* als volgt: *“Daar zag hij de mensen terug waartegen hij zich zo vaak verzet had, maar die toch voor altijd de stempel van hun wezen op het zijne hadden gedrukt. Hij ontdekte er opnieuw zijn eigen land, zijn grond, zijn luchten, zijn landschappen.”*⁴⁴ Drukt Walravens zich hier behoorlijk hooggestemd uit over Claus' weerzien met 'zijn eigen' Vlaamse land, dan kruipen er bij Claus zelf scherpste en onbehagen in de formulering wanneer hij datzelfde jaar een lezing geeft over zijn dichtbundel en zijn verblijf te Oostakker typeert als een *“hernieuwd contact met het land dat ik hongerig verlaten had en waarvan de herinnering mij gekweld had”*.⁴⁵ In deze citaten klinkt dezelfde spanning door die ook Claus' gedichten kenmerken: een constante aarzeling tussen een intens gevoel van verbondenheid met het landschap en een al even intense drang om zich ervan te bevrijden. De herinneringen die zijn omgeving bij hem losweekt, smaken de dichter immers al te bitter.

In een vorig nummer van dit tijdschrift heb ik geprobeerd aan te tonen dat in Claus' *Oostakkerse gedichten* een scherpe cultuurkritiek zit aan het adres van het in mythes en rites verstrikte Vlaanderen van begin jaren 1950. Dat Vlaanderen is nog steeds

43 R. Poelman, *Oostakker in de 20ste eeuw*, s.l., 1981, p. 97.

44 G. Wildemeersch, *Hugo Claus. Familiealbum* [...], p. 333.

45 G. Wildemeersch, *Hugo Claus. Familiealbum* [...], p. 330.



- ^ Het exemplaar van *De Oostakkerse gedichten* van zijn jeugdvriend Etienne Thienpondt, waarin Claus deze gedichten in verband bracht met hun gedeeld collaboratie- en repressieverleden. [Stadsarchief Gent]

niet in het reine met een pijnlijk oorlogsverleden, zo suggereert Claus. Hij bevolkt het Oostakker van zijn poëzie namelijk met allerlei spoken van een voortwoedende oorlog: de traumatiserende bevrijding door marcherende Canadezen, repressietaferelen zoals een "vadervlag" die wordt uitgehangen, "verminkten" die door de velden strompelen en een obsessie met viriliteit waarvan het mannelijke subject van de gedichten zich maar

niet kan bevrijden. Die lectuur hoop ik hier aan te vullen door de focus te verschuiven van het contextuele⁴⁶ naar het discours-analytische aspect van Claus' cultuurkritiek. De protagonist van mijn vorige bijdrage was een lucide snelschrijver die verwoed 'nota' probeert te nemen van de collectieve oorlogstrauma's in het dorp, ditmaal is de hoofdrol weggelegd voor het landschap.

Al in het eerste gedicht van de bundel, *De ingewijde*, is er iets vreemds aan de hand met Claus' 'Oostakker', een primitief-agrarisch gemeenschap (zo zal verderop in de bundel nog blijken) van boeren die in harmonie leven met hun land. Wanneer de nacht aanbreekt in "*dit dorp tussen de gevlerkte linden*"⁴⁷, bevindt de lezer zich plotseling "*tussen de betelplanten*" en alsof die Aziatische plantsoort nog niet bizar genoeg lijkt in dit door en door Vlaamse landschap, weerklinkt er vervolgens een nog opvallendere uitheemse dissonant: "*een negerin die, tegen geen woorden bestand, / Schreeuwt in een taal niet te noemen*".⁴⁸ De Franse filosoof Michel Foucault schreef dat een discours evenzeer gedefinieerd wordt door wat het uitsluit als door wat erin besloten ligt. Dat lijkt ook te gelden voor de "*betelplanten*" en de "*negerin*" in de Oostakkerse realiteit: deze vreemde elementen kunnen alleen 's nachts en "*ongezien*" verschijnen, omdat ze simpelweg niet binnen de dagelijkse taal en het voorstellingsvermogen van "*het dorp*" kunnen worden gevat.⁴⁹ Een dergelijke starre focus op het eigene blijkt het dominante discours te zijn dat de landelijke wereld van Claus' Oostakker als een web van taal omspant: wanneer de natuur door de modernisering dreigt te worden aangetast, voelt het ik in zijn bloed "*de Brugse Metten*" slaan,⁵⁰ net zoals dat "*onvervreemdbaar bloed*" hem in tijden van niet nader geïdentificeerde rampen op innige wijze verbindt met de "*weduwen en wezen*" van zijn volk. Dat volkseigen discours nu wordt systematisch verstoord: het landschap wordt telkens weer geïnfiltreerd door confronterende flitsen van het andere en vreemde. Enkele gedichten verder lezen we over een "*brandende jood in het braambos*", "*een arabier die sterft*" en stelt het ik dat "*vreemdelingen*" zijn "*leven*" zijn

46 A. Fuhrmann, *De snelschrijver, oorlog en collaboratie [...]*, pp. 309-320; Het zwaartepunt van deze bijdrage is een reconstructie van de historische context die in Claus' gedichten doorklinkt, namelijk een oud-oostfrontersbijeekoms in Lourdes-Oostakker.

