

Een hommage

De Bezige Bij Antwerpen

Hugo

Marc Didden

Claus

Een hommage

Vooraf

Dit kleine boekwerk heeft geen andere bedoeling dan hulde te brengen aan leven en werk van Hugo Claus.

Ik heb hem wel eens gezegd hoezeer ik hem bewonderde, meer dan eens zelfs, maar nooit hoeveel ik van hem hield.

Bij deze, dan maar.

Ik wil graag mijn erkentelijkheid betuigen aan Hugo Claus zelf, vanwege zijn bestaan en wat hij daarmee gedaan heeft.

Aan Veerle Claus en aan De Bezige Bij, voor het gracieus verlenen van de toestemming om in dit werk tekstfragmenten uit Hugo Claus' omvangrijke oeuvre te citeren waar ik dat nodig achtte.

Aan *De Morgen Magazine*, waarin ik op verzoek van Marianne De Baere een stuk mocht schrijven dat op 17 maart 2012 verscheen onder de titel 'Dierbare Hugo' en dat aan de basis ligt van deze uitgebreidere hommage.

Aan mevrouw Chantal Janssens, de uitgever van het weekblad *Humo*, waarin op 11 december 1980 het interview verscheen dat aan de basis ligt van het tweede hoofdstuk.

Aan Guy Mortier, omdat ik dat interview mocht doen.

Aan alle schriftgeleerden, vorsers en letterkundige journalisten die mij het werk van Hugo Claus beter hebben leren kennen.

Aan Mark Schaevers voor de inspiratie en de vruchtbare gesprekken over de man die ons zoveel meer naliet dan zijn werken.

Dank.

Marc Didden, Brussel, januari 2013

I

Het was 1972 en het jaar was bijna om. Er woedde toen een felle winter in Amsterdam. En als het daar fel winterde, dan werd Amsterdam vanuit België gezien al gauw een stukje Scandinavië. Dat werd zo gezegd. Enfin, dat zei jij, dierbare Hugo, en daarom heb ik het ook onthouden. Want je had gelijk, zoals bijna altijd.

In Nederland is sneeuw ook veel witter dan bij ons, en de bijbehorende koude ook veel kouder.

Waarom dat zo is, weten alleen de allerslimste geleerden, maar wellicht heeft het ermee te maken dat wij Menapiërs vinden dat wij dicht bij Parijs en dus het Zuiden wonen en de Bataven toch een beetje beseffen dat ze voorstedelingen zijn van de Noordpool, ook al begint die voor veel Amsterdammers dan al in de buurt van Groningen.

Maar het was dus laat in 1972 en ik liep door de toen nog enigszins gezellige Leidsestraat, die, zoals dat in die tijd van het jaar past, overvloedig in de kerstsfeer baadde. Ik kwam van bij de Stadsschouwburg en was op weg naar helemaal nergens. Zoals steeds wanneer ik door de Leidsestraat loop, was het mijn voornaamste zorg om vooral niet door een tram van lijn nummer 1 doodgereden te worden. En eerlijk gezegd was ik ook wel een beetje op zoek naar een warme hap. Die bood zich aan via een Febo-kroket, een delicatessen waarvoor

ik, gesteld dat ik een copywriter zou zijn, met plezier de volgende verkoopslogan zou bedenken: 'Hoe slechter, hoe beter'.

Omdat er in die tijd in die bewuste straat ook een paar uitstekende krantenwinkels waren, stapte ik er, na de kroket, zo eentje binnen en vroeg ik of ze een exemplaar hadden van de Vlaamse betere *gazet* die mijn vader altijd las, *De Standaard*. Die hadden ze, maar er was nog slechts één exemplaar. Net toen ik die krant uit de rekken wilde halen, zag ik de grote hand van iemand anders ook naar mijn *objet du désir* grijpen. Die hand hoorde bij een arm en die arm hoorde bij een man en die man was jij, dierbare Hugo.

Een man die volgens mij toen het mooiste Nederlands sprak en schreef, en dat vind ik nu nog altijd.

Ik bewonderde je toen diep als dichter, romancier, schilder en filmmaker, maar in die tijd vooral als toneelschrijver omdat ik die vroege stukken van je, zoals *Een bruid in de morgen*, *Suiker*, *Mama, kijk, zonder banden!* en *De dans van de reiger* al vele malen in mijn hoofd geregistreerd had vanuit die kleine, handige en goedkope pockets die De Bezige Bij toen uitgaf en die ik nooit kon laten liggen in een boekhandel, zeker niet wanneer ze enigszins afgeprijsd waren.

Je Bruid in de morgen had ook het Parijse voetlicht getrotseerd als *Andréa*, ou *La fiancée du matin*, en nog wel met de grote Jean-Louis Trintignant in de rol van Tho-

mas. Het had in die dagen zelfs in New York off Broadway gestaan, zij het volgens getuigen talentloos geregisseerd door een onbenul.

Ik was ook helemaal kapot van de vele opvoeringen van jouw meesterwerk *Vrijdag*, dat schijnrealistische stuk van je, dat ik al dikwijls was gaan bekijken. In Antwerpen, in Gent, en in Brussel zelfs in beide landstalen.

Het liep ook in het toen nog zo verre Londen, waar het helemaal boven in het legendarische Royal Court Theatre gespeeld werd, op dezelfde planken als die waar de angry young men even tevoren hun eerste stappen hadden gezet.

John Thaw speelde er de hoofdrol in en jij, die altijd alles wist, was er beslist ook toen al van op de hoogte dat diezelfde Thaw later wereldberoemd zou worden als Inspector Morse en in die hoedanigheid menig hart van vrouwen van middelbare leeftijd sneller zou doen slaan.

Niet dat je veel tijd had voor vrouwen van middelbare leeftijd, toen. Je beleefde zowel professioneel als privé drukke en spannende tijden in dat mooie, broeierige Amsterdam, waar de jaren zestig overgingen in de jaren zeventig.

Je was toen bijna drieënveertig, Hugo.

Een genie met een te grote zonnebril op en een naar mijn smaak iets te schreeuwerig bloemenhemd om je nog redelijk strakke torso. Maar je was iemand.

Een groot schrijver met het charisma van een rockster. Een Vlaming die Vlaanderen niet nodig had om te zijn wie hij was.

Je hand greep in die boekhandel van de Leidsestraat naar het laatste exemplaar van de krant die ik wilde kopen. Omdat ik ook toen al vond dat een mens zijn plaats moet kennen in de wereld, wilde ik je die krant wel gunnen en voor hetzelfde geld eens proeven van publicaties met voor mij exotische namen als *de Volkskrant*, *NRC Handelsblad*, *Het Parool* of *De Telegraaf*. Maar je duwde die laatste *De Standaard* in mijn handen met de wijze woorden: 'Neem jij 'm maar, Marc. Je hebt meer heimwee dan ik. Dat zie ik.'

En dat zag jij goed. Behalve heimwee had ik ook nog kou en honger en dorst en liefdesverdriet en ook heel veel last van eenzaamheid daar in dat kleine, naar ander-mans zweet riekende studentenkamertje aan de Weesperstraat waar ik zes weken lang mijn intrek genomen had.

Ik was ook trots als een gorilla dat je mij in dat vale licht van die boekhandel herkend had, toen. Ik liep weliswaar al bijna een hele week stage bij je in die Stads-

schouwburg, daar aan het eind van de straat, maar ik had je nog nooit eerder écht durven aanspreken. En nu ook niet, want jij praatte tegen mij, maar ik niet tegen jou. Wat niet verwonderlijk is, want je was toen in mijn ogen de absolute evenknie van mijn andere helden Elvis Presley en William Shakespeare. En nu nog, Hugo, nu nog.

