



Omtrent Deedee tussen boek, bühne en beeld: een
vergelijkende studie van de karakterisering in Hugo Claus'
Omtrent Deedee (1963), *Interieur* (1971) en *Het sacrament*
(1989).

Universiteit Gent
Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
Academiejaar 2011-2012
Promotor: Prof. Dr. Lars Bernaerts

Verhandeling voorgelegd aan de Faculteit
Letteren en Wijsbegeerte voor het
verkrijgen van de graad van Master in de
Vergelijkende Moderne Letterkunde door
NANERLE FERKET

Voorwoord

Toen ik op zoek was naar een onderwerp voor deze masterproef wist ik meteen dat ik iets wilde doen met het werk van een Nederlandstalige schrijver, en dan nog liefst dat van eentje uit ‘de jaren stillekes’. Het werk van auteurs rond het midden van de vorige eeuw heeft mij gedurende deze opleiding altijd weten intrigeren. Niet alleen hun schrijfstijl, maar ook de thematiek van hun werk gesitueerd in een Vlaanderen dat ik nooit gekend heb, betovert mij. Toch ligt mijn hart niet enkel bij romans uit vervlogen tijden. Daarnaast boeit ook het bredere culturele veld mij. Om deze reden koos ik in dit masterjaar voor de richting Vergelijkende Moderne Letterkunde en volgde ik vakken uit zowel de film- en televisiestudie als uit de theaterwetenschappen. Mijn fascinatie voor het Vlaanderen medio 20^{ste} eeuw en voorliefde voor comparatief cultureel onderzoek brachten me bij *Omtrent Deedee*, van niemand minder dan dé Vlaamse reus Hugo Claus. Claus is een duizendpoot, een Da Vinciaans kunstenaar. Dit literair monument is niet alleen romancier; deze auteur schudt prachtige verzen uit zijn mouw, maakt beklijvend toneel, schildert, en heeft een aantal films op zijn palmares. Ik wist dat er ook van *Omtrent Deedee* een evenknie bestond in de film: *Het sacrament*. Toen ik aan het begin van dit academiejaar besliste *Omtrent Deedee* te analyseren, ontdekte ik tevens dat er een theaterversie van de twee bestond én dat de roman oorspronkelijk door Claus was geconcipieerd als filmscenario. Omdat half werk doodzonde is, besliste ik meteen: ik bestudeer ze alle drie, *Omtrent Deedee*, *Interieur* en *Het sacrament*.

Maar een masterproef schrijf je niet alleen. Zonder de begeleiding, wijze woorden en steun van mijn promotor prof. dr. Lars Bernaerts was dit mij niet gelukt. Ik wil hem graag bedanken voor zijn constructieve kritiek, en de positieve manier waarop hij me heeft bijgestuurd. Mijn ouders ben ik dankbaar dat ze me hebben geleerd mijn hart te volgen. Ze hebben me steeds aangespoord om alles te doen wat mij interesseert. Tot slot, bedankt aan al mijn vrienden en vriendinnen die zo veel Hugo Claus hebben moeten en vooral willen aanhoren de voorbije maanden.

Inhoudstafel

Voorwoord	2
1. Inleiding	5
2. Algemeen-theoretisch kader	7
2.1 Karakterisering.....	11
2.1.1 Theater	13
2.1.2 Film	14
2.2 Methodologie	17
3. Het boek: <i>Omtrent Deedee</i>	19
3.1 Algemeen.....	19
3.2 Analyse van de personages	27
3.2.1 Natalie	27
3.2.2 Jeanne	29
3.2.3 Antoine.....	30
3.2.4 Albert.....	31
3.2.5 Lotte	34
3.2.6 Claude.....	35
3.2.7 Deedee	36
3.2.8 Tilly	38
3.2.9 Giacomo	39
3.2.10 Taatje.....	40
3.2.11 Lutje.....	40
4. Het beeld: <i>Het sacrament</i>	41
4.1 Algemeen.....	41
4.2 Analyse van de personages	45
4.2.1 Lutje.....	49
4.2.2 Natalie	50
4.2.3 Lotte	57
4.2.4 Tilly	58
4.2.5 Antoine	59
4.2.6 Gigi.....	61
4.2.7 Jeanne	63

4.2.8 Albert.....	65
4.2.9 Taatje.....	68
4.2.10 Claude.....	69
4.2.11 Deedee	72
4.3 <i>Omtrent Deedee en Het sacrament</i>	75
5 De bühne: <i>Interieur</i>	78
5.1 Algemeen.....	78
5.2 Analyse van de personages	82
5.2.1 Natalie	82
5.2.2 Deedee	84
5.2.3 Lutje.....	86
5.2.4 Jeanne	86
5.2.5 Antoine	87
5.2.6 Albert.....	88
5.2.7 Claude.....	88
6. Conclusie	91
7. Bibliografie	93
7.1 Primaire literatuur	93
7.2 Secundaire literatuur.....	93
8. Bijlagen	96

1. Inleiding

Soms ben ik een kruidenier van mijn eigen teksten. Bijvoorbeeld de roman Omtrent Deedee. Dat is eerst een toneelstuk en daarna een film geworden. Nu moet ik er alleen nog een opera van maken. (Claus in Schaevers 2004: 323)

Hugo Claus publiceert in 1963 zijn roman *Omtrent Deedee*. Amper 30 000 woorden bevat zijn werk. Toch adapteert de auteur deze geschiedenis tweemaal: zeven jaar na de publicatie van de roman komt er een versie voor theater, *Interieur*, en in 1989 verschijnt zijn film *Het sacrament*. *Omtrent Deedee* tussen boek, bühne en beeld dus. De status questionis die in deze masterproef wordt onderzocht is de karakterisering van de personages in *Omtrent Deedee*, *Interieur* en *Het sacrament*. De personages in deze drie werken staan immers centraal in de geschiedenis die ze weergeven. Waarom dat zo is, beargumenteer ik verder in deze masterproef.

Crossmediaal onderzoek naar personages in verschillende media zit sinds enkele jaren in de lift. In 2010 publiceren Jens Eder, Fotis Jannidis en Ralf Schneider hun boek *Characters in Fictional Worlds*. Het werk geeft een overzicht van internationaal en interdisciplinair onderzoek naar ‘characters in fictional worlds in different media’. (Eder et al. 2010: 3) In wat volgt, onderzoek ik hoe Claus de elf personages uit zijn roman *Omtrent Deedee* construeert in twee andere media: een dramatische tekst en een film. Over elk van deze werken bestaat al tamelijk wat literatuur. Minder aandacht werd tot nog toe geschonken aan de vergelijking van de drie. Een studie waarin alle drie de werken van Claus worden bestudeerd, heb ik niet gevonden.

Alvorens ik toekom aan een analyse van de personages in *Omtrent Deedee*, *Interieur* en *Het sacrament*, volgt eerst een algemeen-theoretisch hoofdstuk. Daarin bespreek ik mijn begrip van de term ‘adaptatie’, en vertel ik wat ik onder ‘karakterisering’ versta. Het tweede hoofdstuk begint met een beschrijving van de receptie, plot, de ruimte en tijd, en de thematiek in de roman *Omtrent Deedee*. Mijn betoog wordt opgebouwd rond de peritextuele elementen in deze roman. Het tweede deel van dit hoofdstuk is gewijd aan de analyse van de romanpersonages.

Vervolgens volgt een bespreking van de film *Het sacrament*. Ook dit derde hoofdstuk begint met een algemene introductie. Ik behandel er de vertelsituatie en de opbouw van de film.

Daarna beschouw ik de filmpersonages en sluit af met een vergelijking tussen *Het sacrament* en *Omtrent Deedee*. Ook het laatste hoofdstuk is op deze manier opgebouwd. Eerst leid ik de dramatische tekst in, waarna ik de personages in *Interieur* analyseer. Ten slotte formuleer ik mijn conclusies.

Ik maak voor de analyse van *Het sacrament* gebruik van *screenshots* uit belangrijke scènes. Sommige van de afbeeldingen zijn in de tekst opgenomen, andere zijn terug te vinden achteraan dit werk als bijlagen.

2. Algemeen-theoretisch kader

‘Adaptatie’ is de omzetting van een verhaal naar een ander medium. Onder de term medium versta ik, in navolging van Linda Hutcheon, ‘the material means of expression of an adaptation’. (Hutcheon 2006: 34) Er zijn heel wat verschillende adaptatietheorieën voorhanden, maar vele daarvan zijn specifiek gericht op de omzetting van roman naar film. Ik baseer mij voor mijn begrip van adaptatie op het werk van Hutcheon, *A Theory of Adaptation*. In haar werk formuleert Hutcheon enkele algemene theoretische inzichten over adaptatie, die ze illustreert aan de hand van concrete voorbeelden. Haar werk is voor mijn studie van Claus’ dubbele adaptatie interessant omdat ze niet, zoals vele andere theorieën dat wel doen, mediums specifiek onderzoek voert of slechts één case analyseert. Hutcheon stelt zich enkele basisvragen zoals: Wat is adaptatie? Wat wordt geadapteerd? Wie adapteert en waarom? Die laatste vraag laat ik grotendeels onbeantwoord, maar ze intrigeert mij wel: *waarom* kiest Claus ervoor *Omtrent Deedee* tweemaal te herwerken? Hutcheon zegt in dat verband: ‘The process of adapting should make us reconsider our sense of literary critical embarrassment about intention and the more personal and aesthetic dimensions of the creative process.’ (Hutcheon 2006: 111) Daarenboven meen ik dat het belangrijk is rekening te houden met de intentie van de persoon die adapteert om het geadapteerde werk beter te begrijpen en in te schatten. Vaak worden geadapteerde werken afgestraft omdat ze niet trouw zijn aan het ‘origineel’. Men vergeet dan de vraag te stellen of het überhaupt wel de bedoeling is van de persoon die adapteert om de oorspronkelijke tekst te reproduceren.

Hutcheon spreekt in dit verband over de ambiguïteit in de manier waarop met adaptatie wordt omgegaan. Ze benadrukt dat adapteren een belangrijk deel uitmaakt van de westerse cultuur. (Hutcheon 2006: 2) In de victoriaanse tijd had men de gewoonte verhalen uit gedichten, romans, theaterstukken, opera’s en zelfs schilderijen te hergebruiken en herschrijven. In onze postmoderne recyclagematschappij wordt adaptatie de norm. Vandaag herschrijft men teksten niet enkel maar worden ze ook omgezet in films, radiospelen en andere elektronische media zoals videogames. Toch, of misschien net wegens de populariteit ervan, kenmerkt de theorievorming over adaptatie zich door een negatieve, denigrerende houding ten opzichte van geadapteerde werken. (Hutcheon 2006: XI- XVIII) Daar wees ook George Bluestone al op in zijn baanbrekend werk *Novels into film. A Metamorphosis of Fiction into Cinema* toen hij schreef: ‘It is insufficiently recognized that the end products of novel and film represent different aesthetic genera.’ (Bluestone 1957: 5) Ook Hutcheon benadrukt dat een herwerking van een verhaal niet inferieur is aan de eerste versie ervan. Verschillende versies van een

werk staan ‘niet in een verticaal, maar lateraal verband’ ten opzichte van elkaar. (Hutcheon 2006: XIII) Meer zelfs, volgens Hutcheon toont de adaptatiepraktijk aan dat geen enkele tekst ooit op zichzelf bestaat. Altijd verwijst een tekst naar andere teksten en op die manier kunnen ze ook nooit de geschiedenis overstijgen. (Hutcheon 2006: 111) Adaptaties zijn wat Gérard Genette een tekst ‘tot de tweede graad’ noemde. (Hutcheon 2006: 6) Kristin Thompson en David Bordwell benadrukken dat ieder kunstwerk onvermijdelijk onderhevig is aan intertekstualiteit: ‘Because artworks are human creations and because the artist lives in history and society, he or she cannot avoid relating the work, in some way, to other works and to aspects of the world in general.’ (Bordwell & Thompson 2010: 60)

Bij het beantwoorden van de eerste vraag ‘Wat is adaptatie?’ maakt Hutcheon een onderscheid in de betekenis van dat ‘schijnbaar eenvoudige’ woord. (Hutcheon 2006: 15) ‘Adaptatie’ heeft twee betekenissen: het product en het proces. Adaptatie als product kan Hutcheon een formele definitie toekennen: ‘they are re-meditations, [...] specifically translations in the form of intersemiotic transpositions from one sign system to another. This is translation but in a very specific sense: as transmutation or transcoding, that is, as necessarily a recoding into a new set of conventions as well as signs.’ (Hutcheon 2006: 16) Voor haar definitie van adaptatie als product heeft Hutcheon het over een ‘transmutation’ of ‘transcoding’ van conventies en tekens. (Hutcheon 2006: 16) Hutcheon plaatst in haar bespreking tonen en beschrijven tegenover elkaar. Die oppositie gaat gepaard met een tegenstelling in code die wordt gebruikt bij verschillende media: ‘Both stage and screen adaptations must use what Charles Sanders Peirce called indexical and iconic signs – that is, precise people, places, and things- whereas literature uses symbolic and conventional signs.’ (Hutcheon 2006: 43) Charles Peirce (1893-1914) onderscheidt drie soorten tekens: icoon, index en symbool. Een icoon is een teken dat een mogelijke relatie uitdrukt met dat wat het voorstelt. De relatie tussen teken en wat wordt betekend is niet arbitrair en er is optische gelijkheid tussen de twee. Een voorbeeld van een icoon is een foto. Bij een index is er sprake van een fysiek of causaal verband. Een voetafdruk is een voorbeeld van een index. Ten slotte is er ook het symbool. De relatie tussen symbool en waarvoor het staat is arbitrair en berust op conventies. Taal is symbolisch. Hutcheon plaatst in bovenstaand citaat theater- en filmadaptaties tegenover de roman op basis van het onderscheid tussen iconische en indexicale tekens en symbolen. Hier moet worden opgemerkt dat film ook symbolische tekens benut. Allereerst maakt film gebruik van verbale taal. Daarnaast is er de specifieke filmtaal of

grammatica van de film, de ‘vorm-taal’. (Béla Balázs in Hutcheon 2006: 43) Beide talen berusten op conventies en zijn dus symbolisch. (Giddings 1990: 5)

Desondanks blijven de ‘tonende’ media zoals theater en film meer dan literatuur aangewezen op iconische en indexicale tekens. ‘The film or television image implies a close relationship between signifier and signified.’ (Giddings 1990: 6) Doordat deze media noodgedwongen gebruikmaken van levensechte personages, plaatsen en zaken, komt betekenis hier op een andere manier tot stand dan in de roman waar de realiteit slechts wordt gesuggereerd. Robert Giddings schrijft in de inleiding van het boek *Screening the Novel: The Theory and Practice of Literary Dramatization* dat een beeld altijd ‘specifically representational’ is. Een film toont ‘not “a room”, but a specific room; not “a bird”, but a swallow.’ (Giddings 1990: 6) Brian McFarlane wijst er bovendien in zijn boek *Novel to Film* op dat de kenmerkende ‘lineariteit’ van een roman waarbij de lezer beetje bij beetje informatie krijgt, niet mogelijk is bij film. In een roman kiest de auteur heel bewust welke informatie hij wanneer aan zijn leespubliek onthult. De lezer kan zich zo geleidelijk aan een beeld vormen van het uitzicht van een personage. Bij een film en toneelstuk wordt de ‘lineariteit’ van de roman vervangen door ‘ruimtelijkheid’. Het publiek wordt bij tonende media geconfronteerd met heel wat informatie in één keer. McFarlane besluit: ‘What we receive as information from the mis-en-scène may be less susceptible to the film-maker’s control (because of the strongly spatial orientation of film and because of the simultaneous bombardment by several kinds of claims on our attention) than what we receive from the linear presentation of words on the page. (McFarlane 1994: 27-28) De ‘ruimtelijkheid’ die zo typisch is voor tonende media als theater en film zorgt er ook voor dat deze media het verleden anders uitdrukken dan literatuur. De film kan gebruikmaken van technieken als bijvoorbeeld de *flashback* of de *voice-over*. Het expliciet en concreet aanwezig zijn van de actie, personages en setting zorgt ervoor dat het uitdrukken van het verleden in film meer gemarkeerd is dan in literatuur. Anders geformuleerd: in de film is het moeilijker om terloops te verwijzen naar wat zich in het verleden afspeelde, de verwijzing vraagt dwingender de aandacht van de kijker. In *Omtrent Deedee* onderbreken korte terugblikken op het verleden af en toe het verhaal.

Wie – zoals Deedee in zijn kamer - alleen de lacherige tonen hoort zou terecht mogen veronderstellen dat Jeanne beneden en ook Natalie boven (van Deedee alleen door een deur gescheiden) heel jonge meisjes zijn. Zo denkt Natalie. In de school van Schilferinge riepen zij ook zo naar elkaar over de speelplaats. Precies zo. Onaangeraakt waren zij toen alletwee. (Claus 1963: 7)

Zulke gedachten over het verleden worden weggelaten in de filmversie, *Het sacrament*.

Een tweede betekenis van adaptatie is adaptatie als creatie- en receptieproces. Hutcheon is zoals gezegd in staat adaptatie-als-product van een duidelijke omschrijving te voorzien. Het proces blijkt moeilijker onder woorden te brengen. De persoon die adapteert, interpreteert immers in de eerste plaats het oorspronkelijke werk en geeft zijn/haar interpretatie opnieuw vorm. ‘The adaptor is an interpreter before becoming a creator.’ (Hutcheon 2006: 84) Samengevat bestudeert Hutcheon ‘adaptations as adaptations’. (Hutcheon 2006: 6-7) Dat betekent dat rekening wordt gehouden met het verband dat tussen verschillende teksten bestaat. Dat verband is echter wel, zoals eerder al werd vermeld, lateraal en niet verticaal. Adaptaties moeten dus niet worden beoordeeld op basis van ‘trouw’ aan het ‘origineel’. Een dergelijke redenering berust namelijk op het idee dat het adaptatieproces enkel zou bestaan in het reproduceren van een tekst. (Hutcheon 2006: 7)

In mijn bespreking van Claus’ dubbele adaptatie besteed ik vooral aandacht aan de omzetting van *Omtrent Deedee* naar de film *Het sacrament* omdat die transformatie tamelijk complex is. Film is een ‘multitrack medium’ (Hutcheon 2006: 43) en maakt gebruik van verschillende tekens en conventies: ‘the visuals of photography and painting, the movement of dance, the decor of architecture, and the performance of theater’ (Stam en Klein in Hutcheon 2006: 35). Het synthetiserend karakter van film maakt dat deze kunstvorm complexe materie is om te bestuderen, maar biedt voor de maker zelf veel artistieke kansen. In 1994 schreef Hugo Claus daarover:

Ik heb me vergist. Ik heb op veilig gespeeld: schrijven kon altijd en overal, filmen is duur en moeilijk. Maar ik had me bij de film moeten houden. Het is voor mij de ideale manier van uitdrukken. Alleen in een film sluiten mijn muzikaal, mijn plastisch en mijn vertellersgevoel volmaakt bij elkaar aan. (Claus 2004: 68)

Interieur, de bewerking voor theater, bestudeer ik korter. Net als de film is het theater doorgaans een ‘multitrack medium’, en dat is bij uitstek het geval bij het postdramatische theater. Hans-Thies Lehmann wijst er in zijn studie *Postdramatisches Theater* op dat sinds het begin van de twintigste eeuw in het theater de toneeltekst steeds minder centraal staat. (Lehmann 1999) Meer en meer werken theaterregisseurs met installaties, beeldmateriaal, muziek, en allerlei technologische snufjes. Dit is echter niet van toepassing op mijn studie van *Interieur*, simpelweg omdat in mijn onderzoek de theatertekst centraal staat en niet de opvoering. Anders geformuleerd: ik bestudeer Claus’ adaptatie en niet die van de acteurs of

toneelregisseur. De omzetting van *Omtrent Deedee* naar *Interieur* is er een van taaltekst naar taaltekst en is bijgevolg minder complex dan die naar film.