47 Zoals Wildemeersch heeft aangetoond, zijn deze linden een verwijzing naar de familienaam van Claus' moeder Germaine Vanderlinden. De dichter suggereert op die manier een intieme band tussen het dorp en de omgevende (moederlijke) natuur.

48 H. Claus, *De Oostakkerse gedichten*, Amsterdam, 1965, p. 9.

49 Dat Claus hier voor een vrouwelijke vreemde kiest, is overigens ook geen toeval: de ander kan in 'Oostakker' evengoed de representant van een andere cultuur als van een ander geslacht zijn. Claus tematiseert daarbij de – in landschapstheorie eveneens vaak bekritiseerde – mannelijke heerschappij over een vrouwelijk landschap, onder meer in de aan Cyriel Verschaeve refererende zeelandschappen die in zijn bundel soms uit het niets de plaats van het vasteland innemen. Het vrouwelijke, weke en vochtige overspoelt dan de mannelijke hardheid die de werkelijkheid vergeefs probeert te domineren; zie: J. Van Rooij, Een stuk forse mast omgezaagd. Hugo Claus' De Oostakkerse gedichten politiek gelezen, in: *Vooys*, jg. 26, 2008, nr. 1, pp. 60-70.

50 H. Claus, Nota's voor een Oostakkerse Cantate, in: *Tijd en Mens. Tijdschrift van de nieuwe generatie*, jg. 5, 1953, nr. 1 (januari), pp. 38-39.

geworden.⁵¹ Het heeft er kortom alle schijn van dat de spelregels in het Oostakkerse landschap dat de dichter hier oproept drastisch zijn gewijzigd. Dat landschap is niet langer een *"eigen-dom"* en wordt niet meer bezeten door één volk, maar is ook voor *"vreemdelingen"* toegankelijk. In Claus' poëzie lijkt de natuur van alle claims en superieure menselijke perspectieven te worden ontdaan en een omkering van de machtsverhoudingen plaats te vinden. Het is nu namelijk alsof het landschap naar de mens kijkt:

*"Einde, verlaten vallei van niemand meer,
Waar bleven de wezens achtergelaten
Die mij bevolkten in een vroeger seizoen
In deze houten stad en in dit zand?"*⁵²

Het landschap is niet langer een passief decor dat het ik in zijn eigenheid bevestigt, maar een grillige, onvoorspelbare realiteit die het juist vervreemdt van zijn dwangmatige verlangen naar een solide volkswezen. Natuur en mens zijn geen strikt gescheiden categorieën meer, maar gaan dooreen lopen op een bij momenten tamelijk *unheimliche* manier: een *"dauwworm duwt voorzichtig in het strand van mijn gezicht"*, *"Het zaad in mijn stam beweegt"*, een mensenhuid *"springt / en legt haar wormen bloot"* ...⁵³ Het is mijn hypothese dat dergelijke beelden de ontluistering betekenen van iedere Vlaamse etnisch-essentialistische logica: alsof de mens uit Willem Putmans betoog hier zo vergroeid is met zijn land dat zijn lichaam bedekt raakt met schors en wormen zijn huid als was het aarde doorwroeten.⁵⁴

De mens in 'Oostakker' is kennelijk dermate geobsedeerd met de natuur rondom hem dat hij zelfs de meest alledaagse gebeurtenissen en gevoelens haast dwangmatig met die natuur in verband brengt. Zo wordt een stukgelopen liefdesrelatie op een erg aardse, vegetale manier beleefd als een verlangen naar vruchtbaarheid: *"De regen rijdt in bladeren / Mijn hete hoofd naar binnen. // En in mijn vermoeide zinnen / Waar eens je lach in brak // Brandt het linnen van de liefde / Zwart."*⁵⁵ Het lijkt hier wel om een vreemdsoortige verdraaiing van Rinaka's gedichten te gaan. De vruchtbaarheidslogica en het cyclische denken die, zoals ik hierboven al beargumenteerde, leidmotieven zijn in een beladen Vlaamse landschapstraditie, slaan in Claus' gedichten helemaal tilt. Zo lezen beelden als *"En ik dook / Blind / In de vangarm van een wind zo bitter / Dat het land mij losliet en ik door de / Winter werd bevrucht"*⁵⁶ als een groteske omkering en verhaspeling