Ik heb die krant toen wel gekocht, maar ik heb hem niet gelezen. Want ik was zo gelukkig over onze ontmoeting dat ik prompt op mijn stappen teruggekeerd ben en helemaal solo een paar pilsjes ben gaan drinken bij café Reijnders, en om helemaal eerlijk te zijn ook nog een kopstoot of twee, die soms toch wel dodelijke Mokumse mix van slap bier en sterke jenever.

Daarna trakteerde ik mezelf op een tweede kroket. Tegen jou mag ik dat wel zeggen, want jij begrijpt dat. Maar deze keer ging ik toch voor een iets chiquer en dus ook wat duurder model, van Eetsalon Van Dobben, in de Korte Reguliersdwarstraat.

Die Stadsschouwburg was niet echt een imposant gebouw voor een jongen uit Brussel. Maar ik stond er op een bleke maandag toch voor te beven met een aanbevelingsbrief van een docent van me, de toneelspeler Alex Van Royen, in mijn klamme hand.

Alex was een meer dan verdienstelijk acteur en een goede vriend van je, alsook een stevige drinkebroer,

maar vooral net als jij een vertegenwoordiger van het uitstervende ras der seigneurs. Iemand die er niet om maalde om tijdens een lunch een patrijs of twee achterover te slaan, met een paar honderd gram zuurkool erbij en een berg aardappelen, en een whisky ervoor en een cognac erna, en ondertussen een koele fles Chassagne-Montrachet of twee. En ik spreek nu over de lunch, want 's avonds gebeurde dat allemaal nog eens.

Je had samen met hem en toneelwetenschapper Carlos Tindemans een manifest voor totale theaterversniewing geschreven, dat *T 68* heette. Al denk ik eerlijk gezegd dat vooral Tindemans toen de pen vasthield terwijl jij en Alex bij een laag salontafeltje naast zijn bureau hardop zaten te denken.

De felle tekst paste helemaal in de tijdgeest van toen, maar hij stootte vooral op veel verzet en grote onverschilligheid, ook van de autoriteiten. Dat was voor Alex en Carlos – ik noem hen maar oneerbiedig bij hun voor naam omdat ik van allebei les gekregen heb op de toneelschool – een ware opdoffer, maar jij maalde er niet om. Je had andere dingen te doen en je behoorde ook niet tot het soort mensen dat zijn dagen doorbrengt met naar het verleden te kijken.

Toch is het zo dat niet lang daarna zowel in de theaters van Nederland als in die van Vlaanderen een ander soort toneelmaken geboren werd en wij tot vandaag de dag de gelukkige getuigen mogen zijn van een levende

theaterscene die niets te maken heeft met al het slappe gedoe dat nog steeds opgeld doet in de Londense West End, aan New Yorks Broadway of langs de Parijse boulevards. Of dat een rechtstreeks gevolg is van het pamflet *T 68* is niet bewijsbaar, maar die publicatie heeft de kentering ten goede zeker niet gehinderd.

Voor die Stadsschouwburg stond ik dus, met die brief in mijn hand, en in de andere een afgedragen boekentas waarin de brochure zat van je nieuwe stuk, *De vossenjacht* (al stond die n toen nog niet in die titel), en ook mijn lunchpakket, dat ik bij het naburige Broodje van Kootje was gaan halen, na een voor mij stressvolle en afmattende ondervraging door de winkeldame.

Terwijl je bij ons in België, zoals je weet, in zo'n geval alleen de codewoorden 'iene me esp' en 'iene me keis' moest uitspreken (een broodje ham, een broodje kaas), ging het in Amsterdam zo:

Zij: Dag, meneer.

Ik: Dag, mevrouw.

Zij: Zegt u het maar!

Ik: Pardon?

Zij: Waar heeft u trek in?

Ik: Pardon?

Zij: Broodje kaas? Broodje *taar*? Broodje *warrem* vlees? Broodje halfom?

Ik: Broodje kaas.

Zij: Jonge of belegen?

Ik: Pardon?

Zij: Deze of die?

Ik: Die.

Zij: Jonge dus. En dat broodje? Wit of bruin?

Ik (opgelucht): Wit.

Zij: Een bol of een punt?

Ik: Pardon?

Zij: Dit of dat?

Ik: Dat.

Zij: Hard of zacht?

Ik: Zacht.

Zij: Goed zo. Wilt u nog iets drinken daarbij?

Ik: Een glas melk.

Zij: Gewone? Of karnemelk?

Forget it, dacht ik en ik legde tegelijk ook een rijksdaalder op de toonbank, want zo lang is het geleden. Ik stapte naar buiten en liep naar dat immense rode bakstenen gebouw ernaast.

Ik weet nog dat ik je dat ooit verteld heb, Hugo. Hoe mooi ik Amsterdam wel vond, maar hoezeer de officiële gebouwen er me altijd wat in de war brachten.

Hoe ik ook al in 1967, bij mijn eerste bezoek, in mijn agendaatje geschreven had dat ik vond dat het Rijksmuseum veel weg had van een station, en het Centraal Station dan weer iets van een museum. Geen totaal domme

opmerking, wanneer ik eraan terugdenk, omdat ik intussen weet dat beide gebouwen geesteskinderen zijn van een en dezelfde architect, Pierre Cuypers.

Hoe kom ik erin? Dat was eigenlijk mijn eerste probleem bij aankomst bij de schouwburg op het Leidseplein. Aan de rechterzijde, laat ons zeggen aan de Broodje Van Kootje-kant, zag ik wel wat artistiek uitziend volk in de spelerskantine zitten, maar ik vond nergens een deur die me bij hen kon brengen.

En vooraan zat toen weliswaar nog geen trendy brasserie met een wat chique naam – ik denk zelfs dat het woord ‘trendy’ toen nog niet bestond – maar je kon de schouwburg daar toch alleen maar betreden bij de aanvang van de voorstellingen of om vooraf kaartjes te gaan bestellen bij de dienst reservering.

In de Marnixstraat, net om de hoek, vond ik wel al snel de sobere ‘Entrée des artistes’. Het was eigenlijk niets meer dan een gat in de muur ter hoogte van waar nu het café Cox begint.

Ik trof er achter een balie een bode aan, en na wat heen en weer gebel kwam de productieassistent mij bij de ingang halen. We stapten een lift binnen en ik werd naar een repetitielokaal geleid, waar mij een stoel werd toegewezen.

Een voor een kwamen de acteurs het repetitielokaal binnengewaaid. Ze waren allemaal wat zenuwachtig – ze hadden allemaal een beetje last van een eersteschool-daggevoel, begreep ik later – ook al ging het om ware coryfeeën van de Nederlandse Thespische kunst. Mensen van het kaliber van Fons Rademakers en Guus Hermus en Caro van Eyck, maar ook jonge godinnen als Els Ingeborg Smits, Celia Nufaar en Mariëlle Fiolet of vaklui als Gerard Hartkamp, Cor van Rijn, Dolf de Vries.

Ik wilde daar meteen weg. Of ten minste onzichtbaar worden. Verwenste mezelf dat ik die stage in Amsterdam wilde doen, en hoopte ook een beetje dat jij door ziekte verhinderd zou zijn en de hele voorstelling afgelast was.

Maar het werd beter toen ik voelde dat iedereen daar heel erg aardig voor me was. Els Ingeborg Smits voelde het best aan hoe zielig ik erbij zat, en ze streek zelfs eens door mijn toen nog lange haar en ging daarna een koffie voor mij halen, terwijl dat eigenlijk mijn rol zou zijn in dit straks opstartende scheppingsproces.