2.1. Karakterisering

Ik onderzoek de personages in Claus' dubbele adaptatie. Er zijn elf personages in *Omtrent Deedee*: Lutje, Deedee, Natalie, Claude, Albert, Taatje, Antoine, Lotte, Tilly, Jeanne en ten slotte Giacomo. Claus behoudt deze bezetting in de filmversie, wel wordt de Italiaanse Giacomo omgetoverd tot Brusselaar Gigi. In *Interieur* blijven Deedee, Natalie, Albert, Antoine, Claude en Lutje over. Ook wordt een nieuw personage geschapen: Jeannette. In alle drie de werken wordt aan de lezer het verhaal van een familiebijeenkomst gepresenteerd. Deze bijeenkomst speelt zich hoofdzakelijk af binnen één huis, grotendeels zelfs in één kamer. Wat centraal staat zijn dus de personages en hun onderlinge relaties. De personages dragen als het ware het verhaal dat wordt verteld in *Omtrent Deedee*, *Interieur* en *Het sacrament*. Gerard Raat brengt het belang van de personages in verband met de oorsprong van de romanversie: '*Omtrent Deedee* verloochent zijn oorsprong als scenario niet: de roman bevat weinig beschrijvingen en de nadruk ligt op de dialogen en fantasieën van de personages.' (Raat 2000: 211) De titel van de roman *Omtrent Deedee* suggereert dat pastoor Deedee het hoofdpersonage is. Men kan inderdaad stellen dat enkele personages een hoofdrol spelen, waaronder Deedee. Toch zijn alle personages belangrijk in het web van menselijke relaties dat Claus uitspint in zijn drie werken. Julien Weverbergh analyseert in 1963 *Omtrent Deedee* en wijst erop dat het werk op verschillende niveaus kan worden geanalyseerd: als psychologische roman, als moraliserend geschrift en als symbolische roman. Als we de lagen die Weverbergh onderscheidt respecteren, zijn ook de personages op verschillende niveaus te bestuderen. Eerstens zijn ze 'psychologisch verantwoorde romanfiguren' (Weverbergh 1965: 44), daarnaast functioneren ze als types die een bepaalde klasse in de maatschappij vertegenwoordigen. Ten slotte doen de personages dienst als bijna mythologische symbolen. (Weverbergh 1965: 43-89) Claus beklemtoont zo dat een personage ambigu is: er is een mimetische laag, maar tegelijkertijd is een personage een artificiële constructie. Ik citeerde aan het begin al even David Bordwell en Kristin Thompson die verklaarden dat elk kunstwerk altijd intertekstueel werkt, dat het ingebed is in een web van associaties met andere werken en dat teksten onlosmakelijk verbonden zijn met de buitentekstuele realiteit. Wanneer de lezer een personage probeert in te schatten en begrijpen doet hij dat dan ook op basis van ervaringen met mensen uit de realiteit. De makers van fictionele verhalen en personages gebruiken de gelijkens tussen echte mensen en personages ook om hun lees- of kijkpubliek

emotioneel te betrekken bij hun werk. Toch zijn personages geen mensen. Ze hoeven zelfs geen menselijke vorm te hebben. Wat is een personage dan wel? In de inleiding van het boek *Characters in Fictional Worlds* trachten Jens Eder, Fotis Jannidis en Roy Schneider het basistype van een personage te omschrijven: ‘In contrast to objects, characters have mental states, such as perceptions, thoughts, feelings, and aims. Accordingly, characters have both an outer appearance and an inner state of the psyche that is not visible from the outside.’ (Eder et al. 2010: 13) Personages zijn uiterst gecompliceerde constructies, die uit verschillende lagen bestaan en ook op die manier worden waargenomen door de toeschouwer. Ik beweerde zonet dat we gebruikmaken van onze ervaringen met echte mensen om personages te interpreteren. Dat is dus echter slechts één laag, afgezien daarvan voelt de toeschouwer ook de neiging om het personage te interpreteren als symbool en constructie. Om een personage te construeren hanteert de schrijver of filmmaker allerlei stilistische middelen die mediumspecifiek zijn. Net om die reden is een studie van de personages in Claus’ dubbele adaptatie interessant.

De term die wordt gehanteerd voor de constructie van personages in teksten, is ‘karakterisering’. Dat begrip kan op verschillende manieren worden geïnterpreteerd. Ik maak gebruik van de term in de brede zin van het woord. ‘The broadest definition of characterisation includes all information associated with a character in a text.’ (Eder et al. 2010: 31) Die informatie kan gaan van het expliciet beschrijven tot het indirect presenteren van bepaalde karaktertrekken en alle gradaties tussenin. Een bijkomend onderscheid is dat tussen ‘altero-characterisation’ en ‘self-characterisation’. (Eder et al. 2010: 33) Die eerste term wordt gebruikt wanneer een personage een ander karakteriseert, bij ‘self-characterisation’ karakteriseert het personage zichzelf. Eder, Jannidis en Schneider stellen in ‘Characters in Fictional Worlds: An Introduction’ dat karakterisering een proces is waaraan de tekst zelf maar ook de toeschouwer of lezer bijdragen. De indicatoren van karakterisering die de tekst bevat kunnen namelijk op verschillende manieren geïnterpreteerd worden. De interpretatie van de elementen van karakterisering in de tekst hangt af van de kennis van andere teksten en van het medium. (Eder et al. 2010: 3-64)

De narratologische theorie die zich bezighoudt met de studie van de karakterisering is oorspronkelijk ontwikkeld voor literaire teksten. Shlomith Rimmon-Kenan stelt in haar boek *Narrative Fiction* dat personages in een tekst vorm krijgen door ‘character indicators’. Die indicatoren waaruit karakterkenmerken kunnen worden afgeleid, worden op drie manieren aan de lezer gepresenteerd. Luc Herman en Bart Vervaeck nemen in hun boek *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse* deze onderverdeling over. (Herman & Vervaeck 2001: 73 -74) Een

eerste mogelijkheid is de ‘directe definitie’. Alleen de stem met de hoogste autoriteit kan in een verhaal op een directe manier een personage definiëren. Rimmon-Kenan stelt dat deze manier ‘both explicit and supra-temporal’ (Rimmon-Kenan 2004: 60) is waardoor het een eerder statische indruk aan de vertelling geeft. Een andere optie is ‘indirect presentation’: de lezer moet de karakterkenmerken afleiden, ze worden dus niet expliciet vermeld. (Rimmon-Kenan 2004: 61) ‘Het gaat [...] om typeringen aan de hand van metonymische verhoudingen.’ (Herman & Vervaeck 2001: 74) Rimmon-Kenan onderscheidt *action*, *speech*, *external appearance* en *environment* als elementen waaruit karaktertrekken kunnen worden afgeleid. Ten slotte is er de analoge karakterisering. Volgens Herman & Vervaeck gaat het dan ‘om metaforische in plaats van metonymische beelden.’ (Herman & Vervaeck 2001: 74) Rimmon-Kenan geeft hier het voorbeeld van namen, landschap en analoge personages. Analoge personages bijvoorbeeld zijn twee personages die zich in dezelfde situatie bevinden. Gelijkenissen of verschillen in hoe zij met de situatie omgaan zetten karaktertrekken in de verf. (Rimmon-Kenan 2004: 59-71) Wat strikt genomen niet tot de karakterisering behoort, maar wel interessant is bij de analyse van personages is de focalisatie. Dat begrip drukt de verhouding uit tussen het object dat wordt waargenomen en wie het object waarneemt. (Herman & Vervaeck 2001: 77) Focalisatie moet in acht genomen worden om te weten of een beschrijving al dan niet geldt als directe of indirecte karakterisering en verraadt de verstandhouding tussen personages.

2.1.1. Theater

Mijn analyse van de personages in *Interieur* berust grotendeels op inzichten uit de narratologie, die aanvankelijk gebruikt werd voor de analyse van literaire verhalen. Het grote verschil tussen een literaire tekst en een dramatische tekst is dat die laatste wordt geschreven om te worden opgevoerd. Naast de tekst bevat een dramatische tekst ook neventekst waarin allerlei aanwijzingen van de scenarist staan geschreven. Daarenboven wordt een theatertekst doorgaans ook geschreven in dialoogvorm. De toeschouwer krijgt ook in dit geval de indicatoren van karakterisering gepresenteerd op verschillende manieren. Directe karakterisering vinden we in mogelijke aanwijzingen van de theaterauteur in de neventekst, onder andere in de voorstelling van de personages aan het begin van het stuk (ook wel *dramatis personae* genoemd). (Pavis 1998: 122) Daarenboven is ook de cast en de acteerstijl van de acteurs een

vorm van directe karakterisering. Eder, Jannidis en Schneider wijzen in hun inleiding van *Characters in Fictional Worlds* op het belang van de cast voor de karakterisering: ‘the individual way in which they execute body movements, speech acts and actions is [...] of central importance for an understanding of the theatrical and audiovisual characterisation.’ (Eder, Jannidis & Schneider 2010: 38) Van centraal belang voor de indirecte karakterisering in theater zijn de acties van de personages. Jonathan Culpeper en Dan McIntyre presenteren in hun essay ‘Activity Types and Characterisation in Dramatic Discourse’ een analysemodel voor personages in dramaturgische teksten. Ze maken gebruik van Stephen Levinsons pragmatische ‘activity types’. Levinson beschrijft ‘activity types’ als een ‘fuzzy category’ van cultureel erkende activiteiten ‘whose focal members are goal-defined, socially constituted, bounded events with *constraints* on participants, setting, and so on, but above all on the kind of allowable contributions.’ (Levinson in Culpeper & McIntyre 2010: 178) Vooral van betekenis zijn de restricties waaraan deze *activity types* onderhevig zijn. Op basis van die beperkingen worden bepaalde verwachtingen geschapen waaraan de activiteit moet voldoen, die Levinson benoemt als ‘inferential schemata’. Er is dus ook een verwachtingspatroon voor de handelingen en taaluitingen van de deelnemers. *Activity types*, aldus Levinson, helpen zo bepalen op welke manier de uitspraken van een personage zullen worden geïnterpreteerd, ‘that is, what kinds of inferences will be made from what is said’. (Levinson in Culpeper & McIntyre 2010: 178) De *inferential schemata* zijn evenwel vooral van toepassing op *activity types* die in hoge mate worden bepaald door conventies. Het verloop van een sollicitatie is bijvoorbeeld beter te voorspellen dan dat van een familiefeest (zoals in *Interieur*). In het geval van de familiebijeenkomst is het bijgevolg moeilijker te bepalen welk gedrag normaal en welk afwijkend is. Ten slotte is ook analoge karakterisering mogelijk bij dramaturgische teksten.

2.1.2. Film

Volgens de klassieke definitie van Mieke Bal is een tekst verhalend indien het een ‘op een bepaalde wijze gepresenteerde geschiedenis van een serie logisch en chronologisch aan elkaar verbonden gebeurtenissen die worden veroorzaakt door acteurs’ vertelt. (Bal 1986: 13) Ik hanteer in dit werk een ruim tekstbegrip. Dat wil zeggen dat een tekst voor mij niet noodzakelijkerwijs een taaltekst hoeft te zijn. Ook

een film beschouw ik bijgevolg als tekst. Op basis van Bals definitie van een narratieve tekst geldt: 'Time, space and causality are the main principles of narrative cinema'. (Verstraten 2009: 159) *Het sacrament* aanzie ik als verhalende tekst, omdat er duidelijk een verhaal wordt verteld 'waarin sprake is van een temporele ontwikkeling'. (Verstraten 2006: 32) Wat die verhaallijn precies is, omschrijf ik in hoofdstuk vier.

Chatman analyseert in de jaren '70 als eerste film op basis van narratologische principes. Hij beweert dat film wordt voortgestuwd door een narratieve druk en per definitie verhalend is. (Chatman in Verstraten 2009: 156-157) Chatman claimt eveneens dat film niet kan beschrijven omdat filmscènes niet kunnen pauzeren. (Verstraten 2009: 156-157) In een roman spreekt men voor beschrijvende passages van een 'vertraging' aangezien de verteltijd groter is dan de vertelde tijd. (Herman & Vervaeck 2001: 68) Chatman verbindt bovendien de onmogelijkheid van film om te beschrijven met de typerende overspecificiteit van dat tonend medium. (Verstraten 2006: 56) Overspecifiek tonen betekent dat film altijd 'een overdaad aan details' vertoont waaruit de kijker zelf kiest -bewust, maar vaker onbewust- welke details hij registreert. (Verstraten 2006: 56) Voor Peter Verstraten is het kenmerkende overspecifiek tonen geen reden om cinema te bestempelen als incapabel om te beschrijven. Verstraten merkt in zijn *Handboek Filmnarratologie* op dat via 'selectieve kadreering' de filmmaker de interpretatie van de beelden door de toeschouwer kan manipuleren. Een filmshot kadreert, 'elke shot behelst onvermijdelijk een afbakening van beeld en creëert een buitenbeeldse ruimte. [Toch] kunnen filmische middelen worden aangewend om specifieke accenten te leggen.' (Verstraten 2006: 56) De cameravoering, de afstand tussen camera en karakter en de hoek van waaruit wordt gefilmd, zijn een aantal van die 'filmische middelen' die het beeld dat de kijker te zien krijgt, manipuleren. Ook door gebruik van speciale lenzen, kleuraccenten en schaduwspel kan het filmbeeld worden gemanipuleerd. (Verstraten 2006: 56) Al deze filmische technieken behoren tot de cinematografie. Naast de cinematografie is er echter ook de mise-en-scène. Mise-en-scène 'includes aspects of film that overlap with the art of theater: setting, light, costume, behavior of figures'. (Bordwell & Thompson 2010: 118) De narratieve mogelijkheden die de cinematografie en de mise-en-scène creëren, behoren tot wat André Gaudreault het eerste narratief niveau van film noemt, of 'monstration'. Het tweede narratief niveau van film betreft de aaneenschakeling van beelden, *editing*, en is typerend voor het

medium. (Verstraten 2009: 158) *Editing*, of het ‘aaneenvoegen van afzonderlijke shots’ ‘maakt het mogelijk het ruimtelijke en temporele continuüm te doorbreken en [...] scheidt allerhande narratieve opties.’ (Verstraten 2006: 79)

Niet alleen kan door middel van *editing* met tijd en ruimte worden gespeeld, het is ook een cruciale factor om in acht te nemen bij de karakterisering. ‘Dankzij *editing* kan het identificatieproces in film volgens een driestappenplan verlopen. Ten eerste “kijkt” de camera naar iets of iemand en ten tweede kijkt de toeschouwer naar de film.’

(Verstraten 2006: 89) Als laatste kunnen ook de personages in de film elkaar bekijken en dat wordt aan de toeschouwer verduidelijkt met *editing*. (Verstraten 2006: 89) Wat personages waarnemen en hoe ze elkaar bekijken is cruciaal om de karakterisering te doorgronden. Om de personages in *Het sacrament* te kunnen analyseren, hecht ik ook veel belang aan de mise-en-scène en cinematografie. Onder mise-en-scène versta ik: de keuze van acteurs (de cast), de acteerstijl, de positionering van de personages ten opzichte van elkaar, de kostumering en attributen, de belichting en de kleuren die worden gebruikt. ‘De positionering van de personages’ bedoel ik hier letterlijk. Hoe worden de personages op de set geplaatst? Sommigen staan stevast recht tegenover elkaar, terwijl anderen steeds naast elkaar worden geplaatst. Dat kan heel wat vertellen over de onderlinge relaties tussen personages. Als voorbeeld gebruik ik afbeelding 1 uit het begin van *Het sacrament*. Natalie (één van de personages) is net wakker en zit nog even uit te rusten op een stoel in de keuken. Interessant is hoe Natalie gepositioneerd wordt tegenover het Mariabeeld in de hal. Aangezien er een muur tussen hen staat, ziet Natalie het beeld zelf niet, maar de toeschouwer ziet beiden. Om die reden en ook omdat het beeld in een donkere hoek verborgen staat en het veel groter is dan de zittende Natalie, gaat er een zekere dreigende kracht vanuit. Het is mij bovendien opgevallen dat Natalie in de hele film vaak vergezeld gaat van afbeeldingen van Maria of Mariabeelden. Een preciezere analyse van de personages in *Het sacrament* volgt in hoofdstuk drie.



Afbeelding 1: Natalie rust uit in de keuken.

Ook cinematografische kenmerken kunnen mee helpen een personage vorm te geven. De kleurkeuzes binnen de mise-en-scène vertellen een en ander over personages. Hier bedoel ik de kleur van de kleding die personages dragen, de kleur van de set en attributen die worden gebruikt. Kleur kan echter ook tot de cinematografie worden gerekend. ‘Waar kleur het resultaat is van een bewerking van het beeld, valt het onder “cinematografie”.’ (Verstraten 2006: 71) Keuze voor filmmateriaal (een filmstrook met een eerder korrelige structuur en valse kleur, of een met veel scherpheid en kleurcontrast) is ook onderdeel van de cinematografie. Andere elementen die narratieve waarde kunnen hebben zijn de kadrering en cameravoering. Onder kadrering valt het beeldformaat, vanuit welke hoek wordt gefilmd en de afstand tussen de camera en wat wordt gefilmd. ‘Kadrering’ handelt over het in beeld brengen van stilstaande shots, ‘cameravoering’ is de term die wordt gehanteerd om de beweging van de camera zelf aan te duiden. De vraag is dan altijd of de motivatie voor de beweging die de camera maakt narratief van aard is. Anders geformuleerd: voegt de beweging van de camera iets toe aan het verhaal? (Verstraten 2006: 69-79)

2.2. Methodologie

Uitgaande van de inzichten die ik hierboven omschreef, formuleer ik een aantal indicatoren van karakterisering op basis waarvan ik de personages in *Omtrent Deedee*, *Interieur* en *Het sacrament* analyseer. Deze indicatoren zijn doelbewust algemeen

gehouden zodat ik ze kan toepassen op de drie verschillende media die deze drie werken vertegenwoordigen. Bij de analyse van de personages zal evenwel blijken dat deze indicatoren worden afgeleid uit de verschillende teksten op basis van mediumspecifieke conventies. De indicatoren waarnaar ik op zoek ga, zijn:

- Directe karakterisering: al wat expliciet over het personage wordt gezegd/getoond door een autoritaire stem.
- Indirecte karakterisering:
 - Gedrag: acties van de personages, hoe ze zich gedragen (tegenover elkaar).
 - Uiterlijk: welke kleding dragen de personages, hoe groot zijn ze, welke kleur haar hebben ze enz. Hoe zien ze eruit?
 - Taal: hier zijn zowel de inhoud als de vorm belangrijk. Wat zeggen de personages? En hoe drukken ze zich uit? Maken ze bijvoorbeeld gebruik van dialect, babbelen ze vlot of niet,... ?
- Analoge karakterisering: metaforische elementen in de karakterisering: hoe heten de personages? Welke setting is er? Eventuele mythologische of andere symbolische verwijzingen die iets meer vertellen over het personage in kwestie.

Bij de zoektocht naar deze indicatoren is het belangrijk het eerder vernoemde onderscheid tussen zelf- en alterokarakterisering te respecteren. Karakteriseert een personage zichzelf of wordt het door anderen beschreven? Het is belangrijk rekening te houden met de focalisatie. Hoe een personage een ander waarneemt, vertelt ook iets over dat personage zelf. Eigenlijk kan men stellen dat dit ook een vorm van indirecte zelfkarakterisering is. Bovendien leren we vooral bij over de relatie tussen de ‘waarnemende instantie’ en het ‘waargenomen object’.
(Bal in Herman & Vervaeck 2001: 77)

3. Het boek: *Omtrent Deedee*

3.1 Algemeen

Alvorens ik aan mijn eigen analyse van de karakterisering van de personages in deze roman begin, wil ik graag aan de hand van de peritekst een algemene beschrijving geven van *Omtrent Deedee*. Gérard Genette onderscheidde in de jaren '80 van de vorige eeuw peri- en epitekst. Deze twee begrippen samen vormen de paratekst. '[P]our les amateurs de formules: paratexte = péritexte + épitexte.' (Genette in T'Sjoen 2011: 4) Peritekst is alles wat rechtstreeks met een uitgave te maken heeft dat niet behoort tot de literaire tekst. Denken we maar aan de flaptekst, het motto, de regelnummering, tussentitels, enz. (T'Sjoen 2011: 1-9) Yves T'Sjoen maakt in *Dingen zoeken in Taka-Tukaland* een bespreking van de peritekst in een selectie moderne Nederlandstalige poëzie. Hij stelt dat de peritekst een impact heeft op de lezing van een werk, maar andersom geldt dit ook:

Ik [moet] eraan toevoegen dat het niet altijd eenrichtingsverkeer is, en dat alleen het functioneren van de peritekst voor de tekst belangstelling verdient. De tekst zelf kan de lezing van de peritekst evengoed sturen. (T'Sjoen 2011: 5)

Ik behandel eerst de receptie en bespreek dan de plot, tijd, ruimte en de thematiek. Hiervoor maak ik gebruik van de tweede druk.

