

KARTONS

H. U. JESSURUN D'OLIVEIRA

Scheppen riep hij gaat van Au

10 INTERVIEWS MET:
W. F. HERMANS
GERRIT ACHTERBERG
LUCBERT
HARRY MULISCH
LOUIS PAUL BOON
RICHARD MINNE
JAN WOLKERS
HUGO CLAUS
G. K. VAN HET REVE
LEO VROMAN

1965

POLAK & VAN GENNEP AMSTERDAM

Georges Wildenbruch

Hugo Claus werd in 1929 te Brugge geboren en woont sinds 1955 te Gent. Daartussen: een informele opvoeding en omzwervingen. Voor zijn eerste roman, De Metsiers (geschreven in 1948) ontving hij de Leo J. Krijnprijs (1950). Daarna publiceerde hij de romans: De hondsdagen (1952), De koele minnaar (1956), De verwondering (1962), Omtrent Deedee (1963); de gedichtenbundels: Registreren (1948), Zonder vorm van proces (1959), Tancredo infrasonic (1952), Een huis dat tussen nacht en morgen staat (1953), De Oostakkerse gedichten (1955), Paal en Perk (1955), Een gevefde ruiter (1961), In het teken van de hamster (1963); de verhalenbundels: Natuurgetrouw (1954) en De zwarte keizer (1958); de toneelstukken Een bruid in de morgen (1955), Het lied van de moordenaar (1957), Suiker (1958), Mama, kijk zonder handen (1959), De dans van de reiger (1962). Hij schreef filmscenario's voor Het mes en Dorp aan de rivier (naar Anton Coolen) en maakte vertalingen van o.a. Dylan Thomas', Under Milkwood en Georg Buchner's Dantons Tod. Naast verschillende binnen- en buitenlandse prijzen verwierf hij voor zijn gehele werk de bronzen medaille van de stad Gent en werd hij benoemd tot Ridder in de Orde van Leopold II.

Hij is redakteur van het Nieuw Vlaams Tijdschrift en van het drie-maandelijks tijdschrift Randstad.

Hugo Claus

C. Lykophroon.

— Ja, ik heb *Alexandra* meegenomen. Omdat u het erover had toen u door Calis werd geïnterviewd. U zegt daar: 'Als een alexandrische dichter zegt: "de in ooievaarsvellen geklede dochters van Phalakra"', dan worden daarmee boten bedoeld, omdat Phalakra de godin was van de zee. Voor iemand die dat niet weet is dat onduidelijk.' Ik heb de indruk dat u dit voorbeeld in dat opstel van Randall Jarrell uit *Poetry And The Age* hebt aangetroffen.

C. Dat heb ik gewoon overgenomen van Randall Jarrell. Dat is iets wat is blijven hangen. Een heel mooi tekstje dat ik als handig bewijsmateriaal gebruik; zo heb ik altijd tien, twintig zinnen die ik klaar heb ten behoeve van de interviewer.

— U heeft nl. een heel grappige vertaling gemaakt, die eigenlijk alleen maar uit het engels kan zijn: er staat bij Randall Jarrell: 'the centipede storkhued daughters of Phalakra.' U hebt daarvan dus gemaakt: 'de (honderdvoetige hebt u laten vallen) in ooievaarsvellen geklede dochters van Phalakra.' Maar 'storkhued' is ooievaarskleurig, u hebt van hue huid gemaakt.

C. Ik dacht dat die boten in huiden zaten, dat men hout gebruikte met ooievaarsvel erom heen gespannen. Daarom vond ik het zo mooi, omdat het zo'n technisch aspect had.

— Maar u hebt in tweede ronde toch misschien weer een beetje gelijk, want Lykophroon zegt zelf: 'pelargochrotès,' pelargos is een lepelaar en chrotès komt van chroma-huid, maar chroma is ook kleur.

C. Wat vreemd, zou ik het ergens anders nog kunnen vinden, en wat zegt Jarrell ervan? Geeft hij daar een uitleg over?

— Boats.

C. Hij zegt niet waarom?

— Nee, dat zegt hij niet. U zegt het ook niet, tenminste u zegt: Phalakra is de godin van de zee, maar daar is niets van waar.

C. Nee, ik ben tot mijn veertiende jaar naar school geweest en daarom

- goochel ik zo graag met dergelijke termen.
- Het is onduidelijk, maar de klassieke filologen menen dat Phalakra te maken heeft met Zeus Phalakros, en phalakros is kaal, Zeus Kaalkop. En die kaalkop is dan een naam voor de Ida, de berg Ida, waar Zeus geheten heeft te vertoeven, en die is kaal. Ja, waarvan, mogelijk van het vellen van bomen voor boten.
 - C. U heeft Jarrell nagelezen en hij geeft helemaal geen uitleg? Dan is dat wel brutaal van me.
 - Ik vond het heel mooi hoe u op deze manier Piet Calis overdonderde.
 - C. Laten we het hem maar niet vertellen. De meeste gesprekken in zijn boek zijn door de dichters zelf herwerkt; maar ik heb niets meer vernomen, dat komt ook door die machine, als het eenmaal gezegd is dan . . .
 - Ja, dat vind ik een volkomen verkeerd standpunt, want er is geen bedriegelijker apparaat dan zoiets.
 - C. Overigens, men zegt niet vandaag wat men morgen zegt. Het is alleen maar voldoende dat u een vraag zo of zo stelt, dat ik precies het tegenovergestelde zeg van wat ik bedoel. Alleen maar om te reageren.
 - Ik wilde voornamelijk praten over het werk, hoe het er komt. Vindt u de bezigheid van het schrijven prettig of niet?
 - C. Ik zal proberen zo eerlijk mogelijk te zijn. Het is het prettigste wat ik me voorstel te doen. Behalve schilderen ook. Maar schilderen is zozeer fysiek, dat is de andere kant van de medaille. Schrijven, dus het zien ontstaan van iets, dat is een avontuur, dus iets dat ik heel prettig vind. Maar het aktuele doen, ik vind het verbazend dat ik het zo vervelend vind. Het schrijven zelf. Ik heb geen plezier, zoals ik me voorstel dat Mérimée had toen hij schreef; het zou mijn vurigste wens zijn om het ooit ook een keer zo te kunnen doen. Kijk, ik heb nu dit: cahiers, ik zou willen dat ik straks alleen maar zulke cahiers had, vlekkeloze cahiers. Dat probeer ik nu. Vanaf het begin al: het ding (terwijl het vroeger een hoop papiertjes waren.) Het hangt samen met dingen die ik nu helemaal anders wil doen, bewuster.
 - U schrijft op het ogenblik, heb ik de indruk, langer over een werk.

- C. Ja, want eigenlijk is zo'n eerste boek, *De Metsiers* min of meer een farce in zoverre dat ik het heb geschreven voor een uitgever die een amerikaanserig boek wilde. Dus ben ik eraan begonnen om Caldwell, ja liever Caldwell dan Faulkner, te schrijven, en toen hij het niet meer wou, toen heb ik het naar die prijs gestuurd, en toen kreeg ik de eerste prijs. Maar het is vrij onschuldig; Bennie en al die Amerikaanse cliché's die zijn erin gebleven. Dat boek heb ik heel snel geschreven, ik heb het gevoel dat ik drie Metsiers per jaar zou kunnen schrijven. Maar nu is het schrijven van een roman iets veel bewusters, en er is geen sprake van dat ik althans onder mijn naam nog zoiets zou doen. Ik zou wel willen, ik word vaak besprongen door ideeën om in het algemeen onder pseudoniem, eh bewerkingen van andere boeken te doen.
- Ja, u hebt dat toneelstuk van Grabbe . . .
- C. Dat was een opdracht, maar ik las in *Time* over het boek dat vroeger in Parijs verschenen is, die erotische versie van *Candide*, wel, als ik zoiets lees, dan wil ik dat onmiddellijk ook doen.
- Is dat ook om te kijken of u ook onder pseudoniem erkenning zou vinden?
- C. Nee. Omdat ik misschien zo'n boek niet helemaal au sérieux zou nemen en me daarom minder veilig stellen, en dat zou ik als een kwaliteit zien die ik anders ontbeer wanneer ik schrijf, want ik wordt toch gehinderd door de domper van die vorige boeken. Er blijft altijd Claus, 't is te zeggen, iemand die die vorige boeken geschreven heeft. En onder pseudoniem zou je tientallen capriolen kunnen uithalen. Goed, over het prettige van het schrijven: het fysieke aandeel van het schrijven is niet prettig. Uren zitten met pennetjes, dat is niet zo leuk.
- Zou u kunnen dikteren?
- C. Nooit, ik kan ook niet met de schrijfmachine schrijven. Hiermee, met kroontjespennen, een hele bak vol. Zeer belangrijk! De paniek van een keer zonder pen te zijn, die dan niet meteen klaar is om die vluchtige gedachte te noteren. Zo heb ik ook van dit soort cahiers, hele bergen. De dag dat ik zonder cahier zou zitten . . . wat pure nonsens is; als ik op reis ben ook, heb ik dit soort notaboekjes.
- U maakt notities?