En toen was jij nog niet eens aangekomen, Hugo. Maar nog voor ik mijn kopje koffie ophad, hoorde ik je al op de gang. Of liever, ik hoorde de mij zo vertrouwde en indrukwekkende stem van mijn mentor Alex Van Royen, van wie ik zo ontzettend bang was, maar die ik ook zo ontzettend bewonderde en die er toch maar voor gezorgd

had dat ik daar zes weken lang mocht gaan zitten op dat bankje, achter je. Hij had je dat vriendelijk gevraagd tijdens een van jullie drinkgelagen en jij had daarop vriendelijk ja gezegd.

Je stapte op me af en schudde me de hand. Elvis Presley, William Shakespeare, weet je wel, die namen gingen door mijn hoofd. Je lachte me breed toe terwijl je die te grote, een beetje vulgaire zonnebril afzette, en nadat ik me had voorgesteld, zei je: ‘Ha, de specialist!’

Ik dacht dat ik een zweem van ironie, ja, zelfs sarcasme in je toon ontdekte, en heb toen van de weeromstuit maar besloten om de volgende zes weken mijn mond ook niet meer te openen – niet dat ik dat die eerste dag wel had gedaan, op het prevelen van mijn naam na.

Mijn volgehouden stilte was Alex Van Royen opgeval-
len en op een dag nam hij me apart om te melden dat hij dat heel gepast vond. ‘Het beste geluid wat uit een melkmuil kan komen, is stilte’, zei hij, en: ‘Van een stagiair die met zijn ogen steelt, heeft niemand last.’ Hij nam me ook af en toe mee naar een Chinees op de Prins Hendrikkade, waar hij me vol warm eten stopte omdat hij wel doorhad dat ik tijdens mijn hele verblijf in Amsterdam verder vooral dreef op kopstoten en witte zachte broodjes jonge kaas, met als hoogtepunt af en toe een royale uitsmijter in de spelersskantine.

Alex Van Royen was zeker een van de motoren achter mijn grenzeloze bewondering voor jouw werk, Hugo. Alex sprak zowel bij vol daglicht in een klaslokaal, als 's avonds in een duistere bruine kroeg met zo veel verve en zo veel liefde over jou dat het bijna niet anders kon of die gevoelens van hem moesten op ons overslaan.

Hij vertelde ook graag hoe jullie destijds in de cabarets van het toenmalige Antwerpse Quartier Latin roofofbouw pleegden op jullie jonge lichamen en in diverse bars over whiskyflessen beschikten die met jullie namen gemarkeerd waren. Maar hij vertelde vooral hoe subtiel je via al die prachtige teksten die je zelf geschreven of bewerkt had dingen uit acteurs kon halen die ze soms bij zichzelf niet eens vermoedden.

Je was een uitstekende regisseur, Hugo. Met een grote kennis van de machine die tijdens zo'n repetitie door jou bediend werd, een mens.

En dat is je bij leven misschien niet vaak genoeg gezegd.

Ik heb zelf mogen vaststellen hoe goed je was toen ik dus in zittende en stilzwijgende houding het hele proces van *De vossenjacht* mocht beleven. Het was, *let's face it*, niet meteen je beste stuk en er heerste aanvankelijk toch wat achterdocht onder de acteurs, maar je slaagde er al snel in hen mee te slepen in een avontuur waar nog een heel aanvaardbare voorstelling uit voortkwam. Je kon warempel elk van die acteurs en actrices doen geloven

dat het stuk zonder hen helemaal niks zou worden. Je kon van een boer op klompen in no time een Venetiaanse edelman maken, van een meisje dat in een wat afgedragen regenjas het repetitielokaal betrad in een handomdraai een prinses.

Ik heb het je toen nooit gezegd en ik had in die dagen ook flink wat sentimentele schade opgelopen, maar ik voelde me onvoorstelbaar bevoorrecht om daar als een vlieg op de muur vele dagen lang van tien tot vier getuige te mogen zijn van hoe een groot schrijver ook een groot theatermaker kon zijn. Het zat 'm niet in het grote gebaar, het zat 'm evenmin in wat wijsneusachtige theorie-tjes.

Het zat 'm in de manier waarop je een actrice iets in het oor fluisterde wanneer je haar vroeg een stuk van een scène nog eens over te doen. Het zat 'm in hoe je de as van je sigaret afklopte voor je tegen iemand ging zeggen dat het toch niet helemaal dát was wat je van hem verwachtte, zelfs wanneer die iemand een vriend van je was.

Je gaf ook les, Hugo. En ik vind het nog altijd heel erg dat je dat nooit écht gedaan hebt, ook al lieten wij op de toneelschool ooit een petitie circuleren om je daarom te smeken. We vonden zoals alle studenten overal ter wereld en altijd dat onze docenten domoren waren.

Maar je legde tijdens zo'n repetitie wel uit wie Ben Jonson was, en waarom je zijn *Volpone* bewerkt had tot deze *De vossenjacht*. En je legde ook uit waarom je toen liever met zijn werk aan de haal ging, dan met dat van zijn tijdgenoot Shakespeare.

Je legde uit, en beschreef, wat Venetië voor je betekende. Je speelde ons voor hoe een ware gondelier rechttop in zijn gondel moest staan, hoe hij zijn rug moest buigen wanneer er een lage brug aankwam, en hoe hij precies daar zijn stem liet schallen terwijl hij zijn barca-rolle ten gehore bracht, omdat de galm van dat bootjeslied dan het best weerklonk tussen de boog van die brug en het kabbelende water van een of ander *canale*.

Je vertelde dat ook niet zomaar, maar omdat je een acteur duidelijk wilde maken hoe zijn stem moest klinken op een bepaald moment.

Wat hielden acteurs toch van je, Hugo! En wat hield jij toch van hen. En wat gold dat laatste toch zowel voor je privéleven als voor je professie.

Je omringde je graag met de mensen die je in je roman *De koele minnaar* 'het Ras van de Glimlach' noemde, maar die je om hun moed en kwetsbaarheid bewonderde. Ze amuseerden je, zeer zeker, maar ze intrigeerden je ook.

En ik ben alvast niet vergeten dat ook jij je ooit op een koude ochtend bent gaan aanbieden bij de Gentse

toneelacademie. Daarmee benoemde je toch je droom om toneelspeler te worden, niet?

Je benijdde hen een beetje, voelde ik, om de vele levens die de besten onder hen per definitie leiden. Om de durf die ze zo vaak tentoonspreiden, om hun onrustige levens, om de schijnbare lichtheid waarmee ze de ene dag een heilige zijn, en de andere dag een hoer. Om hoe ze doodvallen in een scène en meteen daarna weer opstaan om te genieten van het applaus. Je lachte ook veel hartelijker om hen dan om de bevriende journalisten die je desondanks altijd al in je entourage telde.

Die dachten stuk voor stuk dat je zielsveel van hen hield, maar ik denk dat je hen, op een zeldzame uitzondering na, vooral als je hofnarren beschouwde, of in sommige gevallen als je monddood gemaakte vijanden.

Ik weet niet meer wat de pers vond van *De vossenjacht*, en ik wil het ook niet weten, maar ik weet wel dat ik je op de borrel na de première eindelijk durfde aan te spreken en gemeend te feliciteren, en er tegelijk ook in slaagde je om een gunst te vragen. Ik moest ook nog een scriptie over je schrijven en had daarom eigenlijk een sterke behoefte tot inzage in je zeer persoonlijke archief.

Ik had daartoe een heel beargumenteerd betoog voorbereid en ook een beleefd 'Bedankt, nee, ik begrijp het, ik ga wel naar de bibliotheek' ingestudeerd, maar je zei

meteen dat het helemaal geen probleem was en dat ik de volgende dag maar bij je thuis moest langskomen, zo tussen zes en halfzeven. Ik kon daar dan in je archief komen bekijken wat ik precies nodig had voor mijn scriptie. En als ik nog iets wilde weten moest ik het gewoon vragen. Vooraf gewoon hard aanbellen bij de Raamgracht nummer 5-7 was de boodschap.