Omtrent Deedee is Hugo Claus' vijfde roman. Het boek telt slechts zo'n 30 000 woorden en is 166 pagina's lang. Het verschijnt in 1963 bij uitgeverij De Bezige Bij in Amsterdam en Ontwikkeling in Antwerpen. Niet lang daarvoor publiceerde Claus ook al het langere en meer ambitieuze *De verwondering*. De receptie van *Omtrent Deedee* toont duidelijk aan dat het moment van uitgave van deze bescheiden geschiedenis nogal ongelukkig gekozen is. In vergelijking met *De verwondering* krijgt de roman slechts een gering aantal recensies. (Raaijmakers 2000: 199) Op de achterflap van de tweede druk van *Omtrent Deedee* staat dan ook vooral reclame voor Claus' vorige roman te lezen. Bovenaan de flap prijken citaten van o.a. Louis Paul Boon en Hubert Lampo waarin ze *De verwondering* aanprijzen. En na een korte inhoudsweergave van *Omtrent Deedee* luidt het alweer:

Naar aanleiding van de complexe roman *De Verwondering* schreef Elseviers Weekblad: "Hugo Claus is ongetwijfeld de belangrijkste van de naoorlogse generatie",

met het meer eenvoudige en realistische *Omtrent Deedee* versterkt Hugo Claus met glans deze reputatie. (Claus 1963)

De bescheiden aandacht die deze roman wel kreeg was – ondanks de maatschappijkritische noot die hij bevat– opmerkelijk positief. Ook enkele katholieke critici zoals Bernard Kemp en Fons Sarneel, beiden redacteur van het literaire tijdschrift *Raam*, waren lovend. Het gros van de Vlaamse katholieke recensenten was echter niet opgezet met het beeld dat Claus schiep van de Vlaamse priester Deedee. (Vanheste 1994: 190-191)

Op de kaft prijkt de naam van de priester in de titel: *Omtrent Deedee*. Daarboven staat in een ietwat groter lettertype ‘Hugo Claus’. Het boekomslag is afgewerkt met bovenaan de afbeelding van een takje met twee vruchten aan. De titel, *Omtrent Deedee*, wordt enkele keren vermeld in het boek zelf. Zo lezen we in de openingsregels:

Die hele dag hoort Natalie van op de overloop van het huis, dat de hele vroege morgen rustig is geweest, buiten de naam van Deedee; zij wacht niet eens om te luisteren hoe of wat, het is voldoende dat het iets met Deedee te maken heeft, iets omtrent Deedee. (Claus 1963: 7)

Ook verderop in het boek komt de titelvermelding terug, ditmaal bij het hoofdstuk ‘Claude’:

Overall, altijd: Deedee. Omtrent Deedee is er niets te zeggen dat niet onmiddellijk bewaarheid kan worden. Ja, hij is gierig. Maar ook verspilziek. Denk aan de wijn, de drankjes, aan de relax-zetel waar een gewone zetel ook dienen kan. Omtrent Deedee? Opgewekt, familiair, afstandelijk en wereldvreemd. Er is geen hoedanigheid en geen kwaal die hij niet tentoongespreid heeft in het jarenlang verkeer met Natalie. Claude kan zijn gedachten omtrent Deedee niet verder vastleggen, en hij wil het niet meer. (Claus 1963: 136)

Niet alleen Claude is gefascineerd door Deedee. Alle personages in deze roman bewegen omtrent deze figuur. Deedee is een afkorting van dienstdoende en is de roepnaam waarmee de familie Heylen de pastoor uit Memmel mag benoemen. De pastorij in Memmel is meteen ook waar het grootste deel van het verhaal zich afspeelt. Memmel is een West-Vlaams dorpje, ‘zesduizend zielen geschaard rond hun herder, korenvelden, een meubelfabriek, twaalf cafés.’ (Claus 1963: 21)

Wat verbindt pastoor Deedee met de familie Heylen en wie behoort tot deze familie? Het eerste deel van deze vraag kan worden beantwoord door de betekenis van de naam van dit Vlaamse gehucht na te gaan:

Memmel, een naam die een drievoudige associatie oproept met de moederfiguur. 'Mem' betekent volgens het woordenboek moeder, maar ook min (zogende vrouw), terwijl elk van haar borsten eveneens met dit woord wordt aangeduid. (Raat 2000: 207)

De moeder van de kinderen Heylen is een paar jaar geleden overleden. Sindsdien herdenkt de familie haar ieder jaar op de pastorij in Memmel bij pastoor Deedee aangezien de oudste zus, Natalie Heylen, daar werkt als huishoudster. *Omtrent Deedee* vertelt het verhaal van één van deze samenkomsten. Tekstgegevens wijzen erop dat het verhaal zich afspeelt in 1960, op zondag 14 augustus. (Vanheste 1994:1990)

De dorpelingen zijn op hun 'zondags' (p. 28). Het is een dag in augustus (p. 160), 'de Leeuw neigt verder naar de Maagd' (p. 81, het sterrenbeeld Leeuw - 24 juli/23 augustus- is dus meer dan halfweg), tijdens de mis draagt Deedee 'de kleuren van de boete. Paars' (p. 34) en dat kan in augustus enkel op de vigiliedag van de Maagd, de dag vóór Maria-Hemelvaart. Verder is of gaat Belgisch Congo verloren (p. 53), wordt de mop over het niet bestaande verschil tussen Sinterklaas en Loemoemba verteld (p. 109) en leert Claude de Heylens en Deedee een nieuwe, stijlloze dans, de twist, die in de zomer van 1960 vooral dank zij Chubby Checker (C.C.) razend populair werd. (Vanheste 1994: 190)

De geschiedenis is grotendeels chronologisch opgebouwd, met af en toe een flashback of flash forward. (Claes 1990: 4) Op deze 14^{de} augustus komen de kinderen Heylen dus naar goede gewoonte samen op de pastorij om de kerkdienst bij te wonen en samen te eten. Dit jaar ontaardt de bijeenkomst evenwel in een broeierig bacchanaal. De onderhuidse spanningen tussen de personages resulteren uiteindelijk in de zelfmoord van één van hen, Claude Heylen. Nog aanwezig op deze herdenking zijn: Claudes stiefvader en tevens de oudste broer van de Heylens, Albert, Natalie en haar jongere zus Jeanne, die haar Italiaanse man Giacomo Romagna meebrengt. Verder is er nog Antoine, de jongere broer, die wordt vergezeld door zijn vrouw Lotte en een vriendin van het koppel: Tilly Hoorebeke. Taatje is de dronkzuchtige vrouw van Albert. Zij blijft thuis. Lutje, het hulpje, neemt de jassen aan, dient op en ruimt af. In het middelpunt van de belangstelling staat echter de gastheer, pastoor Deedee.

In zeven hoofdstukken toont Claus ons het desastreuze verloop van de avond. Elk van deze kapitels wordt vernoemd naar het personage dat erin centraal staat: Natalie vertelt over hoe ze haar gasten ontvangt en hoe de familie zich klaarmaakt om naar de mis te gaan. Daarna lezen we hoe Jeanne de kerkdienst beleeft en hoe de maaltijd verloopt. Antoine denkt terug aan een avontuurtje met een Engels meisje Gladys. Er wordt gekaart. Vervolgens volgen we Albert die met zoon Claude in de kelder van de pastorie een fles drank zoekt als cadeautje voor Taatje. Wanneer ze terugkomen stijgt de spanning. Natalie en Deedee verschijnen in Grieks kostuum, en de familie trekt enkele kledingstukken uit om het zich gemakkelijk te maken. Er wordt gedanst en een spel gespeeld: ‘charades’. In het hoofdstuk ‘Lotte’ zien we hoe de familie per twee tafereeltjes opvoert en de anderen moeten raden wat ze uitbeelden. Deedee en Natalie bijten de spits af. Ze spelen *Roodkapje*. Antoine en zijn vrouw Lotte voeren de overwinning van de geallieerden tijdens de Tweede Wereldoorlog op: Churchill (Antoine) vertrappelt Hitler (Lotte). Dan is het de beurt aan Albert en Tilly die de Gentse ‘mammelokker’ uitbeelden. Ten slotte brengen Claude en Jeanne de geboorte van Afrodite ten tonele. Wanneer Deedee Claude smalend verbetert, komt het tot een confrontatie tussen de twee. Claude rent het huis uit, de nacht in. Het voorlaatste hoofdstuk heet ‘Claude’ en presenteert hoe de jongste telg van de familie ronddwaalt door het nachtelijke Memmel. Wanneer Claude terug op de pastorie komt, heeft het feest zijn dieptepunt bereikt.

Overweldigd door het lawaai en de wanorde in de spreekkamer, ziet Claude dat er een nieuw spel aan de gang is. Deedee ligt op zijn rug in het midden van de kamer, hij verbeeldt een epileptische kus. Oom Antoine heeft Tilly op zijn schoot, zij proberen samen uit één wijnglas te drinken, tante Lotte is nergens te zien en zijn vader zit gehurkt met zijn rug tegen het tv-toestel, tante Jeanne wandelt over en weer met om haar heupen een Schotse plaid die met een broche wordt opgehouden. (Claus 1963: 138)

Claude valt in slaap en wordt gewekt door Deedee, die hem meeneemt naar zijn studiekamer. De jongen zoekt toenadering tot de pastoor, maar wordt afgewezen. De roman eindigt opnieuw met Natalie die ’s ochtends door het sleutelgat ziet hoe Deedee zichzelf kastijdt. Daarna krijgt ze telefoon van broer Albert die vertelt dat Claude zelfmoord heeft gepleegd. (Claes 1990: 2-3) Elk belangrijk personage krijgt in deze roman een hoofdstuk waarin hij/zij centraal staat. ‘De roman wordt verteld in de derde persoon, met van tijd tot tijd overgangen naar de eerste persoon.[...]De overgang naar de ik-vorm markeert de subjectieve ervaring.’ (Raat 2000: 212) In de hoofdstukken lezen we zowel de gedachten van de personages

afgewisseld met directe rede en beschrijvingen door de verteller. Het is opvallend dat het belangrijkste personage in de roman, Deedee, geen hoofdstuk krijgt. Claes schrijft:

In die zin verwijst de titel ook naar de vertelsituatie, die alleen met betrekking tot dit personage indirect is (terwijl de andere hoofdpersonages ook van binnenuit worden getekend). Wij komen veel te weten ‘omtrent’ Deedee, maar ‘binnen’ Deedee komen wij nooit. (Claes 1990: 3)

Bezijden de titel staat op de kaft ook een afbeelding¹: een takje met daaraan twee vruchten. Claus ontwierp zelf de kaft voor zijn boek. (Weverbergh 1965: 48) Deze illustratie verwijst naar een passage uit het boek in het hoofdstuk Claude:

Toch ziet hij ze, twee overrijpe perziken, zij liggen op het buffet in het salon, naast de witte hengst in porselein, naast de kunstbloemen, twee, die van Deedee, opgezet, afzonderlijk bewaard als waarschuwing, herinnering. (Claus 1963: 150-151)

Deedee is symbolisch gecastreed. Als pastoor wordt hij immers geacht asexueel te zijn, maar is dit duidelijk niet:

Onder de portretten van de Paus en de Koning eet de priester een perzik, lacht, transpireert, hij is veranderd sedert vijf jaar. (Claus 1963: 52)

Hans Van Stralen verklaart in zijn artikel ‘In Margine. Omtrent Claude’:

De paus en de koning personifiëren de resp. religieuze en wereldse macht van de vaderfiguur. Deedee overtreedt deze geboden door zich aan vrouwelijke lichaamsdelen (de perzik) over te geven. We kunnen dit beeld duiden als een vooruitverwijzing van Deedees sexuele escapades. (Van Stralen 1983: 309)

Deze ‘sexuele escapades’ culminereren in het moment waarop Deedee ‘oog in oog ligt met Jeannes geslacht.’ (Vanheste 1994: 201) Maar ook al voor dit moment geeft Deedee toe aan de zonde. Natalie ontdekt dat Deedee zichzelf geselt. Dit verraadt zijn schuld. Natalie vertelt na de maaltijd aan zus Jeanne dat ze een bebloed onderhemd van Deedee heeft gevonden. Ze verklaart dat er een vrouw op bezoek is gekomen terwijl zij op retraite was, die moet hem gekrabd hebben met haar nagels. Ook op deze dag van de familie echter is Deedee een zondaar geweest. Hij nam steeds het initiatief, hij voerde de familie dronken. (Vanheste 1994: 201) De afbeelding op de flap en bijbehorend citaat wijzen dus niet alleen letterlijk op de

¹ Afbeelding als bijlage nr. 1

(a)seksualiteit van Deedee, ook figuurlijk is hij impotent, gecastreerd gebleken. Hij heeft zijn taak als pastoor, als vaderfiguur, als leraar niet kunnen vervullen.’De meest impotente en daarom ook de meest gemaskerde en dus de minst kenbare, is [...] de priester Deedee.’

(Vanheste 1994: 188) Dat Deedee als pastoor faalt, is zeker een vorm van maatschappijkritiek. Kritiek op het katholieke geloof zit ook verscholen in een ander peritekstueel element, het motto:

He can never therefore be reconciled to your sin because sin itself is incapable of being altered; but he may be reconciled to your person, because that may be restored.

(Traherne in Claus 1963: 5)

Hiermee wordt gewaarschuwd dat de zonde van Claude, zijn seksualiteit, nooit zal worden aanvaard. De geestelijke kan zich enkel ontfermen over de zondaar. Vanheste benadrukt dat Claus het tweede deel van dit motto uit Trahernes’ *Centuries of meditation*: ‘and, which is an infinite wonder, to greater beauty and splendour than before’, weglaat. (Traherne in Vanheste 1994: 188) Claus deelt met andere woorden dit religieus optimisme niet. (Vanheste 1994: 188)

Maar Deedee is ook, los van zijn priesterschap, een gewoon mens, én een symbool. In zijn uitgebreide studie van *Omtrent Deedee* onderscheidt Julien Weverbergh drie niveaus in deze historie: ‘*Omtrent Deedee* als moraliserend geschrift, als psychologische roman en als symbolische roman.’ (Weverbergh 1965: 45) Een eerste laag in de roman is dus het moraliseren en de kritiek op de kleinburgerlijkheid, de Vlaamse onhebbelijkheden, die Claus uit. De auteur drukt zijn kritiek niet expliciet uit, maar laat de citaten voor zich spreken. Claes wijst erop dat de auteur zijn personages ‘sterk lokaal gesitueerd’ heeft. (Claes 1990: 5) Op deze manier geeft hij ‘een overtuigend sociologisch beeld van het naoorlogse Vlaanderen en tilt zo zijn roman boven het zuiver psychologische uit.’ (Claes 1990: 6)

Een tweede niveau dat in de roman zit, is de psychologische laag. *Omtrent Deedee* is een verhaal opgebouwd rond personages. Meer zelfs, de personages *zijn* het verhaal. Vooral Claude is een psychologisch uitgediept personage dat worstelt met zichzelf. Hij is drugverslaafd, homoseksueel, en erg labiel. Seksualiteit is daarenboven een belangrijk motief in de roman dat bij elk personage wordt gethematiseerd. Lotte droomt van bronstige boeren, Antoine blikt terug op zijn affaire met een Engels meisje, Deedee worstelt met zijn driften, Jeanne staat plots naakt in de living als Afrodite, enz. ‘Eén ding is duidelijk: wij bevinden ons in Clausitanië, het land van Claus, waar iedereen getekend is door onlust.’ (Claes 1990:5)

De grote afwezigheid in *Omtrent Deedee* zijn vader en moeder. Het is deze afwezigheid, de gestorven moeder, die de familieleden samenbrengt. Het is confronterend hoe Claus deze leegte benadrukt door de vele verwijzingen naar deze afwezigheid. Denk aan de naam van het West-Vlaams dorp waar de historie zich afspeelt, aan de naam DD die verwijst naar het Engelse daddy, enz. (Vanheste 1994: 194) Claude, zoon van een Engelse matroos (of liep Taatje Claude op in Schotland of Frankrijk, of in Wallonië? (Vanheste 1994: 188)), heeft zijn vader nooit gekend. Hij woont bij zijn moeder en onechte vader Albert, die zijn taak niet weet te vervullen. Wanneer Claude toenadering zoekt tot Deedee, wijst deze hem af. Ook Natalie droomt van haar vader en Albert is bezeten door zijn moeder. Hij beschuldigt haar ervan dat zij zijn leven heeft verwoest doordat ze hem een huwelijk heeft aangepreut met Taatje. Van Stralen wijst erop dat de vader en moeder Heylen nooit bij naam worden genoemd. Hij verbindt dit met de cultuurfilosofische theorie van Freud die in *Totem und Tabu* argumenteert dat de naam van een overledene nooit mag worden uitgesproken. De primitieven meenden dat als ze de naam van een dode uitspraken, die wel eens terug tot leven zou kunnen komen. 'En dat wil de Heylen-clan kennelijk ook niet.' (Van Stralen 1983: 308-309)

Dat vader en moeder geen naam krijgen, beduidt mijns inziens ook dat Claus in zijn roman niet zomaar een portret van uit elkaar gegroeide broers en zussen schetst. 'Vader' en 'Moeder' zijn niet enkel de ouders Heylen, mensen van vlees en bloed. Het zijn tevens entiteiten die op een dieper niveau bestaan. De derde en laatste laag in de roman is symbolisch van aard. Claus verklaarde in een gesprek met Wim Hazeu dat *Omtrent Deedee* handelt over 'het vervangen van het christelijk ritueel door een heidens.' (Hazeu in Claes 1990: 7) 'Buiten hun realistische betekenis [hebben de gebeurtenissen] ook een rituele en mythische betekenis.' (Claes 1990: 6) Het verhaal speelt zich af in een pastorij en de familie gaat 's ochtends naar de mis. Dit wordt gecontrasteerd door Claude die doet aan afgoderij en wijn offert aan graaf Zaroff (een vampier), de schunnige taferelen die worden opgevoerd tijdens het spel 'charades', enz. Tijdens de laatste charade vervangt de geboorte van Afrodite de vleeswording van Christus. (Claes 1990: 6) De katholieke kerk is patriarchaal van structuur. Dit plaatst Claus duidelijk tegenover het belang van de matriarch in de heidense cultuur. 'ALLEN en ALLES staat in Claus' boek in functie van de bron van het leven zelf: de Moeder- "idee"', zo schrijft Weverbergh. Weverbergh gaat uitgebreid in op deze laatste symbolische laag in het verhaal. Ongeveer in het midden van het verhaal lezen we in het hoofdstuk 'Albert':

[...], hij ziet niets meer, een gloeiend donker dringt in zijn ogen, hij roept, maar allen om hem heen gillen ook, tot een koperen schel, die aan de mis herinnert, rinkelt en dan

hoort Albert, terwijl hij niet bedaren kan, de stem van Claude: ‘En thans, dames en heren, bevinden wij ons allen in Griekenland, waar de Griekse koffie geserveerd wordt.’ (Claus 1963: 97)

Deze passage luidt het begin van het bacchanaal in. De referentie aan Griekenland is duidelijk. Er wordt in dit citaat ook verwezen naar de mis die in de voormiddag plaatsvond. Natalie en Deedee zitten vanaf deze passage in Griekse kledij voor de familie. Vanaf dit moment draagt Deedee een horloge. Tot tweemaal wordt hiernaar verwezen in het hoofdstuk ‘Albert’: ‘Voor het eerst ziet de familie zijn horloge,[...]’ (Claus 1963: 98) en even verder: ‘zij slaat Deedee op zijn voorarm op een paar centimeter van het horloge’ (Claus 1963: 100). Ook voordien wordt dit horloge al vermeld, maar nergens zo nadrukkelijk als hier. Dat Deedee een horloge draagt, verwijst naar Deedee als Kronos. ‘Al in de oudheid werd de god Cronus soms vereenzelvigd met Chronus, de god van de tijd.’ (Claes 1985: 131) Claude en Jeanne voeren bij de charades de geboorte van Afrodite uit het zaad van Postijdong — een verbastering van Poseidon — op. Deedee beweert betweterig dat Claude zijn geschiedenis niet kent, want dat het Kronos was wiens testes werden afgesneden en in zee geworpen waardoor de godin van de liefde werd geboren. Kronos is volgens de mythologie de vader van Poseidon. Uit jaloezie verslond hij zijn zoon die hij achteraf terug uitspuwde. (Weverbergh 1965: 84) Deedee draagt geen horloge in de voormiddag wanneer hij nog een katholieke priester is. Wel doet hij dit vanaf het tweede, heidense deel van het verhaal. Vanaf dan wordt hij (Deedee, Kronos) dus symbolisch de vader van Claude (Poseidon). ‘Door het zorgvuldig uitkiezen van deze mythologische figuren geeft Claus het bij hem steeds weer optredend oedipusconflict een veel diepere dimensie.’ (Weverbergh 1965: 84) Het is opvallend dat er net in het hoofdstuk van Albert zoveel verwezen wordt naar het horloge, dat Deedee als vader van Claude aanduidt, aangezien Albert de andere onechte vader van Claude is. Het oedipuscomplex is trouwens ook al aanwezig in de tekst in o.a. de naam van Claude, die afkomstig is van het Latijnse Claudius: de hinkende. Dit is een zinspeling op de manke Oedipus. Claude hinkt door het veld op bladzijdes 129-130 met zijn linkerbeen. Links in het Latijn is Laius, en dat is volgens de overlevering de naam van de vader van Oedipus. (Claes 1985: 118) Ook Deedee wordt geassocieerd met Oedipus: hij is verblind na het zien van het vrouwelijke geslacht, en ‘heeft in zijn kamer een kandelaar met een schaduw van “klauwen en vleugels en scharen”’. (Claes 1990:7) Dit verwijst naar de sfinx in de oedipusmythe.