- C. Nee, nooit, maar ik heb altijd een notaboekje bij mij. Het idee dat niet bij mij te hebben, afgrijselijk. De twee eerste pagina's zijn altijd beschreven, want dan is er een nieuw notaboekje, dat ik ergens anders gekocht heb.
- Zijn er bepaalde tijden dat u werkt? Ik kan me heel goed voorstellen wanneer u bezig bent met een roman bijvoorbeeld en u hebt een stuk op papier staan en u moet de volgende dag weer verder, dat het dan moeilijk kan zijn om weer een aanhechting te vinden.
- C. Nee, dat is niet moeilijk. En dat is overigens iets wat ik me helemaal als discipline zou willen aankweken. Af en toe slaag ik erin. Als ik aan een boek bezig ben dan is het als de kantoorbediende. Dan ga ik elke dag zitten. Dat hou ik vrij makkelijk vol. Hoewel, het heeft meer te maken met het aantal bladzijden dan met het aantal uren. Ik wil drie of vier bladzijden hebben, ik wil niet van acht tot twaalf werken. Het enorme plezier bijvoorbeeld om het al klaar te hebben om negen uur 's morgens. Dat is fantastisch, dan doe je de hele dag niets meer. En dan toch nog even nippen, 's avonds, om er wat bij te doen. Dat zijn de prettige dingen. De prettige dingen zijn daarna, of eromheen. Niet het schrijven zelf. En het boek natuurlijk. Dat is als een berg houthakken, fijn als het klaar is. Het is ook een beetje opruimen. Dit bij dit en dit bij dat. Schrijven heeft ook iets met orde scheppen te maken.
- Iets heel anders: beschouwt u zichzelf als iemand die korte verhalen schrijft of meer als iemand die langer werk produceert? Er zijn van die *Paris Review* interviews, ik weet niet of u die kent, en daar wordt de onderscheiding gemaakt tussen mensen die typisch romanciers zijn en typische korte verhalenschrijvers, wat tot uitdrukking zou komen o.m. in het herschrijven: de korte verhalenschrijver schrijft tien woorden en streept er twaalf van door, en de mensen die het langere werk doen, die veranderen er niet zo ontzaglijk veel meer aan. Die zijn klaar, misschien komt er nog een enkele versie achter, maar dan is het afgelopen.
- C. Dan ben ik bij de tweede, ik herschrijf niet op de regel of op de pagina, ik herschrijf het hele ding, van elk boek zijn er dus drie of vier versies. Het hele ding moet er weer door. Ik zou willen eerder de romanschrijver zijn, het vooruitzicht zes maanden doorlopend

aan zo'n boek bezig te zijn, dat vind ik heel plezierig.

— En als we nu eens gaan volgen hoe het ontstaan van het werk loopt.

C. Ja, maar dan zou ik prefereren als u mij vroeg welk boek, want dat verschilt ook van het ene boek naar het andere. Bijvoorbeeld dat eerste boek, dat is puur maakwerk geweest, althans zo was het opgezet. Na twee hoofdstukken dacht ik, dat kan ik niet helemaal zo doen, ik zal proberen het toch nog behoorlijk te doen. Iets van mijzelf erin te leggen of althans iets dat met mij zelf te maken heeft. Maar de hoofdtoon was: een ding maken. Een werk dat verkocht zou worden, dat een beetje sensationeel was, al die dingen zaten erin, maar toch zodanig dat het van mij was. En dat is niet gelukt, want wat van mij is, is op het eerste gezicht miniem, het maakwerk overheerst, vind ik. En daarom vond ik wat dit boek betreft het heel zonderling dat ook de kritiek het goed vond, iemand als Vestdijk bijvoorbeeld heeft het een heel mooi boek gevonden. Maar dat is omdat hij waarschijnlijk niet genoeg de achtergronden kende, of nooit voor zich zelf de referentie met Caldwell of zo uitgemaakt heeft. Of hij dacht: het zit wel vol met die Amerikaanse invloed, maar het is toch iets op zichzelf. Er zitten wel thema's in die ik later weer ophaal, bijvoorbeeld de liefde in een positie zetten van onmogelijkheid, goed, dat is het Tristan en Isoldeverhaal van heel West-Europa. Broer en zuster, dus heel dicht bij elkaar houden. Dan ook die voorkeur voor vrij simplistische naturen, wat ik nu zie als een mij gemakkelijk maken, omdat ik geen tijd en geen energie en geen hersenen genoeg had om andere figuren aan te pakken. De techniek van schrijven van zoiets verschilt dus totaal van die van *De verwondering*.

— Hoe is *De verwondering* begonnen? Voor u. Het idee. Waar komt het vandaan?

C. Ik heb u dus verteld dat ik het niet goed meer weet. Ik kan u wel iets vertellen dat mij eerlijk verbaasd heeft, iets waar ik nooit aan gedacht had. Veenstra kwam mij bezoeken toen ik in Blaricum was, en hij zei: ik heb je geïnterviewd in Rome, Via Veneto in 1952, en toen heb ik je gevraagd waar je aan bezig was en toen zei je: *Verwondering om Crabbe*. Of: *Verwarring om Crabbe* of zoiets. En toen ik dat hoorde toen ben ik echt geschrokken, want ik herinnerde me

dat helemaal niet, en zeker niet dat ik toen al bezig was aan zoiets. Die Crabbe, die komt ook voor in mijn toneelstuk *Het lied van de moordenaar*. Daar vervult hij een minder belangrijke rol. Daar is hij de akoliet van de hoofdman. Ik denk dat ik toen het idee had dat ik die Crabbe in een roman tot hoofdpersoon zou maken, maar wat ik er toen over gedacht heb dat weet ik helemaal niet meer.

- Maar op een gegeven moment bent u toen aan het schrijven gegaan met *De verwondering* . . .
- C. En nu moet ik mijn krachten inspannen om nog te weten hoe het gegaan is. Wat wilt u weten, de dag dat ik het idee gehad heb?
- Die ligt dus in de grijze oudheid kennelijk.
- C. Blijkbaar, ja. Daar kom ik zeker niet meer achter.
- Maar het is u dus blijven vervullen, er zijn aanknopingspunten met later werk, en op een gegeven moment is Crabbe op de voorgrond gekomen. En toen bent u gaan denken: ik ga daar een boek van maken?
- C. Ik heb gedacht: ik ga een boek maken, niet: daarvan, en het fysieke daarvan is gebeurd in Griekenland. Daar ben ik het beginnen te schrijven.
- En hoe ging dat? Wat u toen hebt opgeschreven, de volgorde waarin u toen geschreven hebt, is dat ook de uiteindelijke volgorde gebleven, of hebt u eerst een paar centrale gebeurtenissen genoteerd?
- C. Nee, de volgorde is bijna altijd die van het boek. Ik heb een ander boek geschreven: *De hondsdagen*, en Louis Paul Boon schreef daarover in *Vooruit* of ergens anders dat ik het geschreven had in de logische volgorde van de diverse passages en dat ik die toen door elkaar had gehaald om een artistiek effect te bereiken. En dat is helemaal niet zo. Ze zijn helemaal na mekaar zo geschreven. De verbrokkeling van *De verwondering* en van *De hondsdagen*, nou ja, de vrij simpele verbrokkeling, gebeurt me meteen. De wanorde, de verwarring van het leven wordt wanordelijk overgezet en krijgt door het boek pas *de orde*.
- Er zijn ook heel vaak overgangen tussen de laatste alinea van het vorige hoofdstuk en de eerste van het volgende.
- C. Jazeker, maar zou dat ook niet door mij zelf kunnen kunstmatig aangebracht zijn? Er is wel een plan aanwezig, in *De hondsdagen*

en vanaf *De Metsiers* al, waarvan ik ongeveer weet, niet altijd wat de story zal zijn, maar wel welk hoofdstuk nu moet komen na een ander. Bijvoorbeeld in *De verwondering* weet ik dat de passages van algemeen belang, zoals van die collaborateur Hakebeen (eerst in het timmerbedrijf en later waar de collaborateur geknecht wordt in het openbaar) dat die logisch moesten volgen op passages waar alleen maar de introverte man bezig is.

