

wat doen we met dat ding. Die moeder is een ding dat hem lief is, omdat het moeder is aan de ene kant en om die wonderlijke spelerei, die hem grenzenloos irriteert, maar waar hij niet bij kan, omdat hij niet bedrogen wil worden. Als hij op die stoel staat denkt hij: nu bedrieg ik Elena, maar hij zegt laten we het spel nu toch maar spelen. Dan is hij al verloren, vanaf dat moment is hij al in de ban van Elena en de volgende ochtend als een naakte worm door haar ontkleed in de zon gezet, dan accepteert hij ook het leven. Als hij op de stoel staat met zijn moeder doet hij de eerste concessie.

Nu is dus ook verklaard waarom Elena aan het slot nauwelijks meer aan bod komt, omdat Edward dus als slachtoffer gezien wordt. Maar is dat wel waar? Begint zijn leven nu eigenlijk niet pas, heeft hij nu eindelijk niet het contact met zichzelf teruggevonden?

Nadat hij de dood geproefd heeft en die uitgesteld heeft, wil hij het leven toch weer accepteren, ook al komt hij daarmee in de macht van zijn vrouw, die daar op dat moment gebruik van maakt. Want zij is een vrouw zonder psychologische bekommernis, zij begrijpt helemaal niet wat er met die man is en draait vreemd om hem heen om hem uit zijn isolement te halen. Maar komt ze de volgende dag terug dan is er iets veranderd, waar ze weer niets van begrijpt, want ze zegt: dat je zo iets doen kon om mij. Maar hij antwoordt: het was niet om jou, ik wou niet bedrogen worden.

Je kan die zin van haar ook opvatten als een blijk van begrip.

Dat laat het ook toe: het kan überlegenheit en onnozelheid zijn. Dat maakt het juist interessant, dat je het slot op twee manieren kan uitleggen, als iets moederlijks-begrijpends of iets onnozels. Maar in ieder geval voelt ze dat het weer kan. En hij laat doen, accepteert het leven, maar je weet natuurlijk niet of hij nu over de brug is, hij blijft behept met die vader en die moes en zichzelf.

Amsterdam 20-2-66

Interview Hugo Claus

Van wanneer dateert uw filmbelangstelling?

Toen ik vijftien, zestien was wou ik het leven van een dichter leiden en ging ik drie maal per dag naar de cinema in Oostende, maar ook daarvoor al was ik een filmmaniak.

Ik zag toen alles door elkaar, maar hield vooral van Amerikaanse films. Daar deed ik zelf van alles mee, dramatische en mythologische interpretaties en was daarmee mijn tijd vijftien jaar vooruit. Niet zoals nu de karikatuur van de cinefiel die metafysische achtergronden ontdekt, die Aristofanes terugvindt in de wijze waarop Dean Martin zijn grog drinkt. Ik hield echt van die films. *Duel in the sun* van King Vidor is nog steeds een van de mooiste films die ik ken.

Heeft u toen al gedacht aan filmscenario's?

Toen ik in *Tijd en mens* zat heb ik zelfs een filmscenario geschreven, een parodie op Franse surrealisten als Germaine Dulac. Ik herinner me dat er veel mannequins in voorkwamen, rozen die in haren veranderden en oesters waar ook iets mee was. Ook een bekommernis met morsen of storten van melk.

Had u in die tijd contact met andere filmmaniakken?

Die waren er niet, in ieder geval had ik geen enkel contact met ze. Ook niet met Louis Paul Boon die in die tijd Chaplineske scenario's schreef, waarvan er, geloof ik, één in de *Vlaamse Gids* rond 1948 gepubliceerd is.

Het heeft trouwens lang geduurd voor ik contact kreeg met Belgische filmers en liefhebbers. Vorig jaar ben ik benoemd tot lid van de Hoge Raad voor Film met o.a. Degelin en Verhavert, maar na zes maanden heb ik daar mijn ontslag genomen, omdat er niets wezenlijks te verrichten viel en ik de indruk kreeg dat mijn naam gebruikt werd als dekmantel voor het verdelen van de poet onder elkaar.

In uw roman De koele minnaar geeft u een zeer authentieke indruk van het filmleven in Rome. Hoe bent u daar terecht gekomen?