Naast de vele mythologische verwijzingen, integreert Claus ook referenties aan Christus in zijn werk. Van Stralen stipt aan dat Claude kan worden gezien als een Christusfiguur: zijn

dood wordt verscheidene malen voorspeld, hij heeft een aardse (Albert) en geestelijke (Deedee) vader, het 'avondmaal' wordt vermeld (Claus 1963: 81), enz. Tijdens zijn nachtelijke escapade zegt Claude ook letterlijk: 'Ik ben Claude Heylen, de zoon van God.' (Claus 1963: 132) Weverbergh benoemt Natalie en Jeanne als priesteressen van een heidens ritueel, Deedee is de celebrant van de heilige mis, Claude van het bacchanaal. (Weverbergh 1965: 47-59) Het mag duidelijk zijn dat de personages in *Omtrent Deedee* op verschillende niveaus fungeren. Ik zeg het een laatste keer met Weverbergh:

Zijn [d.i. Claus'] personages zijn psychologisch verantwoorde romanfiguren, die onontkoombaar hun eigen weg gaan, buiten de wil van de auteur zelf. Maar tegelijkertijd zijn ze -intuïtief én bewust door Claus gewild- slechts symbolen. (Weverbergh 1965: 44)

3.2 Analyse van de personages

3.2.1 Natalie

Natalie is de oudste zus van de Heylens. Ze is vijf jaar ouder dan Jeanne. (Claus 1963: 21) De verteller in *Omtrent Deedee* karakteriseert Natalie niet meteen als een zware vrouw. Op een indirecte manier wordt ze wel zo gepresenteerd aan de hand van bijvoeglijke naamwoorden: zo 'sukkelt' ze bijvoorbeeld de trap af en ligt haar boezem over de trapleuning als een 'bebloemd kussen'. (Claus 1963: 7) Al snel komen we nochtans te weten dat Natalie een obese vrouw is. ('Honderdentwee kilo' (Claus 1963: 17)) Het eerste wat Jeanne zegt als ze Natalie ziet, is: 'Je bent vermagerd!' (Claus 1963: 8) Ze geeft haar oudere zus complimentjes, maar wanneer Jeanne in de kerk Natalie bekijkt, denkt ze: 'Zij heeft natuurlijk weer last van haar benen die blauwe kruisjes, bobbels, vlekken vertonen maar geen enkels, hoe geraakt zij in die schoenen.' (Claus 1963: 37) Gedurende het verhaal wordt de oudste zus door de andere personages gekarakteriseerd als een afstotelijke, dikke vrouw. Natalie is al haar hele leven alleen. Toch zijn er enkele mannen in haar leven: haar vader, haar oudste broer Albert, pastoor Deedee en neefje Claude. Natalie adoreert haar werkgever als was hij god. Ze zegt zelf letterlijk: 'Deedee en Hij zijn gelijk.' (Claus 1963: 32) Opvallend is dat de liefde die Natalie voelt voor deze mannen, nooit seksueel van aard is. Weverbergh verbindt dit met de symbolische rol die Natalie speelt als 'priesteres van de Heilige dienst'. (Weverbergh 1965: 50) Ik meen dat het ook de maken heeft met de associatie tussen Natalie en de gestoven moeder. Het lijkt een detail, maar de woordkeuze bij de karakterisering die Jeanne hierboven

geeft, 'blauwe kruisjes', kan een indirecte verwijzing zijn naar de vroomheid waar Natalie zo prat op gaat.

Natalie is een preutse vrouw. Toch helpt zij Deedee haar familie zat te voeren. Ook liegt ze tegen Jeanne over Deedee wanneer die zichzelf kastijdt. Al van in het begin van de roman weet Natalie dit, maar ze maakt zichzelf en de anderen wijs dat er niks aan de hand is: 'Ik sterf eerder, met mijn geheim in mij gebakken als het vulsel van een kalkoen, zozeer mijn geheim dat ik erom gelogen heb tegen Jeanne (ik die nooit lieg).' (Claus 1963: 162) Merk hier ook de metafoor op die de ik-figuur, Natalie, gebruikt: 'het vulsel van een kalkoen' wijst nog eens op de zware lichaamsbouw van Natalie. Natalie adoreert dus de mannen in haar leven, en voor hen heeft ze heel wat over. Op een symbolisch niveau is Natalie de 'priesteres van Deedee' (Weverbergh 1965: 50), en bovendien ook Roodkapje, die door de Wolf (Deedee), die zich voordeed als haar liefhebbende grootmoeder, wordt verslonden. Natalies schuld drukt zich uit in de fysieke pijn die ze voelt: ze heeft last van haar voeten die bezwijken onder haar gewicht en heeft oorpijn.

Natalie spreekt niet, ze schreeuwt. De manier waarop ze spreekt, een indirecte vorm van karakterisering, wordt verklaard door een aandoening aan haar oor: 'De etter in haar oorholte doet voor de zoveelste keer iets onherroepelijks aan het trommelvlies.' (Claus 1963: 7) Het schreeuwen van Natalie mag dan wel een fysieke oorzaak hebben, ik lees er ook een schreeuw om aandacht in van een eenzame oudere vrouw. Ze is zoals ik al zei alleen: 'Natalie staat voorovergebogen en zoekt naar een antwoord, jarenlang, ongestreeld, nooit gekust, ongezien.' (Claus 1963: 56)

Natalies omgeving is de pastorie. De ruimte is voor haar onlosmakelijk verbonden aan religieuze symbolen, haar favoriete plek is een grot in de tuin waar een beeld van Onze-Lieve-Vrouw van Lourdes staat. (Claus 1963: 57) Wanneer ze aan het eind van het verhaal te horen krijgt dat Claude is gestorven, rent ze dan ook daarheen: 'Hoe, koe, het rijmt, denkt zij terwijl zij naar de keuken rent en naar de tuin en naar de grot.' (Claus 1963: 166)

Natalie focaliseert een groot deel van het verhaal. Zij is het enige personage dat twee hoofdstukken krijgt. De oudste zus houdt de familie, en ook het verhaal, bijeen. Ze wordt door middel van analoge karakterisering gelijkgesteld aan een vervangende moederfiguur. Zo valt ze steeds weer in slaap in de relaxzetel waar moeder Heylen rustte toen ze ziek was. Wanneer Jeanne haar wekt, verklaart Natalie dat de vermoeidheid door de warmte komt. 'Dat zei Moeder ook als zij een tukje wilde doen.' (Claus 1963: 48)

Tot slot: Natalie is vrouw die vooral begaan is met uiterlijke schijn. Dit kan je haar als lezer niet kwalijk nemen want ze beseft dit zelf niet. Aan het eind van het verhaal is ze verwonderd wanneer Claude zelfmoord pleegt (“Hoe kan dat nu?” kermt zij, “Hoe?”) (Claus 1963: 166), terwijl ze al lang had moeten weten dat Deedee niet te vertrouwen is en de toestand van Claude en de hele familie erbarmelijk is. Natalie is iemand waarvoor je medelijden voelt doordat ze haar uiterlijk niet mee heeft, zo veel pijn lijdt en zo alleen is op de wereld. Maar bovenal is ze een droevig figuur omdat ze haar rotsvast geloof in de katholieke kerk boven haar geluk stelt en dit zelf niet doorziet. Natalie is zo begaan met uiterlijke schijn, dat ze zelfs zichzelf blaasjes wijsmaakt.

Claus kiest ervoor om Natalie erg precies te karakteriseren aan de hand van verschillende kenmerken, ze kan dus een *round character* worden genoemd. Toch betwijfel ik of Natalie daadwerkelijk evolueert gedurende deze historie. De gebeurtenissen die zich afspelen op de familiebijeenkomst dit jaar hebben een impact op haar gehad. Natalie werd, net als de andere personages dronken (desondanks blijft ze even preuts) en aan het eind van het verhaal is ze een gebroken vrouw. Claus stelt echter dat zij aan het begin van het verhaal al gebroken was. Nadat ze de tragische dood van haar neefje Claude heeft vernomen, loopt ze meteen naar het beeldje van Onze-Lieve-Vrouw in de tuin. Rimmon-Kenan wijst er in haar werk *Narrative Fiction* op dat de klassieke benamingen *flat* en *round character* niet efficiënt zijn. Een personage dat statisch is, hoeft immers geen karikatuur te zijn die slechts op een oppervlakkige of eenduidige manier wordt gekenschetst. Natalie is hier een voorbeeld van: ze wordt wel uitvoerig gekarakteriseerd, maar evolueert niet. (Rimmon-Kenan 1983: 41-42)

3.2.2 Jeanne

Jeanne is de jongste zus van de Heylens. Zij is getrouwd met de Italiaanse Giacomo. Over haar uiterlijk wordt niet zo veel meegedeeld. Natalie merkt op dat ze grijzer aan het worden is (Claus 1963: 14). Verder leren we dat ze mooi is. Ze heeft een ‘vaag verleidelijk, vaag dreigend gezicht’. (Claus 1963: 21) Deze directe karakterisering komt overeen de manier waarop Jeanne zichzelf indirect kenbaar maakt (d.m.v. haar gedrag, haar taal,...). Jeanne kan het erg goed vinden met Claude, ze zijn twee handen op een buik. Symbolisch gezien is zij zijn dochter, ze wordt als Afrodite geboren uit zijn zaad, en zij is ook zijn geliefde Felina Vampira, een verleidelijke maar dreigende figuur. (Claus 1963: 143) Maar zijn dochter, zijn geliefde tante, zijn ‘priesteres’ volgens Weverbergh (Weverbergh 1965: 52), laat hem in de steek. ‘Ik niet, tante Jeanne, ik geef mij niet over.’ (Claus 1963: 141) Jeanne wordt geboren

uit de zee tijdens de charade die ze opvoert met haar 'Postijdong'. In het hele boek duiden woordspelingen op haar rol als de godin van de liefde. Op bladzijde 70 bijvoorbeeld staat te lezen: 'Jeanne heeft zich teruggetrokken in haar schelp' (Claus 1963: 70), wat een verwijzing kan zijn naar de schelp waarop de Venus van Botticelli wordt afgebeeld.

Tijdens het hoofdstuk dat naar haar wordt vernoemd, krijgen we een terugblik op de kerkdienst door de ogen van Jeanne die sterk in contrast staat met hoe zus Natalie die heeft ervaren. In Jeannes blik wordt immers gelachen met Natalie en haar 'enorme achterwerk.' (Claus 1963: 38) Ook lezen we een gesprek tussen Jeanne en Natalie waarin Natalie vertelt over een bebloed onderhemdje dat ze vond van Deedee. Jeanne heeft een rare verhouding met Antoine die haar niet vertrouwt. Hij karakteriseert haar als iemand die bij hem een 'twijfelziek, nijdig, onberekenbaar gevoel' opwekt. (Claus 1963: 69) Net als haar zus Natalie evolueert ook Jeanne niet als personage. Nadat ze zich volledig laat gaan tijdens het bacchanaal, stort ze zich terug in Giacomo's armen. Giaco weet dit: 'Zij weet heel goed dat ik hier zit te wachten.' (Claus 1963: 137)

3.2.3 Antoine

Antoine heeft een smal, bezweet voorhoofd. (Claus 1963: 64) Hij is kleiner en fijner dan zijn grote broer Albert, zo vertelt Natalie ons. Antoines uiterlijk komt overeen met zijn karakter: ook van inborst zal Antoine minder groot blijken dan zijn oudere broer Albert. Deze jongste broer van de Heylens is getrouwd met Lotte, maar zoals elk koppel in *Omtrent Deedee*, niet gelukkig. Wanneer de twee samen een charade moeten opvoeren, komt Antoine met volgend idee op de proppen: "Ik dacht: als jij nu eens Koningin Astrid liet zien die verongelukt, dan ben ik Leopold aan het stuur." Claus plaatst er nog ironisch bij: '(Omdat zijn broer Koningin Elizabeth vernoemd heeft daarnet!)'. (Claus 1963: 118) In het hoofdstuk waarin Antoine centraal staat, wordt duidelijk dat hij niks van Claude, 'het snotjong' (Claus 1963: 64), noch van Jeanne moet weten. Zij vernielde zijn vlieger toen ze nog kind waren. Hij noemt zijn zus 'verraderlijk'. (Claus 1963: 71) Dat hij net deze twee personages niet kan verdragen, vertelt ons dat Antoine alleszins niet jong is van geest. Hij behoort tot de middenklasse, is een gewone man die zich evenwel boven de rest van de familie plaatst. (Claus 1963:65) Hij bekritiseert alles en iedereen. Over Albert bijvoorbeeld zegt hij: 'Albert. Die gaat bergaf. En snel.' (Claus 1963: 71)

Zoals de meeste van de personages in *Omtrent Deedee* wordt ook Antoine gekweld. Hij droomt bij een schilderij weg over een avontuurtje dat hij had met meisje dat hij leerde

kennen in Engeland: Gladys. (Claus 1963: 80) Antoine doet vooral dienst als personage in de eerste betekenislaag van *Omtrent Deedee*, de moraliserende laag. Er zijn geen mythologische of andere dieperliggende verwijzingen die de verteller over Antoine prijsgeeft. Zijn personage is niet uitgewerkt en evolueert niet. Rimmon-Kenan wijst erop dat personages die niet ontwikkelen en weinig inhouden, vaak een functie ‘beyond themselves’ hebben. (Rimmon Kenan 1983: 41) In dit geval is Antoine ‘het symbool voor die verburgerlijkte, kleinzielige mannetjes, die het leven niet aandurven, maar hun mond volhebben met vooroordelen en banbliksems.’ (Weverbergh 1965: 56)

3.2.4 Albert

Albert Heylen, de oudste broer van de familie. Hij had veel kans op een mooie toekomst toen hij jong was. Toch is het voor hem anders gelopen:

Natuurlijk, iedereen houdt van Albert, hij is een wrak maar hij verweert zich toch zo goed als hij kan. Het is moeilijk om je nog in te beelden hoe knap hij was vroeger. En hij alleen in die tijd, merkte het niet. Althans, hij heeft er veel te weinig van geprofiteerd. Nu heeft hij alleen nog zijn zegevierende, regerende houding over.[...] Vroeger in hun dorp heette hij: Schone Beer. (Claus 1963: 14)

Of het hier gaat om directe karakterisering door de verteller of door Lotte of Natalie is moeilijk te bepalen. Dit fragment staat te lezen in het eerste hoofdstuk ‘Natalie’, maar net voor het begin van deze passage is Lotte aan het woord, waardoor het ook kan lijken alsof dit haar gedachten zijn. De manier waarop Albert wordt gekarakteriseerd past ongetwijfeld bij hoe Natalie tegenover haar oudere broer staat. Ze kijkt naar hem op en houdt van hem. Dat Albert vroeger zo veel kansen had, maar daar niks van heeft waargemaakt, achtervolgt hem. Wat hem op het moment dat het verhaal zich afspeelt nog rest van zijn koninklijke houding is een sjofel hemd en een mond zonder tanden. (Claus 1963: 14) Wel draagt hij een nette mantel. Deze mantel wordt enkele keren onder de aandacht gebracht, omdat hij zo sterk contrasteert met de rest van Alberts kostuum. ‘Je ziet eruit als een burgemeester’ zegt Natalie tegen Albert. (Claus 1963: 30) Deze uitspraak is typisch Natalie, die uiterlijke schijn heel belangrijk vindt. Ironisch genoeg zorgt dezelfde mantel voor een ruzie tussen Jeanne en haar man Giacomo aangezien het kledingstuk Jeannes vroegere minnaar toebehoorde. Jeanne gaf de jas aan Antoine die hem op zijn beurt aan Albert uitleende. Deze mantel is een symbolisering van hoe de familie Heylen een wig drijft tussen Jeanne en haar Italiaanse echtgenoot. Het hele verhaal lang uit Albert bedenkingen en beschuldigingen aan het adres

van zijn gestorven moeder en Taatje. Albert is immers getrouwd met Taatje op aanraden van ‘moedertje’.

‘Taatje die drinkt. Die toen al dronk. [...] Zij bracht veertigduizend frank mee. [...] Claude, die Albert als zijn zoon had erkend, had Taatje meegebracht uit Engeland of Schotland toen zij daar verpleegster of bij het leger was.’ (Claus 1963: 72)

Albert is de onechte vader Claude, en ook hij moet aan Alberts plotse opwellingen geloven. Albert en Claude hebben een ambigue relatie. De twee lijken elkaar nodig te hebben, maar stoten elkaar ook telkens terug af. Albert noemt Claude ‘het kind van Taatje’ (Claus 1963: 88) en zelfs ‘vijand’. (Claus 1963: 93) Dat Claude zijn vijand is, heeft wellicht te maken met het feit dat Albert geen slecht karakter heeft en zich daarom voor de rest van zijn leven verplicht voelt voor zijn onechte zoon te zorgen. ‘Het treft Albert tot tranen toe, en ondertussen verweert hij zich en verwenst zijn haastig opgezwiepte vaderliefde.’ (Claus 1963: 95) Ik stipte al aan in de algemene inleiding van *Omtrent Deedee* dat vooral in het hoofdstuk ‘Albert’ de verwijzingen naar het horloge van Deedee nadrukkelijk worden vermeld. Dit kan wijzen op een soort van concurrentie tussen de twee aangezien ze allebei mogelijke vaderfiguren van de jongen zijn. Het is ook Albert die ziet dat Deedee een bedrieger is:

[...] en terwijl iedereen zijn glas ledigt is Albert de enige die vanuit de mist achter de sigaretterook in zijn ogen merkt hoe Deedee zijn cognac in zijn wangen houdt, zich omwendt en een bruin straaltje in de aarde van de cactuspot laat lopen, zich weer naar de bevolking draait alsof hij zopas geniesd heeft, sereen lacht en roept: ‘Geef Natalie nog een slokje Grand Marnier!’ (Claus 1963: 101)

Albert is, in tegenstelling tot zijn zoon Claude, bijgelovig en steigert wanneer deze een fles miswijn in de pastoorshoed van Deedee giet om te offeren aan graaf Zaroff. Uit zijn taalgebruik wordt duidelijk dat hij een gewone arbeider is. Hij vloekt veel. Bij de charades speelt Albert een grijsaard in de gevangenis die van de hongerdood wordt gered door zijn dochter die hem borstvoeding geeft. (Tilly) Claus is niet al te mild voor Albert. Diens rol als grijsaard staat alweer in schril contrast met en benadrukt daardoor Alberts ervaringen in het echte leven. De vrouwen in zijn leven zorgen niet voor hem, noch zijn gestorven moeder, noch zijn dronken vrouw Taatje. Albert is een statisch personage.