Heeft u ooit dat gedicht van mij gelezen in *Podium: Schola Nostra*? Daar heeft nooit iemand één regel over geschreven, en dat is voor het aandachtige lezen wat u voorstaat misschien wel gek. Niemand heeft er ooit een kik over gegeven. Het is puur maakwerk, iets wat de Rederijkers deden. Puur maniërisme, alleen maar rococokronkels na mekaar. Die dan toch een zekere zin moeten krijgen. Dit is in zoverre gek, dat het ontstaan is – ik woonde toen in Italië en kreeg *Podium* regelmatig, en op een zekere dag, geïrriteerd door het pseudo-experimentele van zoveel beeldsprekende jongeren, schreef ik een totaal automatisch gedicht. Ik herinner mij dat ik het een beetje wijfachtig wou doen. En toen stuurde ik het aan de redactie van *Podium* met een briefje erbij dat ik een jonge nederlandse dame was die aan een consulaat of een ambassade werkzaam was, en of ze dat boeiend vonden. En of ze het konden opnemen. Prompt kreeg ik een brief terug dat de redactievergadering nog nooit zo enthousiast was geweest over een gedicht als over dit, en Lucebert en Hans Andreus en zo waren allemaal zo voor, en het werd gepubliceerd.

— Lucebert heeft nooit in de redactie van *Podium* gezeten.

C. In ieder geval, zijn naam werd erbij genoemd, hij was misschien aanwezig bij de lezing, want het trof mij dat Lucebert erbij was, die het misschien had kunnen, moeten weten. Maar, zoals altijd, is het de bedrieger bedrogen, want het gedicht was natuurlijk beter dan ik me had voorgesteld, ontdekte ik toen ik *Podium* las. En toen wou ik het voor mezelf nog zotter maken, en toen heb ik het gedicht dertig pagina's lang gemaakt, in een minimum van tijd, puur, zonder één ratuur. Als pseudoniem voor het gedicht in *Podium* had ik Thea Streiner genomen omdat Mea Strand die publiceerde indertijd, dus ik dacht dat gaan ze zeker zien, Mea

Strand, Thea Streiner. Jaren later heb ik geprobeerd er iets van te maken en dat is dit, *Schola Nostra*, het is wel vreemd. Wie doet dat nou? Ik blijkbaar.

Goed. *De verwondering*. Kijk, zo ben ik eraan begonnen, zonder veel te veranderen. En dan komt dit: de tweede versie: helemaal omgewerkt, en dan getypt, en dan het tweede typeschrift en dat is wat naar de uitgever gaat. Die eerste tien pagina's, dat is ook gek, die zijn veel groter geschreven.

— Maar wat is er veranderd tussen de eerste versie en de laatste, zijn dat détails?

C. Alles is détail. Ik kan nooit veranderen in de zin van de geest. Dus niet bijvoorbeeld, dit karakter moet meer uitgebreid worden, of dit karakter moet gieriger voorgesteld worden, ik zeg maar wat, of wellustiger. Daarom moet ik die kroontjespennen hebben omdat men fysiek krabt, op het papier krabbeltjes van détails maakt om de woorden heen, de woorden die blijven staan worden eruit gehaald, als het ware uit een veelheid van détails. Als ik meen dat een karakter gieriger of wellustiger moet zijn, dan gebeurt dat zo, in en tijdens het schrijven zelf. En vaak ontdek ik later dat het inderdaad zo moest. Alleen, het moeilijke is overzicht te hebben van het geheel. In *De verwondering* ontsnapt het me wel af en toe, althans het geheel is wel een beetje brokkelig. Minder brokkelig dan men over het algemeen vertelt, maar men moet het misschien twee keer lezen, ik weet niet. Ik weet wel dat ik als reactie op *De hondsdagen Een koele minnaar* geschreven heb, dat was alleen maar om een lichter boek te schrijven, een boek zonder de minste artistieke pre-tenties en zo. Dat maak je jezelf wijs.

— Heeft u die afwisseling nodig?

C. Blijkbaar wel, althans ik doe het. Zoals toen *Het lied van de moordenaar* is gevallen als een baksteen, toen dacht ik, ik ga iets schrijven waarbij ze in het theater lachen of huilen, maar waar ze voor door de knieën gaan, daarom is *Suiker* opgebouwd als een melodrama. Een goed ouderwets melodrama met een goeie en een slechte en alles. Wel in hedendaagse termen. Het is altijd hetzelfde patroon, zelfs mijn eerste boek: iets willen doen, dat dan – hoop ik – ontsnapt aan die wil en dat meer heeft van mij. Zo heb ik *Omtrent*

Deedee geschreven na *De verwondering*, omdat ik een simpeler verhaal wou, een niet zo complex geheel, korter om te beginnen al. Ik denk dat ik behoor tot het soort dat véél moet schrijven. En dat men na afloop moet overhouden wat men wil. [Ik wil voor mezelf openhouden te schrijven waar ik zin in heb op dat moment. Ik wil me niet laten vastprikken op één genre, ook niet op één klimaat, één thema. Ik zal wel vastliggen aan kleine thema's en kleine genres, maar ik hoop van niet. Door het af te wisselen, door andere dingen aan te boren, } wat natuurlijk oppervlakkigheid kan meebrengen, wat kan meebrengen dat je iets doet om het anders te doen, dat je dingen doet waar je helemaal niet voor geschikt bent, of die je ontsnappen, maar dat risico loop ik dan maar.

- Het is natuurlijk niet mogelijk om slechter te schrijven dan je kunt.
- C. Jawel, je kunt je ambities laag houden.
- Ja, maar lukt dat inderdaad?
- C. Ja, want je ambities zijn niet altijd geformuleerd voor jezelf. Je laat het soms afweten. Ik heb verschillende dingen laten afweten.
- Is het wel gebeurd dat u bezig was in een boek en dat u er geen gat meer in zag? Dat u middenin ophield omdat u niet verder kon?
- C. Ja, maar dat hoort erbij. Toen ik het had over het enorme plezier als het ding af is, over dat opruimen, dan komt daar automatisch bij: heb ik nu daarvoor zes maanden gezeten, dat lijkt nergens naar.
- Laat u het vallen als u er geen gat meer in ziet?
- C. Nee, daar ben ik te ijdel voor. Te ijdel en te koppig, dat wil ik niet. Ik wil wel een gat hebben, die moeten er zijn, maar alleen maar om de volgende dag al, of op dezelfde pagina dat gat te kunnen vullen. Maar ik weet ongeveer wel na afloop waar de gaten geweest zijn.
- En gaat u die dan achteraf nog weer bijwerken?
- C. Dan komt dat afgrijselijke, als het eenmaal gepubliceerd is, dat ik het niet meer wil bewerken, terwijl ik het beter zou doen.
- Maar de eindversie die u heeft, daar bent u tevreden mee?
- C. Die geef ik aan de uitgever en ongetwijfeld zou het winnen als ik het vijf jaar later nog een keer opnam. Natuurlijk, al mijn boeken zou ik kunnen herschrijven, dat ze beter zouden zijn. Maar dat heeft weinig zin, denk ik.

- Een volmaakt werk zou u niet per sé willen afleveren?
- C. Ik zou het niet kunnen, daarom zie ik dat ik tot het soort behoort dat hoopt dat in de grote massa dingen lukken.
- Voor u zijn er relaties tussen het ene boek en het volgende dus?
- C. Persoonlijke. Het gaat mij om mijn tachtigste jaar, en dan moet er iemand als u komen en zeggen dit was het goeie en dit was het slechte. En dan zal ik het ongetwijfeld beamen. Maar in de ontdekking, in het avontuur van boek tot boek wil ik het zo los mogelijk en zo veelvuldig mogelijk allemaal. Maar dat is *wil*. Nu zie ik al dat ik meer en meer tracht naar het boek op zich zelf al. Naar het voorwerp, dus dat wijst misschien al dat ik toch tot de volmaakte boeken zou willen brengen.
- Het aantal versies, breiden zij zich de laatste tijd uit, of worden zij geringer?
- C. Er komen meer. Ik ben bijvoorbeeld nu, nu ik deze versie van *De verwondering* zie, zelf verwonderd dat het zo keurig is. Ik had nu in het begin van ons gesprek het idee dat als ik dit manuscript boven zou halen, wat ik in geen maanden gedaan heb, niet sinds ik het geschreven heb, ik had het idee dat het vol raturen zat.
- Maar het ziet er overzichtelijk uit. U tekent er ook zo nu en dan bij?
- C. Ja, maar dat betekent niets, het heeft geen relatie met de tekst. Overigens, er zijn minder tekeningen dan vroeger.
- Er ontstaat een scheiding tussen uw schilderwerk, tekenwerk en het schrijven?
- C. Meer en meer, het schilderen is totaal op de achtergrond in die zin dat ik het slechts aan weinige mensen laat zien, ik weiger te exposeren en als ik expose er zijn het grapjes.
- Het is meer voor uzelf?
- C. Dat klinkt heel pompeus. Er zijn ook mensen die schrijven voor zichzelf, of voor hun zoon later, dat heb ik ook wel gehoord. Nee, het is niet voor mezelf, maar ik ben er nog lang niet. Ik wil het nog niet laten zien.
- Kunt u praten over uw werk als u bezig bent met iets?
- C. Nee, ik benijd zeer de mensen die het kunnen. Zoals Louis Paul Boon, die besprak alles wat hij geschreven had de dag daarna met

andere mensen. Ik zou het niet kunnen. Ik zou het wel willen.