En dat deed ik een klein etmaal later dan ook. Alex had me aangeraden een cadeautje voor je mee te nemen, en dat was ik ook van plan, maar omdat ik zelfs geen halve gulden meer overhad, was ik onderweg toch van dat plan afgeweken.

Ik zou dat wel ooit goedmaken later in dit leven, dacht ik, en ik zette de korte mars in van de Weesperstraat naar de Raamgracht.

Ik was zo goed op tijd dat ik nog niet meteen op die bel van je durfde te duwen en eerst vele rondjes draaide door die prachtige voormalige Jodenbuurt van de hoofdstad. Zo verkende ik de Groenburgwal, liep ik langs de burelen van *Vrij Nederland* en aarzelend voorbij het literair café De Engelbewaarder, om dan via de Zandstraat weer terug te keren. En toen was het nog altijd geen zes uur!

Maar ik belde toch aan. Ik hoorde aanvankelijk alleen maar wat gepiep door je parlofoon, en toen weer een tijd

helemaal niets, tot ik je stem herkende, die wat ongeduldig de vraag 'Ja?' stelde.

Ik begreep later dat je eigenlijk helemaal geen tijd voor me had en bovendien ook nog onder de douche stond na je dagelijkse karatetraining, en dat je daarna nog de stad in moest om Japans te gaan eten met een mademoiselle die toen nog volslagen onbekend was, maar kort daarop wereldberoemd zou worden.

Ik stond daar gewoon een beetje beduusd naar die parlofoon te kijken, waar jouw 'Ja?' uitkwam.

Ik slaagde er niet in mijn naam te zeggen en kon ook niet de reden van mijn bezoek verwoorden, en al kon ik je gezicht niet zien, ik wist dat je mijn aangekondigde bezoek helemaal vergeten was, en ik voelde ook dat ik zeer ongelegen kwam.

Ik hoorde je wat mompelen en toen sprak ik de domme woorden 'Het is de student' uit, waarop ik meteen een zucht van misprijzen door de spreekbuis voelde zweven.

Ik stamelde nog wat vage redenen voor mijn aanwezigheid toen jij, tot mijn grote verbazing, je deur openbuzzde. Ik stapte een wat kale garageruimte in en beklom een steile trap die voorbij een doucheruimte leidde, en daarna dwars door een soort fitnesszaaltje, dat nog naar je karatezweet rook.

Je stond boven aan die trap, in een zwarte kamerjas gehuld en met een handdoek om je nek gedrapeerd.

Je liet me grootmoedig binnen en maande me aan plaats te nemen in een wit salon, dat uitsluitend bestond uit van die toen ook al onbetaalbare Knoll-meubelen. Er zat een groot designgat in de salontafel, waar allerlei fijne flessen sterke drank precies in pasten. Je schonk me een royale whisky in en wilde weten waarmee je mij van dienst kon zijn. Nu, dat wist ik eigenlijk niet. Ik vond het allang goed dat ik op je leren sofa zat met een whisky in mijn hand, en ik had toch helemaal geen zin om zo'n vervelende scriptie te schrijven die toch nooit iemand zou lezen.

Ik zei dat ik nog een boek van je miste voor mijn studie (*Dantons dood*, je bewerking van Georg Büchner) en een tje over je (*Hugo Claus, een poreuze man van steen* van Johan De Roey) en je stond op en je ging ze uit je bibliotheek halen en gaf ze me te leen. Ik beloofde plechtig dat ik ze zou terugbezorgen wanneer mijn scriptie klaar was.

Dat heb ik natuurlijk nooit gedaan, waar ik mij nog altijd voor schaam. Een beetje toch. Maar anderzijds heb je ze ook nooit teruggevraagd. Die Danton stamde uit 1958 en je had in die jaren wel wat anders te doen dan achteromkijken. En dat boek van Johan De Roey vond ik toen heel leerzaam omdat ik helemaal niets over je wist en er ook geen ander boek bestond met jou als onderwerp. Ik hield veel van de foto's die erin stonden: jij en je benijdenswaardige bohemienbestaan in Parijs en

Rome, jij in je huis en tegelijk je atelier aan de Gentse Predikherenlei, jij als camerabewuste jonge hond die zo goed in de lens kon kijken dat mannen je boeken wilden lezen en vrouwen met je wilden slapen. Ik dacht dat jij het ook een goed werkje vond en dat je het me daarom meegaf, maar laatst zat ik weer eens te lezen in dat prachtige *De wolken* dat Mark Schaevers aan je leven en werk wijdde, en daar las ik die brief, van jou aan De Roey, waarin je aan de auteur haarfijn uitlegt hoe hij dat boek eigenlijk had moeten aanpakken. Je bent er weliswaar diplomatisch, maar niet echt mals.

Je behoedt hem voor te veel oppervlakkige anekdotiek en ook voor dingen die misschien wel in een krantenstuk kunnen, maar niet thuishoren in een boek dat 'hoop ik, langer meegaat'.

Je had ontzettend veel geduld met je eerste biograaf en je zou, als je geen genie was geweest, het vast en zeker ook tot een voorbeeldige, strenge maar rechtvaardige schoolmeester hebben kunnen schoppen.

Wat ik in die brief aan De Roey ook nog touchant vind, is dat je duidelijk afstand neemt van de wat stoute opmerkingen over Jean Cocteau, Julien Weverbergh, Hubert Lampo, Herman Teirlinck die je in de mond gelegd werden.

Zo heb ik je wel een beetje gekend, Hugo. Al eens cassant in de privésfeer, maar altijd voorkomend en attent *en public*. Toch denk ik dat jij je ook veel hebt moe-

ten inhouden, gezien de tonnen onzin die over je werk en je wezen gepubliceerd zijn.

Terwijl ik dit schrijf, vallen *De wolken* nog eens voor me open en stoot ik op een facsimile van een bladzijde uit een notitieboek waarop je een lijstje hebt opge maakt van lichaams oefeningen ten behoeve van de te veel zittende auteur. Er staat rechtsboven 'In de kamer (speciale les)' en dan volgt, netjes geordend:

1. Voeten raken
2. Kniebuigen
3. Handen nek. Kop voorwaarts
4. Handen op dijën. Lucht in
5. Linkervoet-rechtervoet beide handen
6. Oksels
7. Handen nek links-rechts
8. Tenen staan
9. Linkervoet, rechterhand
10. Houthakken
11. Spreiden, dicht
12. Voor vuist, achter vuist
13. Houthakken links, rechts
14. Schaar
15. Cirkels
16. Springen
17. Nek 1-2-3
18. Beide voeten hoog

19. Recht komen
20. Handen nek voorover
21. Linkervoet, rechterhand
22. Heffen boven hoofd
23. Links rechts twee handen
24. Liggen. 2 voeten beurtelings
25. Knie tegen hoofd
26. Schaar – Fietsen
27. Cirkels
28. Voeten achter hoofd. Samen
29. Heupen. Fietsen. Grond raken 1-2

BUIK

30. Handen klappen
31. Voeten spreiden
32. Handen – voeten
33. Pompen

Bestaan daar beelden van, Hugo? Vooral nr. 28 had ik graag eens van je gezien. Ik denk overigens dat je nog arm was toen je dit lijstje maakte. Karate als lichaamsbeweging vond ik toch zoveel chiquer! En dat je daar zo'n eigen zaal voor had, daar in dat huis aan de Raamgracht, terwijl die andere Amsterdammers met zijn zevenen op 99 vierkante meter woonden, dat vond ik onversneden bourgondische klasse van je, zonder enige zweem van schaamte, maar een en al swing.