3.2.5 Lotte

Lotte is de vrouw van Antoine. Het hoofdstuk dat naar haar wordt genoemd, verhaalt over de charades en de confrontatie tussen Deedee en Claude nadat de priester de jongen verbetert. Dat Claus net Lotte in dit deel van de historie centraal stelt, is opvallend. Op deze manier zet hij de dwaasheid van deze vrouw extra in de verf. Terwijl taferelen aan de lezer worden gepresenteerd die duidelijk metaforische betekenis dragen en spanningen blootleggen, droomt Lotte van seksuele avonturen met de boeren uit het dorp Memmel en klaagt ze over haar man, Antoine. Ik kies er enkele zinnen uit waarin Lottes gedrag wordt weergegeven door de verteller:

Lotte knikt naar haar man, alhoewel zij zijn uitleg niet kan volgen. (Claus 1963:111)

Lotte begrijpt niet wat Antoine bedoelt met die spelletjes. (Claus 1963: 112)

Lotte denkt niet graag aan Claude. Lotte eet nog een taartje met slagroom. (Claus 1963: 112)

Lotte drinkt voorzichtig. (Claus 1963: 116)

Lotte transpireert. (Claus 1963: 116)

Lotte heeft hoofdpijn. (Claus 1963: 119)

Lotte heeft met andere woorden niet zo veel inhoud. Wat zich voor haar neus afspeelt, begrijpt ze niet. Ze denkt over de minst relevante details na op een cruciaal moment in het verhaal. Opvallend is vooral Lottes onderdrukte seksualiteit. Claus maakt van de brave huisvrouw uit de middenklasse een seksueel gefrustreerd wezen:

[...] zij, mollig, zoals zij verkiezen dat een vrouw is, op haar hoge hakken, in haar nauwsluitende jurk die kleeft aan haar nachtblauwe gaine in elastische vyrène die kleeft aan haar rubberen huid, en in hun boerenhersenen tolleren haar lichtpaarse kousen zonder naad en zij blazen stoom uit hun neusgaten, de roede scheurt hun zwartfluwelen gulp, zij blaffen naar elkaar. (Claus 1963: 112)

Merken we hier ook op dat de nadruk in dit fragment vooral ligt op de materialen waaruit Lottes kleding en die van de boeren is gemaakt ('elastische vyrène', 'lichtpaarse kousen', 'zwartfluwelen gulp',...). Lottes fantasie wordt op deze manier extra pervers en tastbaar.

In de andere hoofdstukken wordt ze weinig of niet vermeld, behalve in dat van haar man Antoine. Lotte speelt geen grote rol. Ze is mijns inziens een personage dat vooral een rol speelt in de maatschappijkritische laag en als seksueel gefrustreerde vrouw op het psychologisch niveau van de roman. ‘Lotte draagt steunzolen.’, merkt de verteller op. Natalie is hier focalisator. De nadruk die aan dit detail wordt gegeven doet vermoeden dat ook deze kleinigheid van betekenis is. Het kan verwijzen naar de onmacht van Lotte om een personage te zijn dat met beide voeten op de grond kan staan zonder hulp. Zij is een type.

3.2.6 Claude

De verteller in *Omtrent Deedee* verklapt dat Claude een lederen jasje draagt en een koud en klam gelaat heeft. (Claus 1963: 9) ‘Hij is vrijwel baardloos’ (Claus 1963: 26) en Natalie merkt op dat hij ‘ongave, gelige tanden’ heeft, ‘die bij het tandvlees smaller worden’. (Claus 1963: 27) Zijn jongensachtig uiterlijk beduidt dat hij geen ‘echte’ man is. Dit wordt in deze roman geassocieerd met zijn homoseksualiteit. Claudes uiterlijk contrasteert met dat van zijn forse tante: ‘hij ziet er ondervoed uit.’ (Claus 1963: 13) De manier waarop de jongste Heylen uiterlijk wordt gekarakteriseerd, past erg goed bij zijn interesses. Hij lijkt wel een griezelfiguur uit een van de cultfilms waar hij gek op is. Niet alleen Claudes uiterlijk, maar ook zijn omgeving wordt door deze films bepaald. Zijn kamer hangt vol posters van ‘verschrikt starende mannen zonder voorhoofd die meisjes in bruidsluiers bedriegen met klauwen waar stekels op staan.’ (Claus 1963: 160) Ook buiten zijn eigen kamer beschrijft Claude zijn omgeving in termen van de onderwereld die hij kent uit zijn favoriete films. Wanneer hij vlucht uit de pastorie, zwerft hij rond in de velden. Als lezer volgen we Claudes gedachten die doordrenkt zijn van ‘dood’:

Niet één bandhond blaft vanuit de nabije hoeven, waarvan hier en daar de stallingen verlicht zijn. Iedereen is nog niet dood. Maar alle huizen zijn dicht, de levenden en de doden, opgesloten, laten niemand binnen. (Claus 1963: 129)

Wanneer Claude met zijn vader Albert naar de kelder sluipt om drank te stelen voor moeder Taatje, bevinden ze zich letterlijk ondergronds. Tijdens deze passage verafgoodt Claude één van zijn idolen, graaf Zaroff.

Als zij nu boven zullen geraken, zullen zij besmet zijn met de zonde van heiligschennis, van diefstal en van afgoderij (want Claude gelooft in Graaf Zaroff en in dokter Orloff en in Fu-Manchu en hoe zij allemaal ook heten.) (Claus 1963: 87)

Claude staat in schril contrast met tante Natalie, voor wie de schone schijn ophouden het belangrijkste in haar bestaan is. Voor het jonge neefje is de sociale conventie doorbreken een gewoonte: 'Ik ben weer onder de mensen, plagen, stoken, insinueren, lastig zijn.' (Claus 1963: 134) Claude karakteriseert zichzelf regelmatig: '“Ik ben een tapijt,” zegt hij.' (Claus 1963: 148) Claude confronteert Deedee met zijn homoseksualiteit op deze manier. Het is opvallend dat Claude over zichzelf spreekt in denigrerende termen. Toch moet Claudes rebellie niet begrepen worden als een kenmerk van een sterke persoonlijkheid. Hij snuift ether om situaties als het familiefeest aan te kunnen en twijfelt aan zichzelf. Hij is een intelligente jongen die beseft wat hij doet en wie hij is, alleen kan hij zichzelf niet in de hand houden. Het is waarschijnlijk net dit besef dat ervoor zorgt dat hij aan het eind van het verhaal zelfmoord pleegt. Qua intelligentie is Claude trouwens de enige in het verhaal die zich ongeveer op hetzelfde niveau als pastoor Deedee bevindt. Claude, die op een symbolisch niveau 'Postijdong' of Poseidon is, concurreert met zijn geestelijke vader, Deedee of Kronos. De twee wedijveren om wie het meeste weet na de opvoering van de laatste charade. Het gedrag van zowel Claude en Deedee geeft bovendien aan dat ze beseffen wie ze zijn en wat ze doen. Zij zijn de enige twee personages die zichzelf straffen. (Claude pleegt zelfmoord, Deedee geselt zichzelf.) Alle andere personages worden achtervolgd door fysieke pijnen, dromen, herinneringen die hen kwellen, maar die ze zelf niet begrijpen.

Claude is een vreemde binnen zijn familie en voelt geen band met hen. Zijn positie buiten de familie wordt benadrukt door zijn homoseksualiteit, zijn voorliefde voor cultfilms en de transistor die hij bij zich draagt waaruit luid Amerikaanse muziek speelt. Toch is hij aan hen gehecht, hij houdt van tante Natalie en ook van tante Jeanne, die zijn 'Felina Vampira' en zijn prinses is. Ook Albert, al is hij niet zijn echte vader, maakt deel uit van zijn identiteit: 'Hij is om te beginnen te véer gelopen, want zonder Albert is hij Claude niet meer.' (Claus 1963: 131) Wanneer pastoor Deedee, bij wie hij snakt naar liefde en aanvaarding, hem de deur wijst, wordt het Claude teveel. Dit zal de aanleiding zijn van zijn zelfmoord. Claude beseft daarvoor al: 'Hij wil lachen maar het gaat niet. Hij is alleen.' (Claus 1963: 141) Tante Natalie die van hem houdt, is de eerste die hem verraadt bij het binnenwandelen van de kerk, Deedee legt zijn vaderrol naast zich neer na de charades en aan het eind van het feest laat ook tante Jeanne, het 'maatje' van Claude in huis, hem alleen achter.

Net als tante Natalie wordt Claude op analoge manier gekarakteriseerd: ook hij ligt telkens op de zetel waar Moeder Heylen lag te sterven. Alleen wil dit bij Claude niet zeggen dat hij een moederfiguur is, in zijn geval betekent dit een aankondiging van zijn dood aan het eind van

het verhaal. Tante Jeanne focaliseert: ‘Claude ligt op de sofa waar Moeder kermend lag te sterven, met zijn ogen dicht. Als een dode jonge vrouw.’ (Claus 1963: 60) Uit Claude wordt Afrodite geboren, de godin van de liefde. Dit wijst op de behoefte die Claude heeft aan genegenheid, begrip, maar vooral aan liefde.

3.2.7 Deedee

Zoals ik al eerder aanstipte, verwijst de titel *Omtrent Deedee* niet enkel naar de inhoud van het boek, maar ook naar de vertelsituatie. Pastoor Deedee krijgt geen hoofdstuk waarin hij centraal staat of waarin we als lezer een blik krijgen in zijn gedachten. Toch is dit personage alomtegenwoordig. Deze geschiedenis draait om Deedee. Deedee als pastoor (genoemd bij zijn roepnaam, die staat voor dienstdoende), maar ook Deedee als daddy, als vaderfiguur, als Kronos. Albert en Deedee worden allebei Claudes vader genoemd. Op bladzijde 138- 139 gaat het zover dat we als lezer niet langer zeker weten wie Natalie precies bedoelt wanneer ze nog half slapend roept: ‘Bert, hou je manieren’. (Claus 1963: 139) Beide vaders hebben een voornaam die eindigt op –bert. Er is Albert en Deedee heet eigenlijk Robert. (Claus 1963: 48) Beide vaderfiguren doen op dit moment zaken waarvoor ze op het matje kunnen worden geroepen: Albert vloekt en roept naar zijn zoon, Robert speelt een verleidingsspel met Jeanne. Op een symbolisch betekenisniveau wordt Deedee verder nog geassocieerd met Oedipus, of metaforisch met de grote boze wolf uit het sprookje *Roodkapje*.

Deedee is de spil waarrond spanningen ontstaan in de pastorij. Hij is het die dienst doet als het fundament voor een roman waarin drie betekeniszuilen aanwezig zijn. Ten eerste is hij het aanknopingspunt voor een mooi staaltje maatschappijkritiek waarbij niet enkel de katholieke kerk en hun dienaren te kakken worden gezet, maar alle vormen van hypocrisie, leugenachtigheid en bekrompenheid worden aangeklaagd. Daarnaast is Deedee een man die schuld belijdt, die frustraties kent en relaties moet onderhouden met andere personages. Ten slotte is hij Kronos, de vaderfiguur die uit jaloezie zijn zoon opslokt. Deedee is een ‘leraar, vader, priester.’ (Claus 1963: 126) Al van in het begin van het verhaal wordt hij door de andere personages gekarakteriseerd. Allemaal zijn ze het over een ding eens: Deedee is veranderd. Bij Jeanne lezen we: ‘Hij is veranderd, maar hoe? Zij zal het te weten komen, zeker, maar voorlopig vindt zij niets anders dan dat hij plots niet meer: *Deedee* is.’ (Claus 1963: 47) Ook in het hoofdstuk ‘Antoine’ kijken we in diens gedachten:

Antoine geeft in deze materie de toon aan, maar het is gek, hij vindt dat hij er niet helemaal *in* is, niet *bij*, hij is niet in zijn gewone doen, [...] Nee, het moet eerder aan Deedee liggen, er is iets met die man. (Claus 1963: 66)

Desondanks is Deedee degene naar wie de hele familie opkijkt. ‘O, kijk toch eens wat voor een chic type zich thans onder de Heylens mengt, hoe hij hen allen inneemt, verovert.’ (Claus 1963: 19-20) Tegelijkertijd is hij een *outsider*. Niet enkel zijn functie, maar ook zijn uiterlijk benadrukt zijn positie buiten de groep. Hij is roodharig. (Claus 1963: 19)

Deedee zal niet heilig blijven, hij valt van zijn troon en wordt een beetje meer mens, een beetje meer zondaar. Hij en Claude staan recht tegenover elkaar: Claude, de zondaar die aan heiligschennis doet en Deedee, de vertegenwoordiger van de katholieke kerk. Toch lijken ze op elkaar. Deedee wordt nooit van binnenin gekarakteriseerd en is het personage dat door alle anderen wordt beschreven. Hij is bij uitstek het mysterie. Ondanks zijn cruciale rol, hebben we er als lezer het raden naar wat hij denkt. Mysterieus is ook zijn taal, hij spreekt cryptische boekentaal: ‘Deedee zegt uit het hoofd een passage uit De Standaard die zij gelezen heeft de dag tevoren en thans ontroerd herkent.’ (Claus 1963: 23) Hij is een prediker in plaats van een babbelaar. ‘Want anders spreekt hij nooit zo familiair, zo los, zo vriendelijk. Hij spreekt niet veel, anders.’ (Claus 1963: 24) Deedee is eerst en vooral priester, pas in zijn zonde wordt hij mens. Dit is wat de Heylens voelen tijdens het feest. De ultieme mens, die liefheeft als een vader en voor zijn naasten zorgt, wordt hij nooit. Ook Deedee is dus een statisch personage.

3.2.8 Tilly

Tilly’s familienaam is Hoorebeke. (Claus 1963: 36) Zij is een vriendin van Antoine en Lotte en staat voor de buitenwereld, die Natalie zo graag buiten de pastorij houdt. Tilly wordt door verschillende personages gekarakteriseerd als een hoerige vrouw. Vooral Natalie benadrukt: ‘Madame Tilly, een sloerie die door de kerk loopt als in een café.’ (Claus 1963: 33) Natalies houding tegenover Tilly is negatief omdat zij alle mannelijke Heylens (met uitzondering van Claude) rond haar vinger windt, maar vooral omdat ze ook Deedee niet met rust laat. Haar verleidingstrucjes werken, Deedee suggereert bij de charades dat Tilly haar bh moet uitdoen: ‘Het zou mij toch verwonderen,’ zegt Deedee, ‘als die jonge vrouw op dat ogenblik haar soutien-Georges heeft aangehouden.’ (Claus 1963: 122)

Tilly’s gedrag bewijst dat ze inderdaad een verleidster is: ‘Tilly zit met de knieën van elkaar, het is onmogelijk dat zij dit niet weet.’ (Claus 1963: 107) Vanheste benoemt Tilly Hoorebeke

als antimaagd. (Vanheste 1994: 188) Deze benaming plaatst haar recht tegenover Natalie. De twee zijn inderdaad tegenpolen. Tilly beleeft haar seksualiteit openlijk, in tegenstelling tot alle andere personages. Ze is op geen enkele manier getormenteerd. In Tilly's hoofd kunnen we als lezer nooit kijken, wat haar ook voor het publiek tot een buitenstaander maakt. Zij fungeert als type: de buitenstaander én de tegenpool van de preutse Natalie.

3.2.9 Giacomo

Giacomo Romagna is de Italiaanse echtgenoot van Jeanne. Hun huwelijk is niet gelukkig. Jeanne noemt haar man 'Othello' (Claus 1963: 42). Giaco's kwaal is dan ook jaloezie. Wanneer hij ziet dat Albert de mantel draagt van Jeanne's vroegere geliefde Marc Schevernels, wordt hij gek van jaloezie. Claes wijst erop dat deze naam verwijst naar Marcus, een afleiding van Mars. Dit is de Romeinse tegenhanger van de Griekse god Ares, die tevens de minnaar is van Afrodite (Jeanne) volgens de mythologie. (Claes 1985: 134) Jeanne denkt over haar man: 'Als zij ooit op een herdenking als deze mag zijn met hem als voorwerp, zal zij ook zingen. Maar het zal niet gebeuren, reken maar. Hij gaat lang mee.' (Claus 1963: 36)

Giacomo is een vrome, ascetische christen. In dit opzicht staat hij tegenover Deedee die de katholieke kerk vertegenwoordigt. De katholieken hebben immers altijd wantrouwen gekoesterd ten opzichte van deze afgescheiden groep gelovigen. De 'handlangers' van *outsider* Giacomo zijn Tilly en Claude. (Claus 1963: 38) Giacomo's leven bestaat uit 'eten en slapen, bidden en autorijden.' (Claus 1963: 36) Giaco eet niet mee met de familie, drinkt nooit koffie en is geobsedeerd door hygiëne: 'Giacco houdt er niet van aangeraakt te worden, iedereen is altijd overal besmettelijk. (Claus 1963: 28) Hij is een magere man. (Claus 1963: 52) 'Natalie haat Giaco. Omdat haar zuster veranderd is in een onzekere, bittere vreemdelinge, omdat hij zijn klauwen in haar geslagen heeft.' (Claus 1963: 15) Wanneer ze de familie begroet bij het binnenkomen geeft ze haar broers dan ook een kus, 'en drukt Giaco de hand'. (Claus 1963: 10) Ondanks zijn jaloezie en de aversie die Jeanne voor hem koestert, houdt Giacomo van zijn vrouw Jeanne, tegen beter weten in. (Claus 1963: 53) Hij wacht op haar tot haar kuren over zijn en neemt haar dan terug mee naar huis. Giaco krijgt in *Omtrent Deedee* geen hoofdstuk. We lezen dus nooit wat hij denkt, waardoor hij voor de lezer in zekere zin onbekend blijft. We kunnen enkel afgaan op wat over hem wordt verteld, en wat hij doet of zegt. Giaco is een type.

3.2.10 Taatje

De beschrijving van Taatje wordt gekenmerkt door veel onduidelijkheid. Zij bestaat enkel in de roddels en gedachten van de andere personages. Ze heeft geen eigen stem. Ze is ‘de vrouw van Albert en (helaas) de moeder van Claude’, aldus Natalie. (Claus 1963: 17) Waar en wanneer zij Claude heeft opgelopen weet niemand precies. Taatje komt niet mee naar het familiefeest want ze drinkt. Via Lotte leren we dat haar naam een afkorting is van Bertaatje. (Claus 1963: 125) Als personage speelt ze geen grote rol. Ze functioneert gedeeltelijk als oorzaak van Claudes mentale problemen en wordt door de andere personages gebruikt als zwart schaap. Doordat de familie Taatje resoluut buitensluit en veroordeelt, fungeert ze op een abstracter niveau als deel van de maatschappijkritiek die Claus in zijn roman heeft verwerkt.