— Waarom?

C. Omdat het me een valse toestand lijkt, een beetje ivoren torenachtig romantisch, om het dichtbij te houden, alsof het het meest precieuze van de wereld is, ik zou wel willen er afstand van doen.

— Hebt u niet het idee dat hetgeen waar u aan bezig bent dan lek raakt?

C. Natuurlijk, daarom doe ik het niet. Maar aangezien andere mensen het kunnen zonder dat het lek raakt, integendeel, daar nog winst bij hebben, want voor iemand als Boon is het ongetwijfeld winst dat hij er over spreekt, want het geeft hem nieuwe inzichten, Harry Mulisch ook bijvoorbeeld, die praat er ook over, ik zou het ook willen, het is een soort gêne; zoals ik ook niet kan dansen, een soort lichamelijke gêne.

— Maar ik geloof dat juist bij langer werk, waar veel dingen door elkaar spelen, dat het misschien niet anders kan dan dat je je mond houdt.

C. Er zijn bewijzen van het tegenovergestelde. Er zijn mensen die samenkomen en discussiëren. Vroeger was dat mode. De grote reuzen onder de romantici, die lazen het voor.

— Kunt u al publiceren voordat het boek af is?

C. O nee, de krachtpatserij van Norman Mailer in *Esquire*, ik weet niet of u het volgt, hij publiceert zijn laatste boek als feuilleton, voordat hij weet hoe het afloopt, hij publiceert elke maand, het zit vol met feuilletontrucs, zoals in Dickens' tijd, met een einde dat naar meer doet verlangen. Dat is mooi, hoewel ik gezien heb dat hij deze maand heeft laten afweten. Deze maand heeft hij er niets van terecht gebracht.

— Ik heb al gehoord dat u op verschillende plaatsen in de wereld kunt schrijven.

C. Ja, dat hindert mij niet, ik kan alleen niet in een café schrijven zoals Sartre.

— Wordt u beïnvloed door het klimaat, de stad waar u in leeft, de mensen waar u mee omgaat, critici, lezersreacties?

C. Bij ons zijn critici zo schaars en als ze er zijn dan is het alleen maar dagbladkritiek, die alleen maar het verhaaltje vertelt. Ik zou wel

willen door langere gesprekken komen tot verduidelijkingen. Het moet mogelijk zijn daar iets concreets aan te hebben.

— Dat boek *Het geclausuleerde beest* . . .

C. . . .

— . . . het is zo'n boek waarin men vanuit het werk komt tot een psychologisch portret, u wordt o.m. opgezaald met een Oedipus-complex.

C. Natuurlijk heb ik zo'n complex, maar ik heb er nog driehonderd meer hoop ik, want anders heb ik geen materie meer. Het is net als het boekje wat ze nu gepubliceerd hebben bij Lannoo, van De Roey, die heeft ook een verhaal rond mij opgebouwd, en dat ben ik ook, zoals ik dat geclausuleerde beest van Govaert ook ben. Want aanzien iemand zich daarover gedurende maanden uit, en dit neerschrijft, ben ik het dus geweest.

— Er is indertijd ook zo'n boekje verschenen over het idool en symbool Harry Mulisch.

C. O ja, dat is toen zogenaamd uit de handel teruggenomen. Je kunt het nog wel kopen hier en daar in de boekhandels in Vlaanderen. Heeft u dat *Bok*-nummer gelezen? Van Weverbergh? Daar heb ik meer aan. Omdat hij dingen tevoorschijn haalt waarvan ik denk: hé, eindelijk iemand die dat gezien heeft. En dat is plezierig.

— Ik was het met alle waardering niet overal eens met zijn analyse, ik heb het idee dat het symbolische element wat te veel overtrokken is.

C. Ja, maar dat diende hem als zijn vertrekpunt. Hij had toch wel veel dingen gezien, en dat is zo zeldzaam.

— Ik heb gehoord dat u onlangs herrie hebt gehad over die ontlening van Charles d'Orléans in *Het teken van de hamster*.

C. Ja, er zijn imbecielen geweest die gezegd hebben dat ik een plagiator was, en dat hebben ze gretig overgenomen in allerlei kranten en in de radio en zo. In de radio is er gedurende een kwartier gezeur over geweest in een soort satirisch programma. Dat ik het zo ver gehaald had omdat ik dacht dat niemand het zou kennen en zo. Terwijl ik aannam . . . het is het beroemdste gedicht van de Middeleeuwen bijna. Kijk, zoiets als Charles Orléans dat is zeer bescheiden een bepaalde vorm van cultuurhistorische kritiek.

Het beeld van de lente zoals dat vroeger geïllustreerd werd door Charles d'Orléans kapot maken, het is zoals Duchamp een snor op de Mona Lisa zette.

— Er komt binnenkort een opstel van Van de Watering in *Merlyn*, hij heeft zich afgevraagd: hoe komt *De geverfde ruiter* zo te heten, wat betekent de titel?

C. Dat is iets, o, dat is pure onmacht. Ik had de indruk dat de hele bundel een soort maniërisme was, althans in de goeie zin. En toen dacht ik, het beeld van de ruiter komt vrij vaak voor. Dat is iets wat ik nogal vaak gebruik, het zitten op het paard, op de vrouw, enfin op een groot aantal dingen, en ik wou het dus geverfd maken, dus niet een man te paard, ook niet geschilderd, geverfd, waarin hij zich maskeert tegelijkertijd, en ook daardoor verfraaid wordt, een uithangbord van vroeger. *In de geverfde ruiter* had het eigenlijk moeten heten. Maar dat wou ik ook weer niet, omdat dat Van Nijlen oproept, die mensen uit die tijd die hadden dat ook, Bloem. Die titel hangt dus samen met het gevoel dat ik had tegenover die bundel, dat hij nogal artificiëel was, met opzet, vol met kleine binnenkronkeltjes.

— En veel materiaal van anderen.

C. Ja, dat heb ik altijd gehad, ook in *De Oostakkerse gedichten*, dat zit ook vol met verwijzingen. Ik heb daar niets tegen. Wij schrijven boeken nadat wij boeken gelezen hebben, nietwaar? Niemand komt uit een boom vallen en ziet de wereld als iets nieuws.

— Ja, om over *Het teken van de hamster* te spreken, daarin gebruikt u dus oude teksten van een groot aantal mensen, dat heeft u met opzet gedaan, en wat was de bedoeling van het gebruiken van deze techniek?

C. Omdat ik het gevoel had met de gedichten van *Een geverfde ruiter* dat ik me in een privéstolp bevond, dat ik gedichten schreef die mij alleen maar interesseerden, en waarvan het sleuteltje dan weer zozeer langs de emotieve kant moest gaan, enfin, het gevoel van onvrede tegenover dit alles: ik wou een meer openbaar gedicht maken, dus als je de drie stemmen van Eliot hebt, de derde stem, de stem die spreekt in het algemeen. Maar de noodlottige moed heeft me ontbroken om dat allemaal retorisch naar buiten te doen,

met dramatische stem, ik heb het dus gezocht met steunpunten van vrij makkelijk te achterhalen algemene verworvenheden. Maar tot mijn grote ergernis is het precies tegenovergesteld gegaan; voor een aantal mensen wordt het alleen nog maar moeilijker, terwijl ik oprecht meende dat het makkelijker zou lopen, met die kommunikatie. Met gevoel heeft de lezer veel meer aanknopingspunten, hij is op vertrouwder terrein als hij zich het gevoel of de emotiviteit van de dichter kan voorstellen, dan als hij zich moet voorstellen wat er redelijk gezegd wordt, in termen die te achterhalen zijn. Een voorbeeld, ik haal Frank Sinatra aan, dat betekent dat ik die uitspraak van Frank Sinatra als evenwaardig zie met mijn eigen erupties en daarmee wou ik een soort collage maken waarbij je dus een foto uit de krant plakt midden in het schilderij, zoiets wou ik doen, en ik dacht dat het openbaar was, publiek.

als
= N. Reed.
Rechtamp!