Portrait of a young man als een geslaagde schrijver, dat is wat ik zag zitten in die diepe, lekkere fauteuil van je, daar aan die ronde tafel met die zwarte Johnnie Walker, waarvan ik mezelf zonder het je te vragen een tweede kwak in mijn tumbler gooide.

Je antwoordde beleefd op alle vragen die ik je stelde. Ze hadden vooral te maken met de schrijfgeschiedenis van je roman *Omtrent Deedee*, die later ook je stuk *Interieur* zou worden, en nog later je film *Het sacrament*. Je zei toen dat je het altijd al als een film had gezien, maar dat het maar niet wilde lukken, en dat je er daarom maar eerst proza van gebakken had, en daarna ook nog eens een avondvullend stuk.

Plotseling stond je op en zei je dat je weg moest. Ik begreep het als een signaal dat ook ik het best het pand kon verlaten, en viste al naar mijn oude jas, een beetje triest omdat de audiëntie al afgelopen was maar ook blij omdat de twee glazen gratis whisky in mij de koude tocht langs de bijna bevroren grachten wat minder koud zouden doen lijken en het in die dagen permanente hongergevoel ook wat zouden terugdringen.

Maar je zei wat ik nooit had durven dromen. Dat het niet was omdat jij weg moest dat ik niet kon blijven. Je liet me zien waar in je werkkamer precies de dozen stonden met allerhande notities en foto's van jezelf en kran-tenknipsels en theaterprogrammaboekjes en de heuse

manuscripten van de teksten waarover ik net met je gesproken had. Je legde mij ook uit hoe je nieuwe Sonykleuren-tv-toestel werkte, en je zei dat als ik dorst had ik dan maar wat moest drinken. Je raadde me ook stellig aan om straks naar *Monty Python* te kijken, een Brits comedyfenomeen dat ik toen nog helemaal niet kende en dat mijn leven beter heeft gemaakt, waarvoor veel dank, Hugo.

Terwijl jij je ruime bontjas aantrok, zei je me ook nog vlak voor je de nacht indook dat als er nog iemand belde en als dat een bepaalde dame was, dat ik dan moest zeggen dat je er niet was en dat ik een student was en dat jij iets was gaan eten, maar niet dat het met dat meisje was en naar welke Japanner.

Ik mocht blijven zo lang als ik dacht dat ik moest blijven, zei je nog, en of ik wel goed de deur achter me dicht wilde trekken na mijn vertrek. Wellicht op basis van mijn voorkomen raadde je me ook aan om, mocht ik wat trek krijgen in muziek, een lp van Jefferson Airplane op te leggen. Bijvoorbeeld *Surrealistic Pillow*, en je was nog maar nauwelijks de deur uit of ik deed dat ook gedwee. 'She Has Funny Cars', 'Somebody to Love', 'Today', 'White Rabbit', 'Plastic Fantastic Lover', ze schalden allemaal door je woonkamer.

Ik waagde me aan een enigszins wilde solodans, maar Johnnie Walker verlamde daarbij algauw mijn benen. Ik ging zitten in je dure fauteuil en rustte wat, terwijl ik

mijn vingers liet glijden door je kleine maar uitmuntende collectie jazzlangspeelplaten.

Ik ben soms wat jaloers op mensen van jouw generatie, Hugo, omdat jullie, zo vlak na die duistere oorlog, al die glorieuze klassieke jazz hebben leren kennen, die toen natuurlijk helemaal hedendaags was.

Ik begrijp hoe de liefde voor zo'n uitheemse muziek ook een stevige band smeedde tussen de ingewijden toen, dikwijls schilders en dichters die in de vormentaal van de jazz veel herkenden van de vrijheid die zij nastreefden in hun abstracte doeken of hun experimentele poëzie.

Dat je ook in de jazz ruim dacht en het bijvoorbeeld voor een randfiguur als Mose Allison opnam in je bijdragen voor Radio Gent, in 1963, zegt veel over je onfeilbare smaak en de scherpte van je oor.

Mose Allison was iemand die jazz gemakkelijk deed lijken en ook nog eens lui en lizig zong, waarmee hij een voorloper kan genoemd worden van een atypische rockmuzikant als J.J. Cale. Je roemde hem vooral omdat je terwijl je naar hem luisterde ook aan andere dingen kon denken, zoals 'je telefoonrekening, Anita Ekberg', en je niet helemaal opgeslorpt werd door die muziek, 'en dat is wel gezond'.

Je had natuurlijk ook een zwak voor Miles Davis – zijn adres stond in je agenda, en in je geheime laden lag ook

een briefje met Miles' handtekening, waar je hem om gevraagd hebt na een optreden in Parijs.

Waar ik helemaal blij om ben, is dat je vanaf het begin gesteld hebt dat de waarlijk grootste jazzmuzikant 'van deze tijd' niemand anders dan Thelonious Monk kon zijn, de 'toch zo kwetsbare monnik van de moderne jazz'.

Ik draai 'm dagelijks, Hugo. En daarna iets van Elvis.
Net zoals ik dagelijks een stukje van jou lees.

En ook wat Shakespeare.

Maar daar in jouw fauteuil heb ik 'My Funny Valentine' gedraaid van Chet Baker. Ik zou die versie niet meer horen tot 29 maart 2008, toen jij haar liet draaien op je afscheid in die schouwburg van Antwerpen.

Toen die eerste keer in Amsterdam werd ik er helemaal stil van. En schreef ik de naam van Chet Baker met een potlood in mijn notitieboekje, denkende dat ik, behalve jou, de enige was die van die schoonheid wist.

Daarna heb ik niets meer op de platenspeler gelegd. Het was trouwens toch tijd voor *Monty Python*.

Achteraf maakte ik een van de dozen open die je mij ter beschikking had gesteld. Er stond 'Ikke' op geschreven en ze was tot aan de rand gevuld met foto's uit je leven, tot dan toe.

Het was een vreemd gevoel, dat weet ik nog, om zo-
maar in jouw eigen huis dat beeldverhaal van je leven
door mijn vingers te laten glijden. Je ouders stonden erop,
je broers.

En jij, met een snorretje soms, achter een aperitief in
een Parijse bistro. Jij op de Via Veneto, als enige Vlaamse
vertegenwoordiger van het dolce vita. Jij met je handen
in je broekzakken op een veld bij je hoeve in Nukerke.

Je zag er toen niet altijd echt gelukkig uit, Hugo.

Nukerke deed je geen goed, denk ik. Je hoorde daar
niet thuis.

Amsterdam was je plek nu. Je werd er bemind en aan-
beden, gelezen en gespeeld.

‘The life of Riley’, zeggen ze in Engeland en gelijk welk
woordenboek leert ons dat ze daarmee bedoelen: ‘a care-
free, comfortable and thoroughly enjoyable way of
living’.

Ik zag je ook zo graag achter een campari-soda zitten
in die ruime gelagzaal van Café Americain, daar naast
de schouwburg. Je mocht er toen nog roken en ik zag
vooral graag hoe je daar met weidse gebaren tegen je
oude vriend Fons Rademakers aan het uitleggen was
waarom een bepaalde passus uit een tafereel in *De vos-
senjacht* nog niet helemaal je dat was.

Al kan het zijn dat jullie het ook over voetbal hadden, of
over de kwaliteit van de hertenkalfsfilet bij Dikker &

Thijs. Je hebt me namelijk ook geleerd, beste Hugo, dat serieuze mensen het niet altijd over serieuze dingen hoeven te hebben en dat artiesten op feestjes even weinig over kunst spreken als bankiers dat doen over geld.