Ik moet eerst nog vertellen dat ik op het eerste experimentele filmfestival van Knokke mij bezondigd heb aan een orgiastische filmzienerij. Ik zag daar als redacteur van een legerblaadje: *De soldatenpost* naast mijn gewone dieet alle avantgarde films die normaal niet te zien zijn. *Fireworks* bijvoorbeeld betekende een vrij belangrijk moment voor mij. Ik ontmoette er ook Jacqueline Audry die een meisje zocht voor *Olivia*. Mijn vrouw (Elly van Norden) coquetteerde in die tijd met films, met de wereld van Cinerevue, maar kreeg de rol en speelde ook nog in *Barbe bleu* van Christian Jacques en de Franse versie met Pierre Brasseur en de Duitse met Hans Albers. We vertrokken toen van Parijs, waar we woonden, naar Rome waar we terechtkwamen in het miezerigste pension dat je je kunt voorstellen. De volgende ochtend zagen we aan het ontbijt een morsig mannetje, die later de schandknaap van Stanislawski bleek te zijn, niemand minder dan Sjarof.

Mijn vrouw speelde toen in filmpjes met Toto en in *fumetti*, die fotostripverhalen, en ook nog in een revue die heel Italië afreisde. Anna Magnani, als je zou willen vertalen Marie Hamel, had er de hoofdrol in, maar ik was er niet kapot van, noch in het echt, noch op film.

Heeft u in Rome ook als scenarioschrijver gewerkt?

Alleen om het geld. Er was in Rome een hoop uitschot, kunstvlooiën, kunstvleermuizen, die bij de film rondhingen. Ze werkten daar aan scenario's met drie, vier man en ik heb weleens aan zo'n tafel als vijfde gezeten. Dat kon hun toch weinig schelen. Maar in Rome had ik geen enkel reëel contact en ben dat ook eigenlijk uit de weg gegaan.

Heeft u nooit geprobeerd met een belangrijk filmmaker in contact te komen. U had er nu toch een excuus voor?

Nee, ik ben nog nooit naar mensen toegegaan. Dat kan wel

een kwestie van aanstellerij zijn, maar is ook een echte verlegenheid. Ik doe dat nooit. Wel had ik toen al een grote bewondering voor Antonioni wiens *Cronaca di un amore* ik bijvoorbeeld 4 maal ben gaan zien, ook met Hans Andreus voor wie het een begin betekende. Mijn grootste filmliefde in die tijd was Lucia Bose, de mooie vrouw in het witte bont die zo verschilde van de Italiaanse heren op fietsen en in arbeiders-overalls. Ik vrat alle verhalen, dat ze beendertuberculose had en lesbisch was. En ik was kwaad op een heel persoonlijke manier op Walter Chiari die met haar leefde. Alle films waar hij in speelde heb ik altijd bij voorbaat slecht gevonden.

En daarna?

Daarna keerden we vrij plotseling terug naar Gent en daar ontmoette ik Rademakers die op zoek was naar lokaties voor die Ivens-film, hij zocht een plekje in Vlaanderen zonder telefoonpalen. Hij had mijn *Bruid in de morgen* gelezen en stelde mij toen ook voor aan een toekomstige film mee te werken, en dat werd dus *Dorp aan de rivier*.

Had uw ambitie om toneelstukken te schrijven daarmee te maken?

Nee, helemaal niet. Ik schreef boeken vanuit een vrij geïsoleerde positie en verlangde om het pompeus te zeggen naar meer gemeenschapszin. Ik wilde de reacties zien van de mensen die er direct bij betrokken waren. Ik had nauwelijks theaterbelangstelling, kende nog geen tien opvoeringen, maar leerde het vak door veel stukken te lezen. Dat kan, een toneelstuk ontstaat niet in de kleedkamer in samenwerking met een regisseur, dat is fnuikend.

Kunt u nog eens aangeven hoe u de taak van een scenarist ziet?