De hamster is een beest wat ik heb, althans gehad heb, hij representeert niets, maar hij spaart zinloze dingen op, of zinloos, hij weet wel waarom, maar wij zien dat niet altijd, en dit is wat wij allemaal doen, wij sparen fragmenten van dingen op, die wij dan weer uitspuwen als het nodig is, of aanboren, en de zin van dit alles ontgaat ons uiteraard, het is zoals de leraar in *De verwondering* die niets anders dan een leraar kan zijn omdat hij teksten die hij geleerd heeft weer overbrengt en dit gedurende jaren en jaren en daarom is hij een leraar en niet een landbouwingenieur geworden. De hamster eet pas als hij genoeg voorraad heeft, en ik kon niet verder gaan voordat ik dit gedaan had, voordat ik dit nestje gemaakt had, dat is mijn evolutie in poëtis.

— Dus dit is eigenlijk uw voorraadschuur om voort te kunnen gaan?

C. Ja, ik zal deze niet meer aanboren, maar als ik weer nieuwe voorraad krijg dan maak ik weer nieuwe nestjes. Dit zijn nu toch vrij makkelijk te achterhalen dingen, dacht ik, *Het teken van de hamster* dat is evocatief genoeg, maar niemand heeft het gevonden.

— Ja, dat is nou een klimaatkwestie geloof ik. De gemiddelde lezer die dan ook nog poëzie leest, die is zijn roer kwijt, die zegt, ofwel ik heb met een experimenteel te doen, en dan gaat het mijn pet toch te boven, dat is die waanzinnige opvatting, ik hoef het niet

te begrijpen als ik het maar aanvoel . . .

C. Dat maakt me dol, dit.

— . . . of men krijgt voor ogen dingen zoals in *Gard Sivik* staan; de kroketten in dit restaurant zijn aan de kleine kant, ja, dat kun je begrijpen en dan kijk je ook niet verder dan je neus lang is, dat is konsumptiepoëzie, en aan de kleine kant . . .

C. Dat is wat niet uit kon blijven na die beeldenopstapelarij van de n-
experimentelen. Het is zoals de amerikanen, de nieuwe realisten een
afbeelding van een soepkonedoos schilderen, dat is reaktie te-
genover het abstrakt expressionisme. Men wil niet meer die achter-
gronden, men wil alleen nog maar het ding. Als korrektief is het
niet zo kwaad. } 25

— Ja, maar als zelfstandig iets is het niks.

C. Ik moet zeggen dat ik wel lach, althans de eerste keer. Ik ben er niet tegen.

— U spreekt in het interview met Piet Calis over het filter waarlangs de beelden moeten passeren, u hebt niet veel op met de gemakkelijke beelden, maar wat is het filter?

C. Om te beginnen, indien er een beeld moet zijn, het juistere beeld, zoals het juistere woord van Flaubert. Dus niet alleen vakmanschap, maar veel grotere aandacht voor wat het beeld op zichzelf is. Precisie. Ik vertrouw heel veel op een soort machinerie dat mij laat detekteren wat juist is en wat niet juist is.

— Laten we een gedicht nemen: een gedicht is een 'kraakbaar altaar'. Het staat in *Compos mentis*. Laten we nu aannemen dat het gefilterd is. Hoe is dit beeld nu gefilterd?

C. Wel, dat het dus niet bijvoorbeeld zou zijn: het gedicht is 'een tabernakel belaagd door de wellust van mijn woord'. Begrijpt u? *Kraakbaar altaar*, de *aa's*; op een groot aantal testjes, die pijlsnel worden uitgevoerd is dit het enige beeld dat bruikbaar is. Het is de klank en de betekenis. Een altaar is ook een voorwerp van vereering, meer dan wat er in een altaar zit soms. Het is dus niet een kraakbare god of een kraakbare hostie of een kraakbare kelk, het is het geornamenteerde ding waar de blikken zich naar toe richten en waarin men veronderstelt dat een godheid zit. Op een altaar moet men met treden toegaan, dat is allemaal veel explicieter

in dat woord dan het zou zijn in een ander.

Het is iets wat me altijd veel plezier doet als iemand anders dat ontdekt bij mij: Weverbergh, die is hier twee keer geweest, hij had dat stuk geschreven over *Omtrent Deedee* en toen pas wou hij verifiëren, en dat was een goede methode, en op een bepaald moment zegt hij tegen mij: de priester of iemand anders, ik weet niet meer, leunt tegen een kast en daarop staat een porseleinen hengst, en hij zegt: die hengst staat daar natuurlijk omdat hij daar staat voor Poseidon die dan stond voor . . .

— Claude.

C. Ja, hij zei dat moet natuurlijk een porseleinen hengst zijn. Nu weet ik zeker dat toen ik dat schreef, ik niet wist dat die hengst Poseidon zou zijn, maar ik wist pertinent dat het een porseleinen hengst moest zijn, het kon niet een aap zijn of een kakatoe. Het is fantastisch als ik dat herken bij iemand anders, daarom vertrouw ik op die machinerie. Nou goed, als ik er niet op vertrouwde zou ik niet schrijven. Maar ik bedoel, ik heb er een blind vertrouwen in. Vaak zit je er naast, maar vaak is het niets anders dan winst, dat kan niet anders. Je kunt niet anders schrijven. Dat van die hengst, dat heeft veel indruk op me gemaakt.

— Dit soort dingen zou door critici veel meer gedaan moeten worden.

C. Ja, desnoods op het ridicule af. Ik bedoel ridicuul in de zin van . . . men heeft natuurlijk altijd een maniakkerij, enfin . . . maar ik ben honderd procent voor. Hoewel ik het dus meestal niet lees, althans niet helemaal lees, ik wil het alleen maar over mezelf lezen waarschijnlijk.

— Nu iets wat me opgevallen is: één van de sleutelwoorden in uw werk is het woord 'klem'. Dat komt in elke bundel in elk geval enige keren voor, hebt u daar enig commentaar op?

C. Een klemwoord bestaat, en dat betekent eh, enfin als ik het in een woordenboek zou naslaan, wat zou er ongeveer staan?

— Nou, ik weet het niet eens, 'klemteken' bestaat, accent. Maar u zegt ook bijvoorbeeld: *de klem van een huis*.

C. Ja, het is om het pompeus te zeggen de menselijke staat (menselijke staat is overdreven) en de klem die op ons gezet wordt. Door het veelvuldig gebruik van het woord wil ik waarschijnlijk het feit

minimiseren. Ik wil niet vrij zijn, mentaal, ik kan niet vrij zijn, maar ik wil zo veel mogelijk klemmen onderzoeken. Zoals het konijn al zijn hokken onderzoekt. Daarom denk ik dat ik zoveel klemmen gebruik. 'Licht' bijvoorbeeld is een woord van Lucebert en van Andreus. Dat is mij totaal vreemd. Ik weet wel wat licht is, maar ik zou dat nooit zo veelvuldig kunnen gebruiken. Iets gekks was dat iemand mij sprak over *De verwondering*, ik geloof dat het Sleutelaar was, en hij zei: het onvolwassene in je boek . . . En toen ging ik heel brutaal zeggen: staat het woord 'onvolwassen' erin? Hij had het woord wel veertig keer aangestipt, terwijl ik overtuigd was dat ik het niet gebruikt had. Ik was overtuigd dat ik wel een klimaat van onvolwassenheid aanbood, maar ik wist niet dat ik het verwoordde. Dus je ziet, na al die versies, dat een heleboel dingen niet alleen op het ogenblik ontsnappen, maar dat ook de herinnering ze weg maakt. Klem, ja het gevoel van erfzonde waar je niet aan ontsnapt. Ik zeg niet dat het bij de Hottentotten beter is, maar de onze is er nu eenmaal.

- Het gevangen zitten in een beperkt aantal mogelijkheden.
- C. Ja, en ook de pagina, het gedicht, daar wordt ook iets onder een stolp gebracht, stolp gebruik ik ook vrij veel. Stolp heeft het voordeel van doorzichtig te zijn, zodat je van buitenuit, de lezer kan het gedicht zien.
- Ja, maar in een stolp zit altijd een dood ding, terwijl een klem, daar zit iets levends in.
- C. Ja, en dat is gekwetst. Maar stolp, dat evoceert bij mij niet: kaas, maar iets levends ook, terwijl het niet kan, hè? Nee, als ik aan een stolp denk dan zie ik beelden, Mariabeelden, dat wel.
- Ja, nog weer eens wat uit de 'schrijverskeuken'. In hoeverre hebben personen model gestaan voor de figuren die optreden in uw boeken?
- C. Welke figuren bedoelt u?
- Ik heb geen figuren op het oog. Ik vraag: is het in de regel zo dat figuren die optreden in uw boeken, contrafiguren hebben in onze werkelijkheid?
- C. Het gebeurt. Het gebeurt vaak. Maar als iemand lang en kaal is, maak ik hem kort en ros, als het iemand is uit mijn onmiddellijke

omgeving. Ik wil niet portretteren, want als ik dat zou willen, dan zouden de akties die in mijn boeken voorkomen ongeloofwaardig zijn.