Ik herinner me ook een andere keer, aan het eind van de jaren tachtig, toen ik aan mocht zitten bij een eminent gezelschap in de Brusselse taverne Le Cap d'Argent. Een van de disgenoten, de toondichter en dirigent Frederik Devreese, had een cd bij zich, een voorwerp dat weinigen in die tijd al van dichtbij gezien hadden. Hij somde er de merites van op: dat de klank onvergelijkbaar was met die van een langspeelplaat, dat er op zo'n glimmend schijfje veel meer muziek kon dan op een vinylplaat, zelfs een hele opera als het moest. Dat je het zelfs wanneer je er met een vrachtwagen overheen reed, gesteld dat je die drang in je zou voelen opwellen, niet stuk kreeg.

Toen vroeg jij, op de toon van een kind dat bij de speelgoedwinkel wil weten hoe meccano nu eigenlijk werkt: 'En als je nu net worst hebt gegeten. En je vingers zijn vettig. En je houdt zo'n cd even vast. Zitten er dan vlekken op zo'n ding? En hoor je dat dan ook? En gaan die vlekken er dan ook weer uit?'

Het is geen vraag die ik van een genie verwachtte, eerlijk gezegd, maar het sierde je wel dat je die stelde. Dat je bij het vernemen van het nieuws dat een opera vanaf

nu op één enkele kant van een kleine metalen schijf te horen zou zijn, toch meteen aan die vette vingers dacht, dat is iets waarvoor je volgens mij écht de Nobelprijs verdiende. Omdat het een klinkend bewijs is dat je anders dacht dan de anderen. Ik kan sinds die dag geen cd meer zien, of een vette worst, of ik moet aan dat moment denken.

Ach, Hugo. Wat stond Amsterdam je toch goed. En hoe voelde jij je toch thuis in die Schouwburg aan dat plein, waar dat machtige stuk van je, *Vrijdag*, op 15 november 1969 zijn wereldpremière beleefde bij de oerdeftige Nederlandse Comedie.

Ik zou graag zeggen dat ik erbij was, maar dat was niet zo. Ik wist er wel van, want een week of drie van tevoren had iemand me gevraagd of ik niet meeding naar Amsterdam omdat daar *Vrijdag*, het nieuwe stuk van Claus, in première ging, waarop ik domweg geantwoord had dat ik komende vrijdag geen tijd had.

Het ging er gespannen aan toe, die avond op het Leidseplein; dat hoorde ik van mensen die er wel geweest waren. Kort daarvoor was in de Nederlandse toneelwereld immers de Aktie Tomaat losgebarsten, waardoor iedereen die met theater bezig was en de veertig voorbij was eigenlijk ten dode opgeschreven bleek.

Dat kwam door een vage roep om 'nieuwe tijden' die

vanaf mei '68 uit de straten van Parijs kwam overgewaaid naar de Amsterdamse toneelschool, waar enkele jongelui vonden dat het maar eens en voor altijd gedaan moest zijn met al die oude lullen die al sedert de oorlog dienstdeden in de diverse schouwburgen van stad en land.

Op de avond van 9 oktober 1969 was het dan zover. Twee tweedejaarsstudenten van de toneelschool, ze hetten Lien Heyting en Ernst Kats, waren zo moedig om tijdens een voorstelling van Shakespeares *De storm* enkele verse tomaten te gooien in de richting van de spelers op het podium, omdat die zich volgens de actievoerders van oudmodische spelvormen bedienden en ziellose slachtoffers waren van regieopvattingen die allang voorbijgestreefd waren.

Ze hadden niet helemaal ongelijk, en het theaterlandschap is tegen het midden van de jaren zeventig ook grondig veranderd in Nederland (en Vlaanderen), al is het niet aanwijsbaar dat de Aktie Tomaat daar de startvlam van was.

Je was een beetje bang van al dat gedoe, Hugo.

Dat begreep ik in elk geval uit het bericht dat je je broers Guido, Odo en Johan – ja, de o was een graag geziene letter bij het ouderpaar Claus – opgetrommeld had als een soort culturele knokploeg voor het geval dat er wat met groenten gegooid zou worden tijdens de oeropvoering van *Vrijdag*.

Een interventie van je *fratelli* bleek niet nodig, uiteindelijk. Maar je hebt de gedrukte versie van je beste stuk wel aan hen opgedragen.

Je werd door het jonge grut nog niet bij het grofvuil gezet. Integendeel, je was zelfs een hele tijd lang de ongekroonde Koning van het Plein.

Dankzij *Vrijdag* natuurlijk, maar kort daarop weer met *Interieur*. En daarna ook nog maar een heel klein beetje minder met *Het leven en werk van Leopold II* en ten slotte *De vossenjacht*.

Daarna leek het Amsterdam-verhaal uitverteld. Daarom vertrok je wellicht weer naar je eeuwige liefde Parijs, de stad waar je misschien ook wel meer thuishoorde dan waar ook. Op de vlucht voor de roddelrubrieken waarin je met je privéleven terechtgekomen was, op de vlucht voor de liefde.

Ik weet het niet en daarom zal ik erover zwijgen, als je 't niet erg vindt.

Vind je het ook niet erg dat ik *Vrijdag* je beste stuk ooit vond? Vind je het dom van me dat ik je nooit gevraagd heb wat het motto dat bij het stuk stond eigenlijk betekende?

‘Bärmutter, war soll tu ghan?

Ich geh über Feld dem sein Herz abstossen.

Bärmutter, du sollst es nit tun.

Die Messen sind gesungen,
die Messen sind gelesen,
den Bauch soll genesen.'

(1575)

Waaruit komt die tekst, Hugo, en waar gaat hij over? Wie heeft hem geschreven, toen in 1575? Wat vraag je precies aan die baarmoeder? En over die buik die moet genezen? Of wilde je ons alleen maar melden dat wat ging volgen een lang gedicht zou zijn dat volgens de regels van de christelijke liturgie gebouwd was.

Het werd ons al vroeg verteld door de in dit verhaal al een paar keer voorkomende Alex, die zoals elke goede lesgever ter wereld zijn hele lesprogramma wel eens uit het raam durfde te gooien om te vertellen wat hij wilde vertellen. Of wat wij wilden horen.

Zo kwam hij op een middag eens de klas binnengelopen met in de ene hand een enorme taperecorder en in de andere een paar oranje-rode kartonnen dozen waarop het letterwoord 'BASF' op prominente wijze voorkwam.

Ze bevatten de volledige geluidsopnamen van je voorstelling *Vrijdag*, zoals de Nederlandse Comedie dat stuk in het seizoen 1970-1971 hernomen had, met in de emminente hoofdrollen Elisabeth Andersen (Jeanne), Paul Cammermans (Erik), Kitty Courbois (Christiane) en Alex zelf (jij noemde hem wel altijd 'Lex'), die nu Geor-

ges zou spelen in plaats van Fons Rademakers, die deze rol gecreëerd had.

Lex zei dat hij ons eens zou uitleggen waar het allemaal om draaide in dit leven. Wat een tekst was, en wat een ondertekst. Waarom een woord stond op de plaats waar het stond. Waarom zwijgen soms meer zegt dan spreken.

Nu, zwijgen konden we goed in die dagen. We zaten met zijn allen sprakeloos en religieus stil naar die bandopname te luisteren. Van Royen stond voor die recorder als een dirigent voor een symfonisch orkest en leek vanuit een partituur die ergens in zijn grote hoofd opgeslagen was aan te geven hoe hijzelf en zijn medeacteurs die woorden van jou moesten spelen. Met een korte handbeweging of een ruk van zijn nek gaf hij ons aan waar we speciaal naar moesten luisteren, welk hoogtepunt er op komst was of hoe geweldig hij de zin toch vond die hij net uitgesproken had.