Een scenarist moet in de eerste plaats zijn regisseur behagen. Hij heeft ten opzichte van hem een soort slaafse positie die de creativiteit van de scenarist beperkt. Prévert zal nog heel veel aan Carné hebben kunnen doen, omdat toevallig Carné een zwakke persoonlijkheid was en Prévert ook echt de neiging had de films als iets van zichzelf te beschouwen. Maar

normaal is dat een scenarist zijn werkstuk concipieert in de richting van de regisseur. Hij moet diens verbeelding stimuleren en hem aanknopingspunten geven. In *Dorp aan de rivier* probeerde ik zo goed mogelijk het gehakt te prepareren voor het meestergerecht van Rademakers. In het scenario dat ik nu voor Luc de Heusch schrijf ben ik ook heel anders bezig dan ik in de drie films voor Rademakers werkte, de scenarist leeft voortdurend in een mimicri.

Impliceert dat ook dat uw eigen mening over scenario en film kan verschillen van wat de lakei, die de scenarist is, doet?

Over *Dorp aan de rivier* hadden wij diverse standpunten. Ik had de film veel gefragmenteerder gewild, een opeenvolging van sterke en zwakke accenten, op zichzelf afgerond, met als bindmiddel de dokter en het dorp. Rademakers wilde een meer bepaalde eenheid, die hij bijvoorbeeld trachtte te bereiken door een verteller in te voegen, wat natuurlijk het voordeel had dat een groter publiek het verhaal gemakkelijker kon volgen. De doorlopende versnippering vond ik een natuurlijker fragmentatie.

Hoewel Het mes gebaseerd is op een van uw eigen verhalen, ging het initiatief tot verfilming van Rademakers uit. Was dat ook het geval bij De dans van de reiger?

Nee, het aanvangsidee was van mij: een film op een zeer goedkoop eiland, met vier goedkope Hollandse mensen en een crew van vier man, een film die voor f 130.000 gemaakt moest worden. De helft zou dan voor mij zijn en de rest mocht Fons verdelen!

Heeft het idee, toen de film aanvankelijk niet doorging en u er een toneelstuk van maakte, veel wijzigingen ondergaan?

Tamelijk veel, met name de retorische uitroepen die dienen om de personages de waarheid over zichzelf te laten beseffen en op afstand te houden, waren niet voorzien.

Het scenario, of de cineroman, de tekst van dit boekje om precies te zijn, verschilt niet onbelangrijk van wat er in de film aan de hand is. Waar-

om deze variaties?

Ik zag de film één keer in een stomme kopie, kreeg de dialooglijst en schreef toen mijn herinneringen aan de film op. Bovendien kan ik nooit twee keer hetzelfde doen, dus was de behoefte groot om aanvullingen te geven.

U werd van lakei ineens weer koning!

Kwamen die aanvullingen niet voort uit een behoefte gemiste kansen aan te wijzen?

Niet om kritiek op Rademakers te uiten. Alleen om afstand te bewaren van het ding dat de film is, om een ironische houding aan te nemen. De varianten zijn als het ware correcties in mijn verbeelding. De bedoeling van mij was ook dat mensen die na vijf jaar het boekje nog eens lezen menen dat de film inderdaad zo was.

Ergens tussen haakjes in de tekst staat plotseling Hamlet. Is dat een indicatie van de Hamlet-situatie waar het toneelstuk op gebouwd is en die in de film niet in die mate wordt aangegeven.

As you like it.

De overeenkomsten van de niet in de zon willende Edward en de in de schaduw opererende Hamlet, I'm too much in the sun met de toespelings op zoon-problematieken, plus de geest van de vader die tot handelen overgaat – zijn frappant.

In het scenario had ik aangegeven dat de vader in de scène waarin Elena op de pier ligt met de matrozen om haar heen, uit de verte aan komt lopen, zich losmakend uit het zwart, gaande over de rotsen, maar in de film is die scène verdwenen en komt de vader ergens anders vandaan.

Een kwestie waar we nogal lang met Rademakers over gepraat hebben betreft de interpretatie van Edward. Rademakers zag er vooral een man in die aan het eind verliest, concessies doet aan zijn vrouw en aan haar zonzij gevolg geeft. Wij zien er vooral een terugvinden van zichzelf in, een volwassener worden. Hij heeft tenslotte een aanzienlijke distantie t.a.v. zijn merkwaardige moeder bereikt en daarmee toch wat vrijheid verworven.