— Maar laten we nu eens nemen *Een bruid in de morgen*.

C. Dat is literair. Een extensie van *De Metsiers*. Alleen in de stad gebracht, onvolkomenheid van de vader, overmacht van de moeder, dat is bijvoorbeeld iets dat ik tegenover mijn moeder lang gehad heb, maar dat is zo vertrokken, dat is gemeenzaam. Maar diep is het in het toneelstuk niet. Bij de familie van *De Metsiers* wel. En die Bennie, hoe amerikaans hij ook aandoet, die heb ik wel gezien. Maar de afstand is vrij groot. Ik gebruik wel mensen, maar het is niet mijn bedoeling om de realiteit van buiten, die ik van nabij meemaak in een boek te zetten. Wolkers en Van het Reve wel. Dat het wel eens anders uitdraait bij hun, dat is een andere zaak, maar mijn bedoeling is het niet. Zij gebruiken hun modellen met veel meer precisie, zij tekenen naar de natuur, ik niet.

Kunt u zich herinneren die fragmenten die verschenen zijn van een roman van Van het Reve? In *Podium. Erik verklaart de vogeltekens*. Dat vond ik heel mooi.

— Ja, dat slobberen van dat ei, met schaal en al.

C. Ja, en dat kauwen op de kussens in de auto. Daar is nooit een gevolg op gekomen. En dat ontsnapte aan *De avonden* en *Werther Nieland*, de verbeelding scheen daar veel gekker, veel krankzinniger. Overigens, dat moet u al ondervonden hebben bij andere schrijvers van uw interviews, als men een boek aan het schrijven is, en men is niet geïnteresseerd om de onmiddellijke realiteit precies neer te schrijven, dan gebruik je alles wat je ook maar tegenkomt.

2
| Wanneer ik de krant opendoe en ik zie drie regels, dan kan ik dat meteen overhevelen, dat krijgt een draai en dat komt erin. Het gebeurt niet zoveel, maar het gebeurt wel.

— U beschouwt dus mensen die u ontmoet als die krant?

C. Ja, en ik reken opnieuw op een filter die waar zal maken of ze erin horen of niet. En ik denk dat ik alleen maar overhoud wat erin past. Dit is die late romantiek, die denkt – omdat je toevallig in die zes maanden aan een boek bezig bent – dat alles wat je in zal vallen, zich automatisch ordenen zal, naar dat voorwerp dat een boek is.

- Waarvoor dan die afzondering ook weer instrumenteel is.
- C. Dat is één van de redenen. Maar ja, er zijn modellen, alles wat ik hoor en zie. Dingen die in mijn zeer nabije omgeving gebeuren, waarvan de devulgatie mensen zou kunnen hinderen of zo, dan verander ik gewoon het fysieke aspect of dan doe ik er iets anders mee.
- Hoe zit het bij *De hondsdagen*?
- C. *De hondsdagen* is vrij naar de natuur, alhoewel het meisje, het kleine meisje niet bestaat, het is wel een wensdroom, zoals Andrea in *Een bruid in de morgen* en meer symbolisch in *De verwondering* het boodschappenjongetje. Enfin, een soort klef klembeeld dat nogal gauw opduikt.
- Hebt u wel eens gemerkt dat het bepaalde soorten mensen zijn die in uw boeken terecht komen, hoe verformfaaid dan ook?
- C. Wel, over het algemeen zijn het geen intellectuelen, er komen weinig mensen in mijn boeken voor die zich op een behoorlijke manier kunnen uitdrukken. Dat is waarom ik ook niet spreken kan met zo'n machine*). Wat bij Thomas Mann of in karikatuur bij Huxley of zo voorkomt, komt bij mij nooit voor: de mensen weten niet waar ze het over hebben, althans kunnen zich niet uitdrukken.
- Nee, maar het is toch zo dat de lezer heel goed weet waar het om gaat.
- C. Dat wel, maar dat is iets anders. Dat is omdat de lezer dan in *mijn* positie is. Hier in dit land bijvoorbeeld, in België, kan men zich niet uitdrukken. Je hoeft maar naar de televisie of naar de radio te luisteren, of op straat gewoon: dit is een bevolking die niet de macht heeft over de taal. Ze kunnen niet spreken. Ze kunnen wel vertellen. In dialect kunnen ze urenlang vertellen. Maar vraag een Gentenaar waar de Predikherenlei is hier. Wat je dan te horen krijgt! Dan zeggen ze: je moet niet ginter gaan, maar wel naar die straat, maar je neemt die straat niet, maar . . .
- Dat is bij ons toch ook zo.
- C. Nee, in Amsterdam, lijkt me, de Amsterdammer gaat die zinnen goed zeggen. Hij zal niet, zoals ik vaak doe en zoals iedereen hier

*) De lintspeler.

vaak doet, een zin beginnen en op de helft overschakelen naar een andere zin. Dat heeft, lijkt me, wel aansluiting bij het soort figuren dat bij mij optreedt. De lezer is zich bewust waar zij heengaan, maar zichzelf niet. Dat hangt ook samen met mijn gebrek aan formele opvoeding: ik heb ook nooit geleerd om zinnen te vormen als ik spreek.

- Ik weet niet of dat met opvoeding te maken heeft.
- C. Jawel, dat Huxley zo schrijft heeft te maken met dat hij goed opgevoed is en dat hij logica gestudeerd heeft. En dat Faulkner behoort tot het type waartoe ik zou kunnen behoren, eveneens. Dat is anders dan Mann, Huxley en zelfs Dostojevski, die larven en lompen van mensen nemen, maar die zich volmaakt kunnen uitdrukken. In de *Demonen* weten ze precies hoe en waarom, bij mij niet. Dat komt omdat ik de indruk heb – en dat is bijna meer realistisch dan Van het Reve – door niets anders dan dit vormeloze omringd te zijn.
- Gebeurt het u niet dat u door een woord dat u achteloos gebruikt wordt gedwongen in een bepaalde richting verder te gaan, op papier?
- C. Natuurlijk, dat gebeurt zeer dikwijls. Maar dat is creatie. Ik bedoel, dat doet beroep op krachten in je die je moet ontdekken. Dat is het avontuur van het schrijven, daarom schrijf je, om te ontdekken. Maar als u mij vraagt waar is deze weg, dan moet ik kunnen zeggen deze weg gaat daarop aan; als u mij vraagt welke mensen hebben model gestaan voor dit of dit, dan moet ik u duidelijk kunnen zeggen waarom die mensen er niet zijn of wel, en dat kan ik niet. Dat is gewoon het technisch vehikel waardoor oorlogen ontstaan als men het niet beheerst. Het is gewoon de bron van alles en daarom verwijt ik het mezelf dat ik het ook niet kan, omdat ik er niet de moeite voor doe of geen training heb . . .
- Nog een klein vraagje: als u van tevoren wist wat u ging schrijven zou u het dan nog doen?
- C. (*lacht*) Nee, nee, ik geloof niet dat er één schrijver is die dat zou doen.
- Ja, er zijn van die mensen die blind worden, die moeten dikteren, dat wil zeggen dat ze het in hun hoofd moeten hebben.

C. Maar zouden die ook niet rekenen op de inval van het ogenblik als ze aan het dikteren zijn?

— Mogelijk wel ja.

C. Ik denk het wel.

Voor mij ligt het plezier en het belang erin dat ik dingen ontdek die ik van mezelf niet wist, en korrelaties kan neerschrijven waarvan ik tevoren ook niet wist dat ze bestonden.

— Gaat het u dus in laatste instantie of daaromtrent om zelfontdekking?

C. Niet zozeer, maar combineer het ook met de zucht om een voorwerp te maken, een ding dat dan ook zijn eigen intrinsieke wetjes heeft, maar waar ik dan in zit, in de klem. Het is klemmen maken.

— Speelt het nog een rol voor u dat het langer blijft bestaan dan uzelf?

C. Ik denk dat ik er onbewust naar verlang. Redelijk niet. Maar ik denk dat het mij ontsnapt. Harry Mulisch vroeg me een keer, als je nu je hele leven zou moeten honger lijden en ziek zijn, en je had niet de minste erkenning, maar je wist dat je het meesterwerk geschreven had . . . en toen zei ik prompt zei ik nee, ik zou het er niet voor over hebben. Maar ik geloof van wel, maar ik wou het niet toegeven aan hem, want hij zou het er wel voor over hebben, zegt hij. Bij hem is het eeuwigheidsbesef en de historie van zeer groot belang. Hij zit na jaren nog te peuteren aan *Archibald Strohalm*, dus dat wijst er wel op. Maar ik denk dat ik er naar toe groei. Dat heeft ook te maken met dat zelfontdekken, ik wil preciezer zijn, preciezer dingen te weten komen.