Nu, hij hoefde ons niet te overtuigen, want we waren al bekeerd. Ik weet niet of je dat zelf wel besepte, Hugo, hoe diep die zinnen van je in ons hart sneden, hoe helemaal in de tijdgeest dat stuk was, waarvan sommigen zeiden dat het gewoon om oud-Vlaams realisme ging. Terwijl je van bij de proloog al aangaf dat we in dromenland zaten.

Hoezeer wij meeleeften met die eenzame Georges die na een verblijf van twee maanden in de gevangenis wegens 'fluitenwerk' met zijn dochter weer in zijn echtelijke woning terugkomt, waar zijn vrouw Jeanne het kapsalon omgebouwd heeft tot een leefkamer, waar haar minnaar Erik vaak over de vloer komt en waar in een hoek bij de trap de wieg staat waarin het kind ligt dat geboren is uit haar verhouding met die laatste. Voor wie meeleeft, Hugo, laat ik er nog een stuk van horen:

(De voordeur slaat dicht. De deur van de gang gaat open, Georges komt binnen. Hij is 40, sterk gebouwd, met een bleek, gezwollen gezicht. Hij draagt een lichtgrijze regenjas, een blauwe pet, een bruin confectiepak met een blauw bemd zonder das. Hij heeft een simili-leren koffer bij zich. Doet de deur van de gang achter zich dicht. Loopt wat onwennig in de kamer, kijkt rond. Hij loopt om de tafel heen, opent voorzichtig de keukendeur)

GEORGES

Jeanne! *(Kijkt even in de keuken, gaat naar de trap)*

Jeanne! *(Wacht. Hij legt de koffer op de sofa. Luider)*

Jeanne! *(Wacht. Een kinderkoor is hoorbaar, zonder begeleiding zingt het: "Te Lourdes op de bergen, verscheen in een grot, vol glans en vol luister, de Moeder van God". Het eindigt abrupt. Georges gaat naar de sofa, trekt er de koffer weg en zet hem naast het buf-*

fet. Hij kijkt in de wieg, haalt een lichtroze sokje tevoorschijn, steekt er zijn hand in, beweegt zijn hand. Luistert ineens gespannen naar buiten, gooit het sokje terug. Doet het licht aan. Wacht. Doet het licht uit. Hij gaat naar het buffet, trekt er de bovenste lade uit, voelt in het gat, haalt er een knipmes uit, steekt het op zak...

En zo gaat die nauwkeurige beschrijving nog een tijdlang voort, tot Georges door het raam kijkt en ziet hoe zijn tuin erbij ligt. Dan spreekt hij de enige woorden uit die in deze scène te horen zijn, behalve die drie keer 'Jeanne' bij het begin:

't Is niet mogelijk. Godverdomme.

We hoorden die scène alleen maar, Hugo. Maar we zagen haar ook. Omdat ze zo sterk gespeeld was, voelden wij ook hoe sterk ze geschreven was. Hoe je de ziel van de versplinterde twintigste-eeuwse mens kon vatten, de pijn van het zijn, het permanente menselijke drama, dat er altijd over gaat dat een man en een vrouw niet samen kunnen leven en ook niet apart.

Ik zie me daar nog zitten in dat klaslokaal aan de Naamsestraat in Brussel. En terwijl ik deze tekst intik, hoor ik die zinnen nog als scherpe messen door mijn hoofd jagen:

Heel de stad Kortrijk heeft op haar gezeten, uitgenomen de tram...

Het is altijd overal op gelijk welk moment onze eigen schuld.

Gij zat al in 't gevang voordat gij in het gevang zat, gij.

Mensen lijk ik zijn nooit de baas. Mensen lijk ik hebben een mes nodig om te laten peinzen dat ze de baas zijn.

En mag een mens niet van gedacht veranderen?
Van gedacht wel, maar niet van goesting.

Verwondert u dat niet, Erik, dat er niet meer moordenaars zijn?

Ge kunt al zowel zeggen: krabbelanmegatski.

Dingen zijn wij, Georges, en ze trekken en ze sleuren aan ons aan alle kanten, en als wij niets anders zijn dan dingen, laat ons mekaar vastpakken, tezamen lijk niemand anders op de hele wereld.

Gerimpeld vel vrijt niet wel.

En dan helemaal aan het eind:

Zet u. Dat ik uw haar wat snijd, dat ge een beetje proper naar uw werk kunt gaan, morgen.

Je hebt eens gezegd dat je dat stuk in één nacht geschreven hebt, Hugo. Ik zou het van iemand anders niet geloven, maar van jou wel. Het stuk is zo ongelooflijk slim gebouwd. De vier rollen zijn zo onvoorstelbaar precies uit het menselijke wezen geslepen dat ik nog altijd niet begrijp hoe het komt dat het niet op het wereldrepertoire staat. Of waarom je in sommige gevallen toegestaan hebt dat die hele vierde scène, de droom waarin Georges en zijn dochter Christiane tot de daad overgaan, gecoupeerd werd. Al heb ik het je wel ooit gevraagd.

Passie en banaliteit, filet americain en jaloezie, seks en oploskoffie, ze krijgen allemaal hun juiste plaats van jou. Je hebt het over textielarbeiders, maar ze spreken soms als Griekse goden. Ik wou soms dat ik even weer jong was, Hugo, en dat ik die BASF-tape van Alex nog één keer kon horen, met de onschuldige oren die ik toen had.

Ik heb sinds die middag op die Brusselse toneelschool ook nooit nog iets bijgeleerd. Niet over toneel. En niet over het leven. Het was allemaal zo duidelijk, plotse-

ling. Dat wij wormen zijn. En dingen. En dat ze aan ons sleuren van alle kanten. En dat als het allemaal te veel wordt eigenlijk maar één toverformule bestaat die helpt: krabbelanmegatski.

Toen je later een film maakte van dat stuk, heb ik je tijdens de opnamen eens als reporter van het Belgische weekblad *Humo* geïnterviewd, in het Brusselse Justitiepaleis. En daarna nog eens, toen de film af was. In de bar van een duur hotel, vlak bij de Grote Markt. Je was op je hoede, want je koesterde veel argwaan tegenover filmjournalisten. Maar toen ik je zei dat ik geen filmjournalist was, maar die jongen die zo stil achter je gezeten had in dat repetitielokaal aan het Leidseplein, deed je of je me herkende, en werd je uiterst vriendelijk en voorkomend.

Een en al clausiaanse charme.

Meer dan honderd procent aardigheid, waardoor iedereen die je ooit ontmoette meteen ook van je hield.

Later zou ik je houding helemaal begrijpen toen ik je eens vroeg waarom je toch altijd zo aardig deed tegen de mensen, en je me volgende uitleg verschaftte: 'Beste Marc, je kan maar beter aardig zijn tegen iemand en het niet menen dan onaardig zijn en het wel menen.' Ik heb daar lang over nagedacht en hoewel ik vrees dat het voor mij te laat is om die theorie in de praktijk om te zetten, ben ik het er helemaal eens mee.

2

Gisteren ben ik naar mijn zolder geklommen, Hugo, en ik heb daar flink wat rondgezocht tot ik de neerslag van dat vraaggesprek voor *Humo* terugvond.

Omdat het al drieëndertig jaar geleden is en niemand nog zo gek is zulke oude tijdschriften te bewaren, geef ik er hier grote flarden van mee, ook ter speciale attentie van onze Nederlandse vrienden, die toen in een land woonden waar de verkoop van *Humo* verboden was. Hier en daar laat ik ook een punt of een komma vallen. Soms zelfs een hele zin. Ik durf dat omdat die tekst van mij is. En van jou.