3.2.11 Lutje

Lutje, afkorting van Lutgardis, (Claus 1963: 164) is het hulpje van Natalie op de pastorie. Zij behoort niet tot de familie en moet dan ook buiten alvorens het bacchanaal begint. De ochtend nadat het feest is losgebarsten ruimt Natalie eerst zelf nog vlug de grootste rommel op, want ‘straks komt Lutje en ziet die hele smeerboel’. (Claus 1963: 157) Lutje heeft een ‘dunne klaagstem’. (Claus 1963: 165) Lutje is verder onbelangrijk als personage, ze is een type dat staat voor de buitenwereld.

4 Het beeld: *Het sacrament*

4.1 Algemeen

Omtrent Deedee werd oorspronkelijk door Claus geschreven als filmscript, maar men vond niet direct een regisseur die interesse had in de verfilming van de roman. Daarenboven was er niet genoeg budget. Bijgevolg herwerkte Claus het scenario tot een roman. (Raat 2000: 199) G.F.H. Raat schrijft in zijn artikel in *Het teken van de ram 3*: ‘Wie op de hoogte is van de ontstaansgeschiedenis, kan in de romantekst nog het scenario herkennen.’ (Raat 2000: 199) Bijna drie decennia later werd Claus’ film *Het sacrament* (1989) uitgebracht, waarvoor hij een geheel nieuw scenario schreef en die hij bovendien ook zelf regisseerde op vraag van Patrick Conrad, die als producent fungeerde. (Temmerman 1999: 32) De film volgt de gebeurtenissen in *Omtrent Deedee* bijna letterlijk. Emile Poppe schrijft in ‘Omtrent “Het sacrament”’. Hugo Claus verfilmt zijn roman’: ‘Op dit vlak van de vertelde geschiedenis kan men van een “echte verfilming” spreken.’ (Poppe 1996: 158) De plot die zich in *Het sacrament* ontwikkelt, behoeft dus weinig uitleg, die is dezelfde als in *Omtrent Deedee*: de broeders en zusters Heylen trekken op de jaarlijkse herdenking van hun moeder naar de pastorie in Memmel, waar de oudste zus Natalie werkt als huishoudster en ‘gezelschapsdame’ voor priester Deedee. (Weverbergh 1965: 49) Naar gelang de dag vordert, vloeien drank en spijzen rijkelijk en beetje bij beetje worden de onderhuidse spanningen tussen de personages duidelijker. Het verhaal eindigt met de zelfmoord van Claude en de ontmaskering van pastoor Deedee wanneer die de radeloze Natalie ‘dikke koe’ noemt. De filmversie is dus op het vlak van de vertelde geschiedenis een getrouwe herwerking, de dialogen zijn meermaals identiek aan die in de roman, en de gebeurtenissen blijven dezelfde. Wel worden aan het begin van de film ‘voorgeschiedenissen’ toegevoegd waarin de personages worden geïntroduceerd. De camera volgt eerst het hulpje Lutje die met de fiets door de Vlaamse velden op weg is naar de pastorie waar ze werkt.² Daarna krijgen we de struise Natalie te zien die met veel moeite uit bed sukkelt, traag de trap af waggelt om daarna in de keuken Lutje uit te kaffen.³ Vervolgens wordt onze aandacht gevestigd op Tilly, Lotte en Antoine die samen in de auto op weg zijn naar de familiebijeenkomst.⁴ Jeanne en Brusselaar Gigi

² Afbeelding als bijlage nr. 2

³ Afbeelding als bijlage nr. 3

⁴ Afbeelding als bijlage nr. 4

vertrekken met de Vespa (mét zijspan) richting Memmel.⁵ Opvallend is dat niet Gigi, maar wel vrouw Jeanne de Vespa bestuurt. Dat schetst al meteen wie in hun relatie de broek draagt. Tot slot zien we Claude en Albert in hun bouwvallige arbeiderswoning afscheid nemen van Taatje waarna ze te voet vertrekken richting pastorie.⁶ De personages uit *Omtrent Deedee* blijven dus behouden, zij het met enkele aanpassingen. Giacomo, in de roman de Italiaanse echtgenoot van jongste zus Jeanne, wordt in de film tot Brusselaar Gigi gedoopt. ‘Madame Tilly is in de film een vriendin van Antoine en Lotte ‘uit de geburen’, die ‘toevallig’ naar het familiefeest meekomt.’ (Poppe 1996: 158)

Wat volgt, is een analyse van de personages in de film, waarvoor ik de cinematografie, de mise-en-scène en *editing* in acht zal nemen. Vooraleer ik een diepere analyse van de personages verstrek, wil ik de aandacht vestigen op het grote verschil tussen de roman en de filmversie ervan: de twee vertellen dezelfde geschiedenis, maar een ander verhaal. Poppe zegt in dat verband: ‘Claus ontleent de geschiedenis aan de roman, maar op het vlak van het vertellen is de film meer een vrije adaptatie dan een letterlijke verfilming.’ (Poppe 1996: 159) De vertelsituatie in *Omtrent Deedee* is zoals zonet al uit de doeken werd gedaan subjectief en psychologiserend. De roman is opgedeeld in zeven hoofdstukken die telkens genoemd zijn naar een personage (Natalie, Jeanne, Antoine, Albert, Lotte, Claude, Natalie) waarin de gebeurtenissen worden beschreven vanuit hun visie. (Poppe 1996: 158) De film daarentegen neemt deze focalisatiewijze en deze opdeling niet over, maar maakt gebruik van een objectieve, neutrale vertelsituatie. Er zijn nochtans verschillende filmische middelen voorhanden om een subjectieve manier van vertellen te handhaven: het gebruik van een voice-over waarbij de gedachten van een personage hardop worden gezegd, of de segmentering van de film waarbij één personage optreedt als focalisator. Claus kiest ervoor om dat niet te doen. ‘De uiteindelijke keuze voor de neutrale vertelsituatie geschiedt dus niet vanwege het medium film, want het is slechts een van de mogelijkheden die dit medium biedt.’ (Poppe 1996: 159-160)

De vertelstijl die Claus hanteert, is anders in *Het sacrament* dan in *Omtrent Deedee*. Daarenboven volgt de film ook niet dezelfde opbouw als het boek. De roman is –zoals reeds werd vermeld– opgedeeld in zeven naar personages genoemde hoofdstukken waarvan het eerste en het laatste naar Natalie. Daardoor krijgt het boek een soort circulaire structuur. In de film ontdekt Poppe een andere opbouw nadat hij de overgangen in de film

⁵ Afbeelding als bijlage nr. 5

⁶ Afbeeldingen als bijlage nr. 6-9

heeft bestudeerd. Hij onderscheidt naast de indeling in scènes ook een aantal grotere segmenteringen die Claus aanbrengt door het gebruik van uitvloeiers en quasi-invloeiers.⁷ Die overgangen noemt Poppe ‘interpuncties’, maar dan wel op macro-niveau, ‘die als functie hebben de filmtekst te articuleren’. (Poppe 1996: 164) Poppe ontdekt vijf uitvloeiers in het eerste deel van de film en zes quasi-invloeiers in het tweede deel. Het laatste gedeelte van *Het sacrament* bevat geen overgangen. Dit laatste deel toont de vlucht van Claude uit de pastorie en krijgt een meer fragmentarisch karakter. Precies in het midden van de film, zo benadrukt Poppe, bevindt zich een vreemde uitvloeier die langer en nadrukkelijker aanwezig is dan alle andere overgangen. (51:03 -51:05) Een uitvloeier is een type overgang die opvalt bij de kijker, meer dan bijvoorbeeld een harde cut.⁸ Doorgaans wordt zo’n uitvloeier door de kijker gelezen als een ellips: de beelden die eraan voorafgaan en erop volgen worden van elkaar gescheiden omdat ze zich in een andere tijd of ruimte afspelen of met een andere bezetting van personages. Bij deze uitvloeier is dit echter niet het geval: Natalie en Deedee zijn net prompt de kamer binnengewandeld in hun Griekse tenue en hebben een dansje aan de familie gedemonstreerd. Wanneer Natalie een fles ouzo tevoorschijn haalt, wordt het beeld zwart. Het daaropvolgende beeld toont ons Deedee die aan Jeanne zegt: ‘Gij vindt het niet lekker, hè?’ Nadat het beeld zwart wordt, bevinden we ons nog steeds in dezelfde ruimte met dezelfde personages. Erg veel tijd kan niet voorbijgegaan zijn tussen het openen van de fles ouzo en het drinken ervan. ‘De vraag stelt zich dan wat er geëllipteerd wordt?’ (Poppe 1996: 163) Ik ben het eens met Poppe wanneer hij besluit dat niet de ruimte, noch de tijd zijn veranderd maar wel de personages. Deze overgang ‘kondigt een kentering in het verhaal aan’, en sluit het eerste deel van de film af. (Poppe 1996: 165) De personages verliezen hierna definitief de controle over hun handelen. De machteloosheid en ontredde van de familie wordt nog versterkt in het laatste deel van de film. Vanaf de vlucht van Claude uit de pastorie zijn ‘de handelingen en shots [...] niet meer geordend via het procédé van de interpunctie.’ (Poppe 1996: 163) Vanaf dan krijgt de film een meer fragmentarisch karakter. Het tweede deel van de film, vanaf de vreemdgeplaatste uitvloeier, toont hoe hulpeloos de personages zijn. Er is in *Het sacrament* een constante

⁷ ‘De uitvloeier of fade-out is een visueel interpunctieteken waarbij het beeld langzaam donker wordt en naar een zwart beeld vloeit.’ (Poppe 1996: 163) ‘De invloeier berust op hetzelfde procédé als de uitvloeier, verschil is dat het shot begint met zwart en dat vanuit dit zwarte beeld het fotografisch beeld ontstaat.’ De quasi-invloeier berust op een profilmisch gegeven, er wordt een donkere muur gebruikt als zwart beeld. (Poppe 1996: 161)

⁸ ‘De overgang van het ene shot naar het andere gebeurt doorgaans door een cut. [...] De cut [...] is ten opzichte van gemarkeerde overgangen [filmische trucages] als een niet-gemarkeerde overgang of een nulgraad te beschouwen.’ (Poppe 1996: 163)

dreiging tastbaar en deze onheilspellende spanning is steeds verbonden aan religieuze symbolen. Bij het begin van wat Poppe beschouwt als het tweede deel van de film toont Claus de ontwrichting die nabij is door de camera van links naar rechts te laten bewegen. Langzaam krijgt de kijker de gevel van de pastorie te zien met daarvoor een beeld van Christus. Dat alles wordt echter gefilmd vanachter traliewerk waardoor de sfeer vooral beklemmend is. Onmiddellijk daarna barst het bacchanaal los met een luidruchtig beeld van de familie, dansend in hun onderkleedjes en gebloemde hemden. Dit luidt het begin in van de teloorgang van de personages. Claus riep bij het filmen van deze scène: ‘Hier zijn het nog pseudo-normale mensen, hier worden ze danseurs!’ (Claus in Sartor 1989: 16)



Afbeelding 2: traliewerk met daarachter de pastorie



Afbeelding 3: de personages worden ‘danseurs’

Dat deze bevreemdende laatste uitvloeier een ommezwai in het verhaal betekent, wordt ook cinematografisch aangetoond. De belichting is in het eerste deel van de film nog kil en koud. Claus’ keuze voor dit ‘onwarm’ licht accentueert de eenzaamheid van de personages.

Wanneer het bacchanaal losbarst, ‘blaakt het licht plots van broeierig geel’. De stemming wordt onstuimiger en brutaler, en zo ook de personages. (Roodnat 1990: 2) Besluitend: het verhaal dat in de film wordt verteld, is anders dan dat van de roman. ‘In de roman is de figuur van Deedee de spil. In de film draaien de gebeurtenissen meer om Claude. “Het sacrament” heeft betrekking op hem.’ (Poppe 1996: 166)

4.2 Analyse van de personages

In het eerste hoofdstuk beschreef ik de gebruikte methodologie op basis waarvan ik de personages in de drie werken van Claus bestudeerde. Uitgaande van die werkwijze presenteer ik hieronder de elf personages zoals ze aan bod komen in de film. Ik maak een onderscheid tussen directe/ indirecte/ analoge en altero-/ en zelfkarakterisering. Personages karakteriseren elkaar in film aan de hand van dialogen, maar daarnaast speelt ook de manier van filmen een grote rol. Ik wees er daarnet al op, met Emile Poppe, dat Claus in *Het sacrament* een tamelijk neutrale vertelsituatie creëert. Dat brengt met zich mee dat hij erg veel gebruikmaakt van reactieshots. Die shots, waarbij je de reactie van een ander personage op iets/iemand in beeld krijgt, zijn erg dankbaar bij het bestuderen van alterokarakterisering. Personages kunnen elkaar dus karakteriseren en dat doen ze ofwel op een directe manier, aan de hand van hun

tekst, of ze maken onbewust een en ander duidelijk via gelaatsuitdrukkingen die in de verf worden gezet door deze reactieshots. Naast die shots maakt Claus evenzeer gebruik van groepsscènes waarbij vooral een analyse van de mise-en-scène aan de kijker kan duidelijk maken wat de verhoudingen in de groep zijn. Verder wens ik hier ook gebruik te maken van de drie luiken die ik distingeerde in het eerste hoofdstuk bij punt 2.1.2 ‘Film’. Daar poneerde ik dat ik rekening zou houden met filmische middelen uit zowel de mise-en-scène als met cinematografische technieken en *editing* die helpen de personages in *Het sacrament* vorm te geven.

De personages bespreek ik zo meteen in volgorde van verschijning. Alvorens ze elk afzonderlijk te behandelen, wil ik graag eerst de verstandhouding tussen hen verduidelijken. Op welke manier zijn de leden van de familie Heylen aan de tafel geschikt en wat vertelt dat ons over hun onderlinge relaties? Ik analyseer de mise-en-scène in een aantal van de groepsscènes in *Het sacrament*.



Afbeelding 4: het gebed

Afbeelding 4 is een *screenshot* uit een scène aan het begin van de film. De hele familie Heylen is aangekomen in Memmel en bidt samen met Deedee voor hun overleden ‘moedertje’ alvorens Deedee vertrekt naar de kerk om de mis voor te bereiden. Wat meteen opvalt, is de positie die Claude inneemt: hij staat niet mee rond de tafel maar kijkt toe vanuit de hoek van

de kamer. Terwijl de hele familie bidt, weigert hij mee te doen en staart hij zijn tantes en nonkels aan. Bij groepsscènes (met uitzondering van de gezamenlijke maaltijd) staat Claude niet in de kring van de familie, maar bevindt hij zich telkens in de buurt van een deur of raam. Hij is dan ook niet toevallig een *outsider* in het gezelschap. Zoals ik al bij de bespreking van de roman hierboven opmerkte, is Claude niet de echte zoon van Albert en strikt genomen is hij dus ook geen ‘Heylen’. Bovendien is hij ook een buitenbeentje in de figuurlijke zin van het woord: Claude houdt van cultfilms, Amerikaanse jazz, hij is drugverslaafd en homoseksueel. Dat hij telkens bij een soort van uitgang staat (deur of raam) kan een onheilspellend signaal zijn. Claude hoort niet in de pastorie, bij de familie Heylen in het kleinburgerlijke dorp Memmel. Hij wil weg, maar is er opgesloten. De enige manier om aan alles te ontsnappen blijkt uiteindelijk zelfmoord te zijn. De jongeman is niet de enige buitenstaander in het gezelschap. Gigi, de man van Jeanne, heeft zo zijn eigen levensstijl. Hij houdt zich aan een strikt dieet op basis van beschuitjes en vreemde drankjes, is erg jaloers van aard en hij is een rijke Brusselaar, iemand van de stad. Gigi zit altijd op de hoek van de tafel, nooit echt aan de tafel.⁹ Hier staat Gigi nog naast vrouw Jeanne, maar bij de volgende groepsscène is dat niet langer het geval. In de tussentijd hebben de twee ruzie gekregen over het vermeende overspel dat Jeanne gepleegd zou hebben. Tilly is evenmin van de familie. Zij zat tot net voor deze scène in een zeteltje in de hoek van de kamer in plaats van mee aan tafel maar staat nu mooi naast Antoine. Diens vrouw Lotte staat dan weer aan de andere kant van de tafel naast schoonzus Jeanne. Tilly, Antoine en Lotte, die samen naar het familiefeest zijn gekomen, hebben een soort van driehoeksrelatie. Doorheen de film schenkt Antoine zijn aandacht nu eens aan Tilly, dan weer aan Lotte. Maar ook Tilly en Lotte zitten verschillende keren in elkaars oor te konkelfoezen. Natalie ten slotte staat –vanzelfsprekend, want ze is gek op hem– aan de zijde van Deedee. Hij staat aan het hoofd van de tafel met zijn rug naar Claude gekeerd. Dit gebaar zet de toon voor de rest van de film. Gedurende de dag probeert Deedee Claude zoveel mogelijk uit de weg te gaan. Claude daarentegen zal geregeld de confrontatie met de pastoor aangaan.

⁹ Zie ook afbeelding als bijlage nr. 10



Afbeelding 5: de maaltijd

Afbeelding 5 is een *screenshot* van de tweede groepsscène en toont de familie rond de eettafel. Gigi zit nog steeds op de hoek van de tafel. Nu zit hij niet langer naast zijn vrouw Jeanne maar diagonaal tegenover haar. Natalie en Tilly zitten recht tegenover elkaar aan de uiteinden van de tafel en zijn dus het verst van elkaar verwijderd. Zo komt de afkeer die Natalie voelt voor Tilly nog eens extra uit de verf. Bij de bespreking van de afzonderlijke personages zal ik dit onbehagen van Natalie verduidelijken aan de hand van een aantal uitspraken en reactieshots waarin haar gevoelens voor Tilly duidelijk worden. Aan de linkerzijde van de tafel zitten Jeanne, Claude en Albert naast elkaar. Jeanne en haar neefje kunnen het erg goed met elkaar vinden. Wanneer Claude Jeanne groet bij zijn aankomst in de pastorie wordt dat al duidelijk doordat de twee elkaar een kus op de mond geven. Verder zullen Claude en Jeanne ook later op de avond samen een tafereeltje spelen bij het spel ‘charades’. Aan de rechterzijde zitten Lotte, Deedee en Antoine. Antoine en Claude zitten in het midden van de tafel recht tegenover elkaar. Dat verhoogt de spanning tussen deze twee personages, die tijdens de film een voortdurend spel van aantrekken en wegduwen lijken te spelen. Tijdens de scène waaruit bovenstaande *still* werd genomen, wordt Claude bovendien gefilmd vanachter het hoofd van Deedee, waarbij je net nog diens hoofd ziet. Ook dat is een middel om de geladenheid tussen hen te benadrukken.¹⁰ Er zijn dus duidelijk een aantal

¹⁰ Zie afbeelding als bijlage nr. 11

spanningsassen: Natalie vs. Tilly, Gigi vs. Jeanne en vooral Claude vs. Deedee.¹¹ Die gespannenheid ontpint zich naar gelang het verhaal vordert. Claus zegt zelf over zijn film:

‘Het sacrament is geen sociologische studie waarin een natuurgetrouwe weergave van de zeden van een Vlaamse plattelandsfamilie worden nagestreefd. Ik had het gegeven net zo goed kunnen situeren in het 12^{de} eeuwse Egypte, maar ik ben meer vertrouwd met het Vlaamse klimaat. Hoofdzaak is het componeren van een reeks spanningen en het illustreren van mijn onbehagen door middel van een metafoor.’ (Claus in Neyt 1989: 20)

4.2.1 Lutje



Afbeelding 6: Lutje op de fiets.