— De grote lijnen zijn ongeveer ingevuld?

C. Misschien. Daarom zou ik — nu weet ik het — die parodies en die herschrijvingen onder pseudoniem willen. Omdat ik dat dan als van iemand anders bijna zou kunnen beschouwen. Als ik zeg dat ik diverse terreinen zou willen betreden, dan wil ik nu diverse terreinen betreden alsof ze niet van mij zijn. Het zijn kinderachtige spelletjes, maar het helpt allemaal. Alles helpt. Maar ik geloof dat ik minder flaters zal begaan. Flaters als bijvoorbeeld zo'n boek over Appel, dat is volgens mij gedateerd tot en met.

— Dat ken ik niet.

C. Gelukkig maar. Dat is iets wat . . . ik heb het geschreven in Ibiza, om

ervan af te zijn. Het moest heel snel gebeuren. U weet hoe dat gaat, dan kan het geen week langer meer uitblijven of het manuscript moet ingeleverd worden. Toen duurde het vier jaar voor het verscheen, en toen ik het herlas, was ik gehorrificeerd, en dan zou ik een man moeten zijn en zeggen het gaat niet door, maar dan denk ik: ik ben verantwoordelijk, ik heb het gedaan. Dus, dan moet het toch maar.

- Ik ga u een overbodige vraag stellen na alles wat we nu gepraat hebben: de figuren die u hebt beschreven leven die nog wel voor u nadat ze in het boek zijn opgenomen, ziet u ze nog wel eens? Ik bedoel niet de mensen die eventueel model hebben gestaan, maar de mensen in het boek zelf, denkt u wel eens, dit zou Crabbe hebben kunnen zeggen?
- C. Nee, omdat het voor mij geen figuren zijn, het zijn in de eerste plaats boeken waarvoor de figuren met hun psychologische implicaties niet mijn hoofdbekommernis waren. Dus zij zijn er niet. Zoals de vader van Van het Reve in *De avonden* er wel is. Zij zijn er niet, zijn zijn alleen maar een soort archetypen. Bijvoorbeeld Claude in *Omtrent Deedee* en Thomas uit *Een bruid in de morgen* dat zijn figuren, zij zijn er niet. Dat ben ik, in haatvorm of in wensdroomvorm, en dan de moeder is ook weer een ander type, wat ik dan, of ik wil of niet, op zie doemen, maar het heeft geen bepaalde consistentie. *Omtrent Deedee* is mijn meest realistische boek, althans realistisch in de zin waar wij het over hebben. Omdat dat vrijwel volgt wat ik meegemaakt heb. Ik heb veel achtergronden ingevuld die er niet waren, maar de story is . . . ik was erbij.
- Maar u speelde geen rol in de geschiedenis?
- C. Nee, en die figuren, daarvan weet ik wie bij wat hoort.
- Dus daar waar veel ontlening uit onze werkelijkheid heeft plaatsgevonden, daar herinnert u zich ook nog de figuren?
- C. Ja, maar de leraar uit *De verwondering* bijvoorbeeld die zie ik niet, ik heb nog nooit zo'n leraar ontmoet. Die leraar is gemaakt van twee leraars die ik gehad heb, is gemaakt van een groot gedeelte van mij, van bedenkels ook. Maar hij is er niet. Ik zal nooit op straat iemand tegenkomen waarvan ik denk, ja, zo ziet hij eruit. Overigens, een van de eerste beelden die ik van dat boek had, was

de man die een gil gaf op het einde, die een gil gaf op de dijk. Dat was één van mijn allereerste images. Iemand moest dat doen, en de weg die daar naartoe leidt is er niet een van karakter of omstandigheden, hij kon die gil net zo goed in het begin gegeven hebben, of in het midden. Het is geen psychologische lijn die daartoe dwingt. Daarom zie ik ze ook niet, die figuren. Ik vraag me af of W. F. Hermans ze ziet.

— Het zou kunnen, want bij het schrijven zegt hij dus dat hij alles als een film ziet gebeuren.

C. Dat is iets anders. Ik heb ook een zeer duidelijke voorstelling van wat ik beschrijf. Als ze in de tuin lopen in *De verwondering*, dan zie ik dat ook gebeuren. Maar dat is iets anders dan ze uit de realiteit tevoorschijn halen, of ze helemaal onafhankelijk van het boek te kunnen zien ontstaan.

— De namen van uw figuren, hoe komt u daaraan?

C. Welke namen allemaal? Crabbe is iets wat te maken heeft met → krab natuurlijk, wat mij altijd . . . ik kan niet weten waarom die . . . nee. De leraar heet De Rijckel, Victor de Rijckel, hij heeft een voor- naam nog. En dat is een graveur, een graveur van maniëristische prenten. In de achttiende eeuw, een nederlander. Dit staat niet in mijn boek. Citeer nog eens wat namen.

— De familie Heylen.

C. Nee, dat herinner ik me niet meer. Heylen is een boeren naam. Er is een beeldhouwer in Diest, een boerenjongen en die heette Heylen, het heeft niets te maken met heilig of zo. Vallen de namen op door hun . . . is het zoals bij Bordewijk? Ik schrijf namen op. Als ik een idee heb van een man of van een figuur, dan schrijf ik meteen een aantal namen op. Op een los papiertje. Ik heb hiernaast nog een heleboel papieren, waar ik in het kort konstrukties op maak. Bijvoorbeeld als ik een of ander incident gebruik, dat ik goed onthou dat het op pagina 220 moet terugkomen. Anders is het niet te doen, je kunt het niet onthouden. Maar nu, sedert mijn laatste orde, gebeurt het allemaal in deze cahiers. Van het toneelstuk dat ik nu wil schrijven, is het allemaal onderverdeeld, dat is ook omdat er een studie bij tepas komt over de middeleeuwen. Maar er zijn ook pagina's waar ik alles noteer wat me te binnen

schiet. In *De verwondering* zijn er vrij veel kruisingen. In *Omtrent Deedee* ook, u hebt het kunnen lezen van Weverbergh, als Claude zijn extase krijgt, is het bijna dezelfde zin als wanneer ze de priester ziet. En de zin is de letterlijke vertaling van een uittreksel uit een visioen van Teresa van Avila. Dat schreef ik eerst, althans ik schreef drie of vier woorden, herinner ik me, en toen dacht ik: dat ken ik, en toen heb ik het nagekeken bij Teresa van Avila. Toen heb ik de drie letterlijke zinnen gebruikt. Helemaal identiek, Dat zijn binnenpretjes. (*lacht*). Dat ziet niemand.

Namen, ik schrijf namen op. Ik denk dat dat komt omdat wat me al jaren geïntrigeerd heeft, dat zijn die notaboeken van Henry James. Die heb ik tien of twaalf jaar geleden gekocht, dat was een heel duur boek, ik herinner me heel goed het moment, want toen heb ik dat allemaal na mekaar gelezen, daar was ik zeer onder de indruk van, en hij doet dat ook, al die namen. En dat heb ik overgenomen, het stimuleert. Maar dit is gewoon theekransenpraat.

Ik heb een grote fout gemaakt in *De koele minnaar* door dat meisje Jia te noemen en dat te schrijven met een J. Het had moeten zijn met een G. De J bestaat niet in het italiaans. Ik kan me voorstellen dat iemand dat in een volgende druk onmiddellijk verbetert. Ik denk er niet aan. Dat is raar, opnieuw dat verantwoordelijkheidsgevoel, misplaatst waarschijnlijk, dat ik die fout gemaakt heb, dus, sta dan maar in je hemd. Je hebt hem gemaakt.

— Er is alleen een bepaalde periode waarin je veranderingen kunt aanbrengen en dan is het afgelopen.

C. Ja, dat is de breuk. Met de drukproeven is het afgelopen. Want ik verwacht nu bijvoorbeeld alles van de drukproeven van — er komt een grote verzamelbundel uit, alles wat ik meen te moeten bewaren van mijn gedichten. En ik heb het hele pak van wat ik meen te moeten bewaren zo naar de Bij gestuurd, maar ik ben van plan die drukproeven grondig te bewerken. Want met poëzie is dat anders, als ik nu die verzamelbundel maak, dat wil ik ook de vroegere dingen herzien. Omdat het, ja omdat het misschien meer dan de rest voorwerpjes zijn. Waar je nog iets aan kunt doen. Waar een snelle techniek iets aan kan veranderen, zonder het geheel opnieuw in Frage te brengen. En waar je dus dissonanten

kunt wegwerken.

— O, dus dat maakt wel verschil met toneelstukken en zo, neem ik aan.