Het slot heeft een dubbele werking, er zit een soort vernedering in van het lichaam, een blootstellen aan de zon, en tegelijkertijd een verheffing van de ziel, om eens wat te zeggen. *Op het laatste moment is bij de nasynchronisatie het zinnetje 'ik ben het beest' verdwenen, de reactie van Edward op de hysterische aanval van Elena. Volgens Rademakers is deze verklaring te expliciet, te overdone. Dient die zin eigenlijk wel als verklaring?*

In de film zitten weinig momenten van bewust zelfbeklag. Zelfkwellers nemen, ook als ze iets zeggen wat ze weten (en wat het publiek weet) afstand van zichzelf, het is een verklaring die enorm amplificeert.

Hoe zit het met de verhalen? Is er overwogen de verhalen te vertellen in plaats van in beeld te brengen?

Het verhaal van de dood van Edward en de autorit is van meet af aan in beelden gedacht. Niet uit angst dat een vertellend mens niet boeiend genoeg is, maar omdat een verhaal van zo'n lente en met zulke komische kanten misschien alleen door Japanners zonder beelden te vertellen is.

U bedoelt dat tegenwoordig een bewegende camera vooral dat verhaal zou kunnen meevertellen door de verteller goed te volgen?

Nee, de camera hoeft niet zo te bewegen. Als iemand werkelijk iets te vertellen heeft mag van mij de camera doodstil blijven. Je ziet dat met sommige persoonlijkheden op de televisie. Ik kan daar een half uur geboeid naar kijken en luisteren.

Opvallend is ook dat een aantal van uw thema's, zoals die met name in uw poëzie voorkomen, een ander accent gekregen hebben, wat uiteraard het goede recht is van de regisseur.

Maar is het eigenlijk niet te verwachten dat u, gezien ook de 'filmische' principes van bijvoorbeeld Het teken van de Hamster met zijn lokaties, metaforen en onirische fragmenten, zelf tot filmen komt?

Ik zou beslist geen scenario van mezelf willen verfilmen en dan nog alleen een scenario in een heel klassieke stijl, niets poëtisch bijvoorbeeld. Maar misschien zou in de bewerking

toch weer wat van de eigen stijl blijken. Zo regisseer ik op het ogenblik een door mij bewerkt stuk van Seneca met gruwelijke scènes waarin bijvoorbeeld een vader zijn zoon opeet. Via die omweg zal dat toch wel met mijn poëzie te maken hebben. De grote moeilijkheid is het zo te regisseren dat de gruwelijkste dingen tegelijk lachwekkend en verschrikkelijk zijn, dezelfde nare komediekant als in *De dans van de reiger*.

Hebt u een uitgesproken voorkeur voor een bepaalde film of een filmer, die voor u een schok der herkenning betekend heeft, zoals voor velen A bout de soufflé of Los olvidados?

Ik zou dat niet zo weten, dus waarschijnlijk niet. *A bout de soufflé*, wat ik een geweldige film vind, betekende voor mij niet een volkomen verrassing, maar een bevestiging van wat al lang te verwachten was. *Pierrot le fou* vind ik een van de belangrijkste films van de laatste twintig jaar, *Salvatore Giuliano* een meesterwerk, maar geen schok der herkenning. Misschien *L'avventura*, dat betekende indertijd een enorme verruiming.

Is er een film die u in de laatste tijd heeft beziggehouden?

Een Braziliaanse film, *Os fusils, De geweren*. Die begint in losse, op zich zelf staande fragmenten, waaruit langzaam de noemer duidelijk wordt. Dan zitten er scènes in die je niet voor mogelijk houdt. Een vader die met een dood zoontje in z'n armen binnenkomt. Je denkt dat is niet om aan te zien, maar in deze film lukt het, keihard en onmenselijk goed.

En Giulietta van Fellini? Had u ook met hem in Rome geen contact? Helemaal niet. *I vitelloni* vind ik een goeie film, maar het slot van *De nachten van Cabiria* is in zijn christelijk zondebesef een van de ergste dingen die ik ooit gezien heb. *Giulietta* is voor mij een goeie film, omdat nu voor het eerst helemaal duidelijk wordt wat Fellini eigenlijk is: een mooie vuilnisbak boordevol van de goedkoopste effecten, maar die het goed doen.