Lutje is het hulpje van Natalie in de pastorie. Zij doet de vaat, poetst het huis en bedient ook de familie Heylen tijdens de familiebijeenkomst. Ze is een van de weinige personages in het verhaal die een beduidend kleine rol speelt: in *Het sacrament* komt ze slechts vier maal gedurende enkele seconden in beeld (1:14, 10:57, 43:21, 1:35:11). Tijdens deze momenten heeft ze amper tekst. Lutjes rol wordt vertolkt door Linda Schagen van Leeuwen. Ze heeft blond haar, is slank en wisselt verschillende keren van kostuum.¹² Lutjes uiterlijk contrasteert sterk met dat van Natalie, die ook voor Deedee werkt. Zij heeft overgewicht en heeft grijs haar. Lutje komt 's ochtends vroeg met de fiets naar de pastorie door de mist en de koude. Dit

¹¹ Zie ook afbeelding als bijlage nr. 12: hoe Claude lacherig Deedee uitdaagt terwijl Natalie niets doorheeft.

¹² Wanneer Lutje op de fiets zit draagt ze een bruine mantel, bruine schoenen met beige sokken, een grijsbruine rok en een rood hoofdkapje. Wanneer ze enkele ogenblikken later de vaat staat te doen in de pastorie komt ze in beeld met een paar zwarte schoenen en een jurk met print aan. Wanneer Jeanne en Gigi aankomen, neemt Lutje hun mantel aan gehuld in een geruit kleed. Dat wil zeggen dat Lutje gedurende een tijdspanne van enkele uren (vertelde tijd) drie maal wisselt van kleding. In het toneelstuk *Interieur* valt op dat Lutje erg veel aandacht heeft voor het ‘modieus toilet’ (Claus 1971: 11) van madame Jeannette. Misschien wil ze haar lagere ‘rang’ in het gezelschap compenseren door enkele kleren van *outfit* te wisselen?

toont ons dat ze ofwel dichtbij woont, of dat ze geen ander vervoersmiddel heeft. Dit sluit aan bij haar rol als poetsvrouw. Lutje mag dan slechts het dienstmeisje zijn, met de weinige tekst die ze heeft maakt ze duidelijk dat ze niet op haar mondje is gevallen. Wanneer Natalie haar in het begin van de film op de vingers tikt omdat ze luid staat te zingen terwijl ze de vaat doet, reageert ze pienter: ‘Hij is toch niet wakker geworden, juffrouw? Hij snurkt.’ Waarop Natalie bits antwoordt dat meneer pastoor niet snurkt, zijn neus zit gewoon verstopt. Ook wanneer ze de mantel van Jeanne en Gigi komt aannemen, mengt ze zich in het gesprek en spoort ze de zwaarlijvige Natalie aan te zeggen dat ze vier kilo is vermagerd. De andere personages hebben niks te zeggen over Lutje behalve Natalie, die niet erg positief is: ‘Lutje kuist alleen maar waar je het ziet. Dat leeg vel...’, zegt ze tegen Jeanne.

4.2.2 Natalie



Afbeelding 7: Natalie.

Ann Petersen is Natalie in *Het sacrament*, de huishoudster van Deedee - ze krijgt daarvoor hulp van Lutje- en zijn gezelschapsdame. Petersen is de enige actrice van de cast die eerder al in het toneelstuk *Interieur* meespeelde. Dit was in 1976, in een regie van J.P. De Decker voor NTG. Ze kreeg toen voor haar rol de De Gruyterprijs. (Sartor 1989: 16) De oudste zus van de familie Heylen is een spilfiguur in het verhaal omdat zij als het ware de familie bijeenhoudt (of bijeen wil houden). Natalies gewicht maakt haar dagdagelijkse doen en laten duidelijk niet gemakkelijk: ze raakt met moeite haar bed uit, is steeds buiten adem, en sukkelt wanneer ze de trap afgaat. Afgaand op haar uiterlijk moet ze zeker een eind in de vijftig of ouder zijn. Ze is ongehuwd gebleven en wordt door Deedee dan ook consequent ‘juffrouw’ genoemd. We zien Natalie in drie tenues: in haar nachtkleed en rode kamerjas, gedurende de dag opgedoft in een bruine jurk met broche opgespeld (plus hoofddeksel en mantel wanneer ze de mis

bijwoont), en 's avonds in haar Grieks kostuum: een strandjurk, witte sandalen, een kleurrijke strandtas en rieten hoed. Haar eerste *outfit* toont ons Natalie zoals ze echt is: een onaantrekkelijke, oudere vrouw. Wanneer ze zich uitdost voor het feest gaat ze braaf gekleed. De bruine jurk en grijze mantel die ze draagt, staan voor haar preutse en vrome karakter. Vanaf het moment dat ze gehuld gaat in haar Griekse tenue wordt Natalie echter het hulpje van Deedee, die de familie dronken voert. Natalie heeft net zoals in de roman de neiging om luid te spreken of te roepen.

Natalie is een tragikomische figuur. Ze is bij uitstek het toonbeeld van iemand die alles doet om de goede orde te bewaren, ook een oogje toeknijpen. Zij is het die de familie ieder jaar ontvangt in de pastorie en wanhopig de broers en zussen wil samenbrengen ondanks alle onenigheid die duidelijk in de lucht hangt. Haar mislukte pogingen om alles vredig te laten verlopen zijn lachwekkend, maar dragen tegelijkertijd een vorm van *tristesse* in zich. Natalies idealen worden aan het eind van het verhaal volledig met de grond gelijk gemaakt: Deedee blijkt een zondaar en Claude, haar oogappel, pleegt zelfmoord. Daarnaast vormt ze een interessant personage omdat zij de drie stadia die Poppe in zijn artikel onderscheidt in *Het sacrament*, vertegenwoordigt. Poppe ontdekt op basis van de filmische overgangen die Claus gebruikt drie delen in de film. In het eerste deel is er nog sprake van een duidelijke segmentering door het gebruik van uitvloeiers, het tweede deel wordt ingeluid door een vreemd geplaatste uitvloeier en betekent een kentering voor de personages die vanaf nu steeds meer ontredder raken. Ten slotte is het laatste deel, vanaf de vlucht van Claude, 'niet meer geordend via het procédé van de interpunctie'. (Poppe 1996: 163) Vanaf dan krijgt de film daardoor een chaotisch en meer fragmentarisch karakter. De aftakeling van de personages wordt geïllustreerd door de evolutie die Natalie doormaakt. Op afbeelding 8 zien we een gelukkige Natalie. Ze is in haar nopjes wanneer ze in het begin van de film aan de familie vertelt over haar reis naar Griekenland.



Afbeelding 8: Natalie in haar nopjes.



Afbeelding 9: een verbijsterde Natalie.

Tijdens het eerste deel van de film zijn er een aantal momenten tijdens welke de schone schijn subtiel wordt doorgeprikt: Natalie staart plots in de verte wanneer ze het over Deedee heeft en na de maaltijd vertrouwt ze aan Jeanne toe dat ze een onderhemdje van de pastoor heeft gevonden op zijn kast. ‘Zo een witte interlock. Er zat bloed op. Vooral op de rug.’ Toch maakt ze zichzelf steeds wijs dat er niets aan de hand is. ‘Er is hier een vrouw langsgeweest toen ik weg was. [...] Ze heeft hem gekrabd met haar nagels’, verklaart ze aan Jeanne.

Afbeelding 9 komt uit het laatste deel van de film. Natalie wordt ’s ochtends wakker door een vreemd geluid dat uit de kamer van de pastoor lijkt te komen. Ze kijkt stiekem zijn kamer in

langs de deur die op een kiertje staat en ziet Deedee zichzelf geselen. Volledig in shock zit ze op een stoel in de keuken tot ze telefoon krijgt van Albert.

In het telefoongesprek met haar broer verneemt ze dat haar neefje Claude zelfmoord heeft gepleegd. Afbeelding 10 is een screenshot van dit moment. Opvallend is de cameravoering: de camera wordt tijdens dat gesprek zo geplaatst dat we het gezicht van Natalie niet zien terwijl ze het nieuws verneemt, ‘alleen een dik lijfje zonder kop’. (Claus in Demedts 1995: 32) Dat versterkt de impact van de gebeurtenis nog, want de kijker construeert zelf Natalies gezicht en haar pijn. ‘Als je na de betrekkelijk felle schok van Claudes daad het verschrikte gezicht van Natalie zou zien, dan heb je een pleonasme, dan zeg je twee keer hetzelfde.’ (Claus in Neyt 1989: 21)



Afbeelding 10: Natalie krijgt telefoon.

Natalie zoekt een verklaring bij Deedee die haar wegduwt en bot ‘dikke koe’ noemt. Daarop vlucht ze de pastorie uit naar een hoekje in de tuin waar een Mariabeeld staat. (Afbeelding 11) Volledig van streek en in tranen staart ze de maagd Maria aan. De film eindigt met een shot van het beeld. Claus zegt over het eind van de film:

‘Meneer Frank Daniels of andere mensen die scenario’s leren schrijven aan de onderontwikkelde bevolking, zouden natuurlijk zeggen: stop daarmee [bedoeld wordt de zelfmoord van Claude], alles is immers verteld. Maar ik verkoos uiteraard om te besluiten met Natalie, het enige echte offerlam in de film, voor wie het drama dubbel zo erg is omdat nu ook haar geloof in Deedee aan het wankelen is gegaan.’ (Claus in Neyt 1989: 20)

In het eerste hoofdstuk van deze masterproef merkte ik op dat Natalie in *Het sacrament* voortdurend vergezeld gaat van afbeeldingen van Maria of Mariabeelden. Ik gaf er het voorbeeld van de zittende Natalie in de keuken met het dreigend Mariabeeld dat in de hoek stond. Natalie zoekt duidelijk troost bij de heilige maagd. Ze is zeer vroom en er staat een afbeelding van Maria naast haar bed. (afbeelding 12) Claus geeft echter al van in het begin van de film een dreigende geladenheid aan de beeltenis van Maria. (afbeelding 13) Ook aan het eind van de film zien we Natalie wanhopig opkijken naar het Mariabeeld in de tuin, maar er gebeurt niks. (afbeelding 14) Alsof hiermee aangekondigd wordt dat het blinde vertrouwen van Natalie in dit katholieke symbool zich wel eens tegen haar zou kunnen keren. Dat is uiteindelijk het geval. Sinister detail is dat Natalie onbewust bijdraagt tot de neerwaartse spiraal waarin de personages verstrikt raken. Zij ‘betaalt de champagne’ op voorwaarde dat iedereen het zich ‘gemakkelijk’ maakt. Dubbelzinnig is ook dat Natalie wanneer ze Deedee aanklapt, roept: ‘Hij moet in gewijde grond begraven worden!’ Op de eerste plaats is ze dus triest omdat haar neefje is gestorven, maar ze is vooral ook ontzet omdat hij zelfmoord heeft gepleegd en dus niet naar de hemel gaat. Of is ze meer bezorgd om wat ‘men’ wel niet zal zeggen in het dorp als Claude niet in gewijde grond wordt begraven? Net als in *Omtrent Deedee* blijkt Natalie ook in deze film een statisch personage te zijn, dat zelfs na de tragische dood van haar neefje bezig is met wat de goegemeente zal denken. Dat Natalie niet vergezeld gaat van afbeeldingen van Christus, maar wel van Maria sluit aan bij de kloeke Natalie die als een plaatsvervangende moederfiguur voor haar familie en ook voor Deedee zorgt.¹³ Bovendien zijn het mensen als Natalie, mensen die onvoorwaardelijk geloven, die het bestaan van de christelijke kerk mogelijk maken. Natalie is dus ook op een symbolisch niveau als het ware de moeder van Christus. Tijdens de charades speelt ze Roodkapje¹⁴, een lief en onschuldig meisje dat wordt verslonden door de wolf (Deedee).

¹³ Dat Natalie een moederfiguur is voor de familie, benadrukt ook P. Claes in *Het Lexicon van literaire werken*: ‘Natalie als een tweede moeder’. (Claes 1990: 4) en J. Weverbergh in *Het Bokboek*: Natalie als ‘de vervangster van de overleden moeder, de suikertante.’ (Weverbergh 1965: 49)

¹⁴ Afbeelding als bijlage nr. 13



Afbeelding 11: Natalie huilt nadat ze het nieuws van Claudes zelfmoord heeft vernomen.

Haar vroomheid en geloof in de christelijke kerk is een groot deel van het personage Natalie. Wanneer ze Deedee aanschouwt tijdens de viering wordt Natalie overvallen door een soort mythische extase. Ze vertelt aan haar jongere zus Jeanne over haar 'retraite' in een klooster en ze werkt natuurlijk ook in de pastorie voor Deedee die ze aanbidt.

Natalie is zoals ik net al zei een moederfiguur voor Deedee, de hele familie, maar vooral ook voor Claude. Diens moeder Taatje heeft een alcoholprobleem en komt daarom ook niet mee naar de bijeenkomst. Natalie voelt zich geroepen zich te ontfermen over de jongen. Ze is er dan ook het hart van in wanneer ze het nieuws hoort van Claudes dood. Natalie is ook gek op Deedee. Wanneer ze opschrikt nadat ze na de maaltijd in slaap is gevallen in de veranda, is het eerste wat ze vraagt: 'Waar is hij?' Het mag duidelijk zijn dat Natalies gedachten volledig op meneer pastoor zijn gefocust. Ze heeft geen kwaad woord voor hem. Verder is ze ook begaan met broer Albert en zijn vrouw Taatje. Aan haar jongere zus Jeanne vertrouwt ze geregeld een en ander toe. Jeannes man Gigi heeft vreemde manieren, maar ze is blij dat hij erbij is. Met Antoine en Lotte lijkt ze geen speciale band te hebben. Ten slotte is er nog Tilly tegenover wie ze zich heel vijandig opstelt. Tilly is een verleidster die ook priester Deedee niet met rust laat. Wanneer Deedee aan het begin van de film aan Jeanne en Gigi vraagt of ze nog geen kinderen verwachten, antwoordt Tilly flirterig vragend: 'En bij u, Deedee?' Op afbeelding 15 zien we dat Natalie ook later in de film jaloers is wanneer Tilly uitdagend opmerkt dat ze 'heet' wordt van de pikante specerijen op het konijn, en Deedee haar daarop wijn inschenkt en antwoordt dat zij 'dan maar eens geblust moet worden'.



Afbeelding 12: afbeelding van Maria naast Natalies bed



Afbeelding 13: Natalie in de keuken met dreigend Mariabeeld



Afbeelding 14: Natalie aan de grot



15

Afbeelding 15: reactieshot van de jaloeze Natalie

Natalie is niet enkel jaloeers op Tilly, ze is ook bang voor wat de mensen uit het dorp zullen zeggen als ze zien dat broer Antoine twee vrouwen meebrengt naar de familiebijeenkomst. Zoals ik al zei, wordt de aversie van Natalie voor Tilly benadrukt in de mise-en-scène doordat de twee tegenover elkaar in de ruimte geplaatst worden. Cinematografisch wordt dit nog extra in de verf gezet door de plaatsing van de camera en het gebruik van reactieshots. Wat opvalt bij Natalie is dat niemand haar met veel respect behandelt. In het bijzonder Claude en Deedee, die zich qua intellect ongeveer op dezelfde golflengte bevinden, doen neerbuigend over haar.

¹⁵ NB: Ook hier zit Natalie voor een afbeelding van Maria.

Aan het eind van de film is er een cruciale scène waarin Claude en Deedee elkaar eindelijk recht in de ogen kijken en de confrontatie aangaan. Deze confrontatie wordt benadrukt door de cameravoering: Claudes en Deedee's gelaat wordt hier van heel dichtbij worden gefilmd. Wanneer Claude aan het eind zegt tegen de priester: 'Gij zijt de enige waar ik respect voor heb.' barst Deedee in lachen uit en zegt 'Ge lijkt Natalie wel!' Daarop deinst Claude terug en grijpt naar de deur, al zeggend: 'Dat had ge nu niet mogen zeggen.' Jeanne spreekt op geen enkel moment kwaad over Natalie, maar de kijker voelt duidelijk dat er op de forse moederfiguur wordt neergekeken. Ook dat maakt Natalie tot een humoristische maar tegelijkertijd tragische gedaante.

4.2.3 Lotte



Afbeelding 16: Lotte

Actrice Chris Lomme geeft gestalte aan Lotte, de vrouw van Antoine Heylen. (afbeelding 16) Lotte is een prompte verschijning met blond opgestoken haar en een blauw mantelpakje, waarvan ze het bovenstuk uittrekt wanneer het feest op de pastorie losbarst. Ze draagt een bijpassend hoedje om naar de kerk te gaan, heeft lange roodgelakte nagels en draagt goudwerk. Daaronder draagt ze haar 'combinaison', die we te zien krijgen bij het openen van de fles ouzo wanneer het dansmoment aanbreekt. Haar kledij is net, maar niet exclusief. Op basis van haar uiterlijk en het feit dat ze met de auto naar de pastorie komt, kunnen we concluderen dat ze (samen met haar man Antoine en vriendin uit de buurt Tilly) behoort tot de middenklasse. Lotte speelt geen erg grote rol in *Het sacrament*. Zij is een jolige, schertsende vrouw die in geen enkel opzicht echt opvalt. Ze heeft veel plezier met haar vriendin Tilly en praat een beetje over koetjes en kalfjes. Erg snugger is ze niet. Bij de charades raadt ze nooit de oplossing en is ze ontzet wanneer vriendin Tilly dat wel kan: 'Ge had ons bedenktijd

moeten laten! Ge hebt voor uw beurt gesproken.’ Lotte drinkt ‘een beetje te veel van de benedictine’ en loopt snel het huis uit om in de tuin tussen de struiken te braken. Afbeelding 17 is een *screenshot* van deze scène.

Als Lotte wordt uitgescholden door haar man Antoine –wat geregeld gebeurt, bijvoorbeeld voor ‘domme geit’ of ‘dwaze konte’- gaat ze daar niet tegenin, maar gaapt ze hem dwaas aan met open mond. Lotte komt niet bijzonder goed overeen met andere personages. Enkel met Tilly zit te vaak geniepig te lachen.



Afbeelding 17: Lotte braakt in de tuin

4.2.4 Tilly



Afbeelding 18: Tilly

Ann de Donder speelt Tilly, de vriendin die Antoine en Lotte onuitgenodigd meebrengen naar het feest dat ‘van de familie’ is. Deze bemoeizieke verleidster heeft bruin haar, draagt een

zwarte rok met bijbehorend vest waarop een broche is gespeld. Daaronder draagt ze een witte bloes. Haar *oufit* is afgewerkt met een zwarte handtas en een pistachegroen hoofddeksel. Gebaseerd op haar voorkomen kunnen we haar rekenen tot de middenklasse, net zoals Lotte. Tilly is de eerste om haar bloes uit te trekken wanneer Natalie daarop aanstuurt. Dit sluit aan bij het beeld dat we van haar krijgen als verleidster. Tilly is geen domme vrouw, ze weet hoe ze de mannen moet bespelen. Ook bij de charades raadt ze bijna altijd de oplossing en het tafereeltje (de ‘mammelokker’) dat ze zelf opvoert met Albert kan niemand raden. Wanneer Natalie vertelt over Griekenland en zegt dat Deedee daar wel eens *le renard* (de vos) werd genoemd, verklaart ze: ‘Ja, nu ge’t zegt, Deedee die heeft de manieren van een vos.’ Doordat Tilly graag de mannen verleidt, valt ze niet in de smaak bij de vrouwelijke Heylens. Zowel Natalie als Jeanne zijn achterdochtig voor de stiekeme Tilly die vooral met Antoine en Lotte overeenkomt. Toch kan ze het ook verassend goed vinden met pastoor Deedee. Albert, Claude en Gigi hebben geen noemenswaardige band met Tilly. Feit is wel dat Tilly en Gigi beiden als *outsiders* worden gezien, maar qua manieren ongeveer elkaars tegengestelde zijn. Tilly is onbeschroomd en voelt zich direct thuis. Ze is de eerste om te dansen en plezier te maken en geniet met volle teugen van de maaltijd. Gigi is een stille en norse stijve hark die constant op dieet is. Meer dan Gigi, die nochtans dichter verwant is met de Heylens, weet Tilly haar plaatsje binnen de familie te veroveren. Wanneer ze toekomt op de pastorie met Lotte en Antoine moet ze eerst nog in een zeteltje zitten in een hoekje van de kamer, maar bij het eten zit ze aan het hoofd van de tafel terwijl Gigi op een hoekje aangeschoven is. Tilly is het enige personage in de film, die een zekere vrijheid geniet. Zij beleeft haar seksualiteit op een open manier. Ook let ze minder op haar woorden dan de anderen. Zo merkt ze op dat Jeanne een heel dure mantel aanheeft en dat ze wat bijgekomen zou zijn. (‘Tiens, ik dacht dat Jeanne magerder was.’)