C. Ja, Ton Lutz is te eerbiedig tegenover mijn tekst. Hij zou meer moeten optreden. Toneel verander je onder de druk van praktische omstandigheden.

— Op een gegeven moment is het gespeeld, het heeft een aantal opvoeringen gehad. Kun je daarna nog weer gaan veranderen?

C. Je kunt, als een stuk het goed heeft gedaan in Nederland, en je denkt niet dat het het goed zal doen in Frankrijk of in Italië, dan zou je kunnen, omdat toneelstukken bestaan uit trucs en oefjes, je zou het kunnen adapteren. Dat zou mij helemaal niet hinderen. Een toneelstuk meer dan iets anders is een kwestie van vraag en aanbod bijna. Daar mag je niet literair scrupuleus in zijn geloof ik.

— Nee, het moet gehoorzamen aan een heel andere functie. En dan praat ik helemaal niet over het bekken, want dat is het meest eenvoudige . . .

C. Dat is overigens nonsens. Dat bepaalde teksten kunnen bekken en en andere niet. Wie overigens zeer streng is, is Beckett. Niet alleen de tekst, maar ook de intonatie en zo.

— Het verlengstuk daarvan zou zijn leesaanwijzingen bij poëzie: hier moet een komma gelezen worden en daar moet de stem omhoog. Geloofst u dat de manier van hardop lezen essentieel is voor uw poëzie?

C. Nee, men moet, althans men moet . . . men moet helemaal niets, maar ikzelf lees nooit hardop, maar dat is omdat ik het hardop lezen van andere dingen ook niet kan verdragen. Lucebert, die leest voortreffelijk voor, die maakt er een hele show van met uithalen en zo. En dat is iets wat mij totaal vreemd is.

Nu weet ik nog iets in verband met de namen, Bea in *De hondsdagen* was Beatrice, zoals van Dante. De geliefde waarbij je geen vleselijk contact kon hebben.

Ik ben nog geïrriteerd dat ik niet meer over die namen kan vertellen, omdat ze mij niet te binnen schieten. In zoverre kunt u zien dat er helemaal geen figuren zijn. Maar ik heb geheugen voor

films, voor acteurs. Dat weet ik wel, op een griezelige manier, en waar ik ook sterk in ben, dat is in namen . . . ken je dat spelletje van, eh, je zegt Napoleon, dan moet ik een naam zeggen die begint met de laatste letter, dus ook met een N. Kent u dat spelletje? Wij doen het met algemene historische namen, daar ben ik een crack in. Dat is ontstellend van oppervlakkigheid.

— Dus als het voor dit doel gebruikt wordt, hebt u ze wel paraat, de namen, en voor een ander doel hebt u ze niet paraat.

C. Nee, maar dat zijn namen die behoren tot de geschiedenis, en dat is niet mijn afdeling. En ik denk dat het komt uit een onderdrukte zucht om . . . opnieuw die opvoeding. De autodidakt die wat er allemaal gebeurd is wil opvangen. En de creatie is iets anders, de namen moeten passen in iets wat daar gebeurt. Dat andere dat is die onderdrukte afgunst op mensen die het op een natuurlijke manier geleerd hebben op school. Denk ik. Maar goed, filmspelers in obscure westerns die kan ik onthouden . . .

Zitten alle goeie Nederlandse essayisten in *Merlyn*? Kees Fens publiceert daar ook in? Hij heeft een enorme flater begaan bij *Omtrent Deedee*, hij beweerde dat Deedee de broer was.

— Die fout hebben er meer begaan.

C. Nadat zijn recensie verschenen was zeker twintig, en voor die tijd niet. Dat kan ik controleren aan die persknipseldienst. Men leest gewoon af. Men kijkt wat Fens schrijft en dan past men het een beetje aan. Ik sta natuurlijk dicht bij dit boek, en misschien trek ik het me te zeer aan, maar toch is dit iets wat helemaal niet mag. Eén van de beweegredenen van dit boek is, dat de pastoor niet bij de familie hoort. Dat er een familie is en dat hij als een soort katalisator optreedt.

— Ik vind het, moet ik zeggen, niet zo vreemd, je kunt het nl. van de andere kant komend ook beredeneren, en zeggen, hij is wel familielid, maar hij is ook pastoor, en dat maakt hem tot de buitenstaander.

C. (*afwezig*) Ja, dat zou kunnen.

Ik heb net iets afgrijselijks gepleegd, nl. een boekje over Louis Paul Boon. Ik schrijf nooit essays, dat kan ik niet, zoals ik ook nooit voordrachten of lezingen geef. Maar van het Ministerie van

Onderwijs hier in België hadden ze me gevraagd om zo'n brochure te schrijven, zoals er zijn over allerlei schrijvers, dat zijn vriendelijke hommages over het algemeen. Het is zo'n reeks, Manteau geeft het uit. Dat gaat dan naar de scholen en zo. Toen ben ik daaraan gaan zitten, maar ik heb daar geen hersenen voor. Het is een totaal ander complex van hersenen dan die ik gebruik, dus heb ik het op anekdotische manier gedaan, alles wat uw tijdschrift haat, verteld over zijn leven en zo, precies wat ik nooit over mezelf zou willen geschreven zien.

— O, maar ik ben dol op anekdotes.

C. Ja, maar daar staan er weer te weinig van in. Dat kan ik me ook goed inbeelden, nl. een boek vol anekdotes, over Balzac bijvoorbeeld, dat is verrukkelijke lectuur. Maar daarvoor ken ik Boon niet goed genoeg. Enfin, ik wou het toch behoorlijk doen en het is een catastrofe geworden. Hij is een zeer groot schrijver, vind ik. Hij mist natuurlijk een aantal dingen, maar ieder groot schrijver mist dingen. Ik geloof dat ik tekort geschoten ben in dat boekje over hem uit gebrek aan klinische aandacht. Dat ik me te zeer heb laten verleiden door de sympathie die ik had voor hem. Ik had het niet moeten doen eigenlijk, natuurlijk niet. Als je het niet kan moet je het niet doen, heel simpel. Waarschijnlijk verwachtte hij van mij dat het boekje niet met de klinische aandacht van *Merlyn* zou geschreven zijn. Want hij is veel gevoeliger aan blijken van sympathie dan aan ontleding.

— Dat weet ik, dat heb ik wel gemerkt toen ik hem interviewde. Dat ging heel moeilijk, juist om dit punt. Weliswaar kom ik naar hem toe omdat ik zijn werk erg waardeer, hem ken ik dus niet, maar de botsing kon achteraf gezien niet uitblijven.

C. Hij heeft een enorm wantrouwen, maar ze hebben hem gedurende zijn bestaan al een groot aantal keren zo enorm eh . . . genégerd. De laatste teleurstelling die ik heb opgelopen, dat was, als het u interesseert, men zou hier in Gent een theatergezelschap oprichten; het Nationaal Toneel van België heeft een vertakking in Antwerpen en één in Brussel. Er zijn maar twee beroepsgezelschappen hier in Vlaanderen. Veel amateurtoneel. En men vond bij het Ministerie dat het nodig was dat er hier in Gent ook een derde

vertakking kwam. En ik had me kandidaat gesteld om daar directeur van te worden. Dat had ik graag willen doen. Omdat ik voor een tijdje, laten we zeggen voor twee of drie jaar zou willen ontsnappen van achter deze tafel hier. Ik wou een keer iets, een beetje zoals *Het teken van de hamster*, ik wou niet iets hermetisch, ik wou iets publieks doen. Enfin, een aantal dingen. De minister, van Elslander, voelde er heel veel voor. Hij is katholiek, een militante katholiek, maar met een passie voor toneel, geloof ik, hij had daar enkele miljoenen voor uitgetrokken van het budget van onderwijs en schone kunsten. En toen alles in kannen en kruiken was hebben de stad Gent en de provincie Oost-Vlaanderen besloten dat ze niet inzagen dat er een toneel moest zijn in Gent. Dus het hoefde niet. Dat was een enorme teleurstelling voor me. Een stad van 250.000 mensen zoals Gent, acht het niet nodig dat er een theater komt. Terwijl die miljoenen er liggen. Zot hè? Dat zou nu bijvoorbeeld in Nederland niet kunnen, ik geloof dat je dan toch wel een bepaald protest zou horen van mensen en hier reageert niemand, men vindt dat ook normaal. Wat moeten we met een theater, we hebben toch de televisie en de watersportbaan en de Gantoise voetbalclub?

Ik had het allemaal een beetje bestudeerd, ik had vreemde dingen bedacht, althans vreemde dingen . . . ik ben exhibitionist genoeg om te weten dat ik het niet te avantgardistisch moest maken. Maar ik had de mensen wel naar het theater kunnen lokken. Dat zou plezierig geweest zijn.

13 juni 1964