'Het is 14 juli 1980 en wij bevinden ons in het Justitiepaleis van Brussel. De zaak-Hugo Claus komt voor in zaal 23. Niet omdat hij alweer eens veroordeeld wordt wegens drie blote mannen die hij op een podium een vreugdedans laat doen, maar omdat hij daar een gerechtsscène uit *Vrijdag* wil opnemen. Wij stellen ons ver buiten het bereik van de wel zeer mobiele camera van Ricardo Aronovich op en slaan in stilte Hugo Claus, filmregisseur, gade. Wanneer het syndicaat beslist dat iedereen honger mag hebben, kruipen we met hem en een handvol andere leden van de filmploeg rondkampeertafels, waarop snelle jongens tomatensoep en kip met appelmoes toveren.

- Dat u uit de bijna twintig toneelstukken die u geschreven heeft net *Vrijdag* kiest als basis voor een filmscenario, zal wel geen toeval zijn, nemen we aan.

HC: En gek genoeg moet ik u ontgoochelen, want het is volkomen toevallig. Ik had er zelf nooit aan gedacht. Mijn producent is op een dag komen vragen of ik geen zin had om die film te maken. En ik heb toegezegd. Hoe zou je zelf zijn? *Vrijdag* leek mij perfect als toneelstuk. Eenheid van tijd, eenheid van plaats... Niet wat ik in een film zou ambiëren.

Ik zou wel oorspronkelijk het scenario gemaakt hebben voor een film die Fons Rademakers naar *Vrijdag* wilde maken. Maar zijn subsidieaanvraag werd afgewezen. Zodoende...

- *Vrijdag* had op het toneel, in tegenstelling met wat algemeen verteld werd, weinig met realisme te maken. Trekt u die lijn bewust door in de film?

HC: Ja, natuurlijk. En trouwens, ik heb in mijn hele leven niet één realistisch toneelstuk geschreven. Ik bedien me van het realisme als een stijlmiddel, dat ik de volgende keer dan weer helemaal verlaat. *Vrijdag* is beslist mijn meest complexe en met allerlei listige bedoelingen gevuld werk. Je weet bijvoorbeeld dat ik de structuur van dat hele ding ontleend heb aan de Heilige Mis. Dat heeft

dus zeker niets met realisme te maken. De film zit vol flashbacks en die zijn zeer bewust op totaal onrealistische wijze verfilmd. Toen ik aan het scenario begon, heb ik het hele stuk vergeten. Ik heb alleen het thema overgehouden en dat ben ik daarna gaan uitwerken in functie van een film. Aan de dialoog merk je dat het sterkst: die lijkt nog nauwelijks op wat ik voor het toneel schreef. Theaterdialoog moet de verbeelding van de mensen aanwakkeren door het woord, door wat je probeert te formuleren. In film moet je die verbeelding stimuleren. Je moet dus opletten als je iets vertelt wat ook aangevuld wordt, of tegengesproken, of verminderd door je beeld. Je moet niet dubbel werken en alles wat je laat zien ook nog eens laten zeggen. Je moet dus meer elementaire taal gebruiken. Kortere zinnen, betekent dat in de praktijk. Je haalt ook monologen weg, want die zijn op film vrijwel ondraaglijk. Ik heb als filmregisseur geen enkele eerbied voor de auteur van het stuk. Ik hak en ik schrap naar hartenlust in mijn tekst.

– U hebt, zelfs in uw proza- en toneelwerk, een zeer filmische schrijfstijl. *Interieur*, het stuk dat u schreef naar uw eigen roman *Omtrent Deedee*, is meer een scenario dan een “*pièce bien faite*”. Akkoord?

HC: Heel goed opgemerkt, want *Omtrent Deedee* wás aanvankelijk een filmscenario, dat afgewezen is, en waar

ik dan een roman van gemaakt heb, en nog later een toneelstuk. En ten slotte weer een filmscenario, dat ik als trouwe Belg aan de Commissie heb aangeboden, evenwel zonder resultaat.

- Als u na tien jaar opnieuw aan een stuk als *Vrijdag* begint, voelt u dan dat u meegegroeid bent met zo'n stuk, of kijkt u daarnaar als iets uit het verleden?

HC: Het staat vast dat je het anders gaat bekijken. Al was het maar door de verschillende omstandigheden waarin de toneel- en de filmversie gemaakt worden.

Kijk, als je die jongen daar ziet (Claus wijst naar de acteur Herbert Flack), dan zit je met de feitelijkheid dat hij een andere Erik wordt dan Paul Cammermans was. Hij spreekt anders, hij loopt anders, kortom hij gedraagt zich anders, en dat betekent dat de anderen zich ook anders gaan gedragen. En het filmen zelf bepaalt natuurlijk ook je intenties. Als je een scène die in het stuk rond de tafel speelde, voor de film als buitenopname hebt voorzien, met een rijdende camera erbij, dan wordt dat natuurlijk een andere scène. Als je dat niet doet, verfilm je gewoon een toneelstuk en dat is volstrekt oninteressant. Ik film voor het avontuur. Om te zien wat er gaat gebeuren. Om te kijken wat er ontstaat als je met zoveel mensen aan iets werkt.

- U lijkt zich al de sores die komen kijken bij het draaien van zo'n film bijzonder goed te laten welgevalen. Wordt een schrijver niet geacht zich zeer ongemakkelijk te voelen tussen al dat lawaai, die spots, die bedrading hier op de grond?

HC: Integendeel. Ik voel me nu alsof ik zes weken grote vakantie heb. Anders zat ik, met maagklachten, over een tafel gebogen en nu heb ik eindelijk eens de indruk dat ik, zoals iedereen, werk verricht. Dat ik moet opstaan op een bepaald uur, dat ik bonnetjes krijg om te eten en zo. Dat vind ik een hele opluchting, ja.

- U zou niet liever languit in een Schots kasteel liggen, om na het dejeuner de tuin in te lopen, voor een rustgevende wandeling?

HC (lacht): Nee, zo willen schrijvers leven, maar ik ben geen schrijver, ik ben iemand die toevallig ook schrijft. Ik wil geen schrijversleven leiden, ik wil alleen maar goeie boeken schrijven. En dat doe je door andere dingen te doen dan waar jij het over hebt.

- De rust waarmee u over de set wandelt, is dat schijnrust? Ontploft alles daar vanbinnen dan niet als een opname andermaal overgedaan moet worden omdat iemand halverwege een emmer knickers omverloopt?

HC: Je moet je beheersen. Ik heb een hekel aan geschreeuw en gekrijs op de set. Daarom moet ik het voorbeeld geven. Als ik wil ontploffen, dan spaar ik dat tot de avond valt. Ik geloof ook niet in die ziekelijk theatrale optredens van bepaalde regisseurs die ik ken, die vloekend en tierend over het plateau lopen en iedereen verwensen, en zo ten slotte alles kelderen waar ze mee bezig zijn, alleen maar omdat een van de acteurs zijn wenkbrauw niet hoog genoeg opgetrokken heeft. Nou, ga dan in godsnaam naar die acteur en duw die wenkbrauw zélf even op de plek waar je 'm wil. Ik houd ook mijn hoofd koel op de set omdat ik, ondanks alles wat daar aan de gang is, toch bezig wil blijven met het verhaal dat ik aan het vertellen ben.

Maar je hoeft je niet, schuimbekkend, als een echte regisseur te gedragen om goed te regisseren. Net zomin als je als acteur dronken moet zijn om een dronkenman te spelen.

- Is met acteurs, of actrices, omgaan niet iets moeilijker wanneer men met een van hen gelieerd is geweest, zoals u in dit geval met Kitty Courbois?

HC: Nee. Als je werkt kan je over dat soort dingen niet kinderachtig doen. Kitty Courbois is een professionele actrice en dat betekent dat ze op de set met haar werk bezig is, en niet met bijzaken. En wat de roddelbladen