51 H. Claus, *De Oostakkerse gedichten* [...], pp. 48, 22, 46, 45.

52 H. Claus, *De Oostakkerse gedichten* [...], p. 45.

53 H. Claus, *De Oostakkerse gedichten* [...], pp. 48, 50, 30.

54 Claus' omkering van de verhouding tussen mens en landschap lijkt overigens wel een poëtische variant op wat door W.J.T. Michell wordt gesteld in de inleiding van *Landscape and power* (1994): "landscape (...) always greets us as a space, as environment, as that within which "we" (figured as "the figures" in the landscape) find – or lose – ourselves." (p. 2, vetjes door de auteur).

55 H. Claus, *De Oostakkerse gedichten* [...], p. 39.

56 H. Claus, *De Oostakkerse gedichten* [...], p. 45.

van de ideologische kunstgreep om een bij uitstek natuurlijk proces (de kringloop van de seizoenen) te projecteren op de menselijke cultuur. Bovendien confronteert de dichter de wensdroom van het eeuwig vruchtbare land telkens weer met onvruchtbaarheid en vernietiging, waarvoor door de hele bundel heen het nogal dubbelzinnig klinkende woord 'verbranding' wordt gebruikt:

*"Zwart hooi, verbrande oppers - het wordt november en onze
Hoop verbleekt voortdurend.
(...)
Verbrande akkers, ah, kon ik heidens paren,
Maar begraven in een bed als aarde, ben
Ik ontvleesd, (...)"⁵⁷*

Mijns inziens ontmaskert Claus daarmee het landschapsideaal dat generaties lang Vlaamse schilders en schrijvers heeft gebiologeerd als een in se narcistisch verlangen naar onsterfelijkheid. Een droombeeld, dat onvermijdelijk verbrokkelt als het in aanraking komt met een grillige werkelijkheid vol alledaagse veranderingen en vergankelijkheid. Een gelijkaardig lot is overigens ook de mens beschoren die zich in een dergelijk ideaal dreigt te verliezen. Vroeg of laat "vernedert" het landschap hem en herleidt het hem tot zijn pure materialiteit, lichamelijkheid en zintuiglijkheid:

*"Toen viel mijn stem aan stukken
Alsof ik te hoog te spreken zocht,
Alsof ik dorst werd en begaf in dorst, woede, deernis
En ik in de wereld stolde, dit hard water"*

Het zal de lezer zijn opgevallen dat Claus in deze gedichten opmerkelijk vaak voor een ik-standpunt kiest, hoe radicaal-nationalistisch en xenofob de sentimenten die hij in zijn poëzie evoceert soms ook klinken. Die keuze is cruciaal voor een goed begrip van *De Oostakkerse gedichten* en de kritiek van de dichter op beladen Vlaamse verlangens: enkel door zich vergaand met deze verlangens te identificeren is hij in staat om ze te "door-gronden". Anders dan de vrij gemakkelijke spot met de Leie en de wel erg geforceerde associatie van een kunstwerk van Permeke met een concentratiekamp, neemt Claus het diepgewortelde verlangen naar (absolute harmonie met) een extreem vruchtbaar ruraal landschap hier volstrekt serieus, om vervolgens middels poëtische vervormingen de ideologische aberraties en politieke gevaren van deze verbeelding bloot te leggen. De dichter speelt in op de omissies en paradoxen in het nog grotendeels intuïtief bekritiseerde discours om het finaal ten gronde te richten: in diens verlangen om gedefinieerd te worden door het landschap, vervagen uiteindelijk alle grenzen en wordt de mens "kiezelaarde", een "labiel, gespleten tak", een "strand"

⁵⁷ H. Claus, *De Oostakkerse gedichten* [...], p. 51.

...⁵⁸ kortom: hij wordt deel van de oppervlakte der dingen, en raakt almaar verder verwijderd van eender welke gefantaseerde essentie. Daarmee is Claus' verbeelding van een Vlaams landschapsideaal in de zeven jaar die verstreken zijn sinds het Astense schilderijtje zo ingrijpend veranderd dat ze de 'doorgronding' en ontluistering ervan is geworden.⁵⁹

58 H. Claus, *De Oostakkerse gedichten [...]*, pp. 34, 46, 48.

59 De auteur dankt Kris Humbeeck, Carl Claus, de medewerkers van het ADVN en in het bijzonder Kasper Swerts, Simon Fivez, Hilde Plancke, Christine Vanpachtenbeke, Hannah T'Sas, Christa Ureel en Hein Viljoen.