4.2.5 Antoine

Afbeelding 19: Antoine



Hugo van den Berghe speelt Antoine Heylen, die in afbeelding 19 de rol van Churchill vertolkt tijdens het spelletje ‘charades’. Antoine is tamelijk zwaar, draagt een keurig kostuum met das en een hoed en mantel. Zoals ik al zei, behoort hij samen met Lotte en Tilly tot de gegoede middenklasse. Antoine is een onhebbelijke figuur. Hij kaffert constant zijn vrouw uit, maakt flauwe moppen en bruuske opmerkingen. Zo zegt hij tegen Natalie die het drietal vol goede wil ontvangt: ‘Natalie, ge zou u toch eens beter moeten verzorgen. Ge zijt weer vervet!’ en ook wanneer Gigi binnenkomt, daagt hij hem uit: ‘Gigi, nog altijd mager en taai?’ Antoine is een lompe figuur die zich boers gedraagt en ook zijn taal is grof. Zijn houding tegenover Lotte en Natalie vergroot het medelijden van de kijker voor deze twee dames. Hij houdt van de vrouwen. Zo betast hij Tilly wanneer hij haar voorstelt aan Deedee. De camera toont op afbeelding 20 aan de kijker wat de personages zelf niet kunnen zien.



Afbeelding 20: Antoine betast Tilly

Antoine heeft geen bijzondere band met de andere personages. Met broer Albert zit hij af en toe te babbelen. Hij danst zowel met zijn vrouw Lotte als met Tilly. In het midden van *Het sacrament* komt het tot een conflict tussen Antoine en Gigi. Die laatste spuwt een praline in het aangezicht van Antoine nadat die al een tijdje Gigi provokeert.¹⁶ Daarop wordt Antoine woedend en dreigt dat hij het de Brusselaar zal betaald zetten, maar het blijft slechts bij dreigen.

¹⁶ Afbeelding als bijlage nr. 14

4.2.6 Gigi



Afbeelding 21: Gigi

Marc Didden zien we op afbeelding 21 als Gigi, de man van de jongste zus, Jeanne Heylen. Gigi is een zware man die een ziekelijke, valse huidskleur en wallen onder de ogen heeft. Hij draagt een duur kostuum met das en een mantel met pels (op de brommer draagt hij een vliegeniersmuts). De familie, met Antoine op kop, maakt Gigi graag belachelijk. Bij de aankomst van Jeanne en Gigi staan Natalie, Lotte, Tilly en Antoine de twee te begluren en lachen ze met het mutsje van Gigi. Wanneer Antoine Gigi begroet bij het binnenkomen, vraagt hij: ‘Ah Gigi, nog altijd mager en taai?’ Wanneer Gigi tijdens de maaltijd een hoopje beschuit en een of ander vreemd drankje bovenhaalt, begrijpen we dat hij tevergeefs probeert af te vallen. In *Omtrent Deedee* wordt Giacomo nochtans als een magere man gekarakteriseerd. Doordat Claus hier de zware Marc Didden *cast*, vergroot dit het humoristisch effect. Gigi is een erg gesloten type dat bijna niets zegt. Ook is hij heel jaloez van inborst. Wanneer het gezelschap naar de kerk vertrekt om de mis bij te wonen ontdekt Gigi dat Albert de mantel draagt van Gilbert Schevernels waarmee zijn vrouw Jeanne in het verleden een verhouding heeft gehad. Na de kerkdienst confronteert hij Jeanne en stookt hij ook ruzie met Albert. Het is opvallend dat Claus hier niet langer spreekt over Marc Schevernels (wiens naam kan verwijzen naar de god Mars zoals ik beweerde in het hoofdstuk over de roman), maar deze naam verandert naar Gilbert Schevernels.

Gigi is een eenzaat, en valt veel meer dan Tilly buiten de groep. Ik wees er al op dat hij telkens op de hoek van de tafel zit in plaats van aan de tafel. *Shots* zoals bijvoorbeeld afbeelding 21 tonen subtiel dat Gigi buiten wordt gesloten, doordat hij hier achter tralies de pastorie binnenkijkt. Na de ruzie met Albert en Antoine (die hij bespuwt met pralines) verlaat

hij ook de pastorie. De hele familie is in de waan dat Gigi terug naar Brussel is. Wanneer Claude na zijn uittocht terug richting pastorie keert, leren we dat de koppige Gigi in de tuin op een stoel zit toe te kijken naar al wat zich zonet heeft afgespeeld daarbinnen.¹⁷ Dat Gigi koppig is, kan worden geïllustreerd aan de hand van wat Albert tegen hem zegt op het moment dat de familie rond de eettafel zit: ‘Gij doet uw gedacht. Gij vindt dat die kartonnen koekjes lekker zijn, gij eet ze op en de rest kan de pot op.’ Gigi heeft geen vrienden in het huis. Vooral met Antoine botst het, maar van de andere Heylens hoeft hij ook geen sympathie te verwachten. Gigi beseft dat hij niet bij de familie hoort: ‘Waarom moet zij niets van mij weten? Heel uw familie moet niets van mij weten!’, zegt hij tegen Claude. In *Het sacrament* wordt meestal gefilmd met een halfsubjectieve camera. (Leuker 2000: 25) De camera geeft dan niet de blik weer van een personage maar bevindt zich in de buurt ervan, kijkt bijvoorbeeld mee over een schouder. Toch is er een moment waarop Claus wel een subjectieve camerapositie gebruikt. De hele familie zit aan tafel en wil beginnen eten, de vol-au-vent wordt doorgegeven en de wijn ingeschonken. Op afbeelding 22 zien we hoe Gigi op datzelfde moment zijn doosje met vreemde sapjes en beschuiten bovenhaalt en ordelijk rond zijn bord schikt. De camera verspringt plots kort naar de plaats van Gigi en filmt vanuit zijn blik. (afbeelding 23) Op deze manier wordt de buitenstaanderpositie van de man benadrukt en voelt de kijker voor heel even hoe de ogen van de leden van de familie branden op hem die niet wordt aanvaard in de groep.



¹⁷ Zie afbeelding als bijlage nr. 15

Afbeelding 22: Gigi haalt zijn sapjes en beschuiten boven.



Afbeelding 23: subjectieve camera, reactieshot van de familie

4.2.7 Jeanne



Afbeelding 24: Jeanne

Brit Alen is de jongste, mooiste en rijkste zus van de familie Heylen. Ze woont in de stad en draagt modieuze kledij: een dikke bontmantel, handtas en lederen handschoenen, een grijsgroene bloes met rok en groen vest. Een grijs hoedje wordt toegevoegd voor de kerkdienst en de rit op de brommer. Deze directe karakterisering leert ons dat ze rijk is. Haar acteerstijl is ingetogen en gevaarlijk. Dit sluit aan bij de directe karakterisering die we van Jeanne in de roman kregen: ‘vaag verleidelijk, vaag dreigend.’ (Claus 1963: 21) Op

afbeelding 24 wordt deze dreiging versterkt doordat ze met haar rug naar de kijker staat. Jeanne is moderner en rebelser dan Lotte en Tilly. Ze is een mysterieuze, berekende figuur die niet erg veel zegt, maar vaak toekijkt met een zelfgenoegzame lach op haar gelaat. Pas helemaal aan het eind van de film zien we haar impulsief en luidruchtig haar armen rond de hals van Gigi slaan, die op haar wachtte in de tuin. Jeanne is goed bevriend met neefje Claude, die haar op de mond kust bij de begroeting en ‘prinses’ noemt. De twee spelen een charade samen, waarbij Jeanne Afrodite vertolkt die –naakt!- wordt ‘geboren’ uit de zee. Jeanne is verder een luisterend oor voor Natalie met wie ze geregeld over Deedee babbelt. Haar relatie met Gigi lijkt koel en niet erg in evenwicht: het is Jeanne die met de brommer rijdt en Gigi die in de zijspan zit op weg naar Memmel. In de jaren ’50, want dan speelt het verhaal zich af, veroorzaakt dit heel wat ophef. ‘Dat wordt nu toch niet gedaan. Als vrouw!’: zegt Tilly wanneer het koppel aankomt in Memmel. Tilly’s opmerking valt op, aangezien zij zelf geen personage zal blijken te zijn die zich houdt aan sociale conventies. De provocerende zelfzekerheid die Jeanne uitstraalt, wordt in de verf gezet door reactieshots. Hieronder bijvoorbeeld de reactie van een voorbijganger die stopt met wandelen als hij ziet dat Jeanne en niet haar man de brommer bestuurt.



Afbeelding 25: reactieshot van een voorbijganger wanneer Jeanne en Gigi op de brommer zitten.

Over Gigi zegt ze tegen Natalie: ‘Hij heeft kuren, gelijk alle mannen.’. Jeanne is berekend en alert. Ze merkt al vroeg op dat er iets veranderd is aan Deedee. ‘Zijn ogen blinken zo.’ en ‘Hij is zo stil.’, zegt ze tegen zus Natalie.

4.2.8 Albert



Afbeelding 26: Albert

Op afbeelding 26 zien we Jan Declerck als Albert Heylen, de oudste broer van de familie. Hij mag dan wel de oudste zijn, de rijkste is hij zeker en vast niet. Zus Natalie merkt op dat Albert een mooie mantel aan heeft: ‘Ge zijt precies een burgemeester.’ Net als in de roman is Natalie verrukt wanneer ze dit zegt. Op deze manier schrijft ze Albert een zekere waardigheid toe. Tegelijkertijd is hij maar ‘precies’ een burgemeester, hij lijkt slechts waardig. Meteen daarop vraagt ze ongerust of hij de mantel zelf heeft betaald. Later komen we te weten dat Albert de jas voor de gelegenheid heeft geleend van jongste zus Jeanne. Natalie merkt op dat de mantel niet Gigi’s maat is. Blijkbaar is de jas van Gilbert Schevernels, een man waarmee Jeanne vroeger een relatie heeft gehad. Het hele incident zorgt voor heel wat heisa en zorgt er uiteindelijk voor dat Gigi na de maaltijd woedend vertrekt. Albert draagt onder de mantel een gestreept pak met wit hemd en das. In vergelijking met de beschrijving van Alberts uiterlijk in de roman (‘een sjofel hemd en een mond zonder tanden’ (Claus 1963: 14)), is zijn voorkomen in de film nog deftig. In *Het sacrament* is het vooral zijn gedrag dat verraadt dat Albert leeft op de rand van de maatschappij: hij steelt wijn uit de kelder van Deedee, schrokt zijn eten op alsof hij in geen dagen meer heeft gegeten en vertelt over vechtpartijen. Albert was de lievelingszoon van moeder Heylen, althans dat beweert hij zelf tijdens de maaltijd: ‘Deedee, weet gij wie zij het liefste zag, ons moederken?’ Daarop scandeert de familie in koor: ‘U, Albert!’ Desondanks is Albert een gefrustreerde en labiele persoonlijkheid. Dat heeft veel te maken met zijn huwelijk met Taatje en het gedrag van haar zoon Claude. Claude is een moeilijke jongen die niet past binnen het gezin. Hij is intelligenter dan zijn alcoholverslaafde

ouders, snuift ether en daagt graag mensen uit. Hieronder bespreek ik Claude in meer detail. Het wordt alleszins duidelijk dat Albert niet weet hoe hij met zijn stiefzoon Claude moet omgaan. Hij ziet de jongen graag, maar kan er geen weg mee. De relatie tussen Claude en Albert is daarom heel wankel. Het ene moment spant het tweetal nog samen om uit de wijnkelder van de pastorie een 'cadeautje' te stelen voor moeder Taatje, enkele scènes later schopt Albert Claude letterlijk het huis uit. Albert is dan ook een vechtersbaas die geregeld met zijn vrouw op café gaat. Hij vertelt aan de familie over zijn laatste avontuur in café 'de drie rozen' waar hij heeft gevochten met een agent die hij in zijn been heeft gebeten. Op afbeelding 27 zien we dat Albert bovendien ook een tamelijk achterdochtig man is. Wanneer hij binnenkomt in de pastorie met Claude geeft hij Tilly geen hand, maar staat ongemakkelijk aan het eind van de tafel met de handen in zijn broekzakken. (Merk ook de misprijzende blik van Natalie voor Tilly op.) De beste band heeft hij wellicht met zijn zus Natalie maar ook met Antoine zit hij zo nu en dan te keuvelen.



Afbeelding 27: Albert is achterdochtig.

Albert is geen erg pienter man en spreekt in clichés en holle frazen. Bij het binnenkomen roept hij: 'Elk zijn goede dag', en tijdens de maaltijd declameert hij over de moeder Heylen: 'Ik weet zeker dat als ons moederken ons ziet uit de hemel, dat ze content is dat het ons zo smaakt. [...] Enfin, ze is te vroeg gegaan.' Ook verwijst hij regelmatig naar de oorlog 'van '14-'18.' In alle drie de versies van de historie komt tevens nadrukkelijk een passage terug waarin Albert zegt dat hij de 'charade' van Natalie en Deedee had geïnterpreteerd als

koningin Elisabeth die een gewonde soldaat verzorgt. In *Het sacrament* benadrukt de beeldverteller dit moment doordat Albert een stap naar voren neemt en zo in door een spot wordt belicht. De camera filmt Albert frontaal en van dichtbij. De familie zit achter Albert geïntrigeerd te luisteren.¹⁸ De opmerking die Albert maakt, beduidt mijns inziens dat Albert wordt achtervolgd door zijn verleden (hij was soldaat) en benadrukt dat hij een zorgende vrouw in zijn leven mist. Ten slotte: niet alleen Antoine maar ook broer Albert houdt van de vrouwen. Ook hem heeft Tilly met gemak verleid. Tijdens het tafereeltje dat Albert met haar opvoert (de ‘mammelokker’), bijt Antoine in haar borst tot ze hem van haar afduwt.



Afbeelding 28: Tilly zoogt Albert tijdens hun charade, ‘de mammelokker’.

¹⁸ Afbeelding als bijlage nr. 16

4.2.9 Taatje



Afbeelding 29: Taatje

Op afbeelding 29 zien we actrice Blanka Heirman alias Taatje. Zij is zoals Lutje een personage dat slechts een kleine rol speelt. Zij is de vrouw van Albert en moeder van Claude, maar is een beetje ‘ziek’. Taatje zelf is slechts op twee momenten in de film te zien: helemaal aan het begin wanneer ze afscheid neemt van haar man en zoon en aan het eind van de film na de zelfmoord van Claude. Veel tekst heeft Alberts vrouw niet. Ze spreekt op een hoge, bijna beestachtige toon en waarschuwt Albert: ‘Gaat ge mij weer alleen laten? Ge weet wat er gebeurt als ge mij alleen laat!’ Directe karakterisering: Taatje draagt een kamerjas, heeft een bezweet gelaat en onverzorgd kapsel. Ze wil graag mee naar de pastorie, maar mag niet want ‘maakt altijd ruzie’. Albert en Claude kunnen haar kalmeren doordat ze beloven een cadeau mee te brengen, een fles wijn. Met Natalie lijkt Taatje nog de beste band te hebben want ze vraagt zoon Claude haar de groeten te doen. Ook waarschuwt ze hem voor priester Deedee: ‘Hij is geen haar te betrouwen.’ De dwaas lijkt in *Het sacrament* dus soms toch de wijsheid in pacht te hebben. Albert heeft het er moeilijk mee dat zijn vrouw niet mag meekomen naar de jaarlijkse bijeenkomst en wordt ineens woedend tijdens de maaltijd: ‘Gij denkt allemaal dat zij Claude negligeert!’

4.2.10 Claude



Afbeelding 30: Claude

Carl Ridders debuteert in 1989 in de filmwereld met zijn rol als Claude in *Het sacrament*. Ik had het aan het begin van dit hoofdstuk al over de buitenstaanders in het verhaal: Gigi, Tilly, Taatje en Claude. Van alle *outsiders* is Claude degene die het meest prominent aanwezig is. Hij is de zoon van Taatje. Claude heeft zijn vader nooit gekend, maar leeft al zijn hele leven samen met stiefvader Albert Heylen. Hier komt duidelijk het oedipuscomplex dat in zoveel werk van Claus aanwezig is, tot uiting. Claude is een homoseksueel leren we, ‘een *tapette*, eentje voor de achterdeur’, die door Deedee in contact werd gebracht met een zekere dokter Simons die hem zou ‘genezen’ van zijn geaardheid. Natalie huilt nadat ze Claude heeft gezien, ze is ervan overtuigd dat hij nog steeds niet ‘beter’ is. Terwijl Natalie dat zegt –ze is een konijn aan het villen- snijdt ze net het geslachtsdeel van het dier er af. We kunnen dat begrijpen als een ironische verwijzing zijn naar de homoseksualiteit van Claude. De jongen is erg mager, bleek en heeft donkere wallen onder de ogen. Aan het eind van de film, nadat hij de pastorie uitvlucht en op een aardappelveld in elkaar zakt nadat hij ether heeft gesnoven, zijn die donkere kringen rond de ogen zo opvallend dat het net lijkt alsof hij een figuur uit de expressionistische film is.

De positie van de camera versterkt nog eens de schaduwen in het gezicht van Claude.¹⁹ Er vormt zich een zekere *clair-obscur* waardoor Claude soms een bleek wezen lijkt dat vanuit de schaduw toe komt kijken alsof hij bang is voor het licht. Dat verwijst overigens naar zijn fascinatie voor vampieren. Claude heeft blond gekleurd haar -‘Een spoeling, Maxime heeft het gedaan.’- dat contrasteert met zijn volledig zwarte kledij. Claude draagt een zwarte

¹⁹ Zie afbeelding als bijlage nr. 17

rolkraag, zwarte broek en donkere duffelcoat. Deze *look* verradt al volledig dat hij anders is dan de andere telgen van de familie Heylen. ‘De montycoat (of duffelcoat) was een uitdrukking van verzet tegen een geregeld en verburgerlijkt leven... De simpele houtje-touwtjessluiting geeft de montycoat een natuurlijk, anti-modisch element. [...] De ideale uitdossing voor buitenmannen en –vrouwen, het padvinderstype, en wereldvreemde intellectuelen.’²⁰ Zijn ‘rolkraagtrui van de existentialisten’ (Neyt 1989: 20) draagt bij tot het beeld van Claude als intellectueel. In het tweede deel van de film is hij bij de charades Poseidon.²¹ Meer over Claudes symbolische rol volgt aan het eind van dit hoofdstuk. Alleen al door de kostumering valt Claude op in het gezelschap. Ook zijn gewicht contrasteert met de andere mannen van de familie. Claus’ keuze voor de magere acteur Carl Ridders en zijn kostumering is een vorm van ‘selectieve kadrering’ (Verstraten 2006: 56), door de contrasten die hij schept, wordt de aandacht van de kijker op Claude gericht. Verder heeft Claude een enorme interesse voor cult- en horrorfilms en is hij helemaal in de ban door vampieren. Het introducerende beeld dat we van hem krijgen, confronteert de kijker daar meteen mee.



Afbeelding 31: de introductie van Claude.

Ook in de manier waarop Claude spreekt wordt duidelijk dat hij jonger, moderner en bovendien slimmer is dan de rest van de familie. Hij drukt zich soms uit -net als Deedee- in boekentaal, verwijst naar de Italiaanse film en mythologie en gebruikt regelmatig Engelse

²⁰ Pauline Terreehorst, modejournaliste, 1993

²¹ Afbeelding als bijlage nr. 18

frasen. Ik toonde al in het begin van dit hoofdstuk aan dat de positie van Claude buiten de groep wordt verduidelijkt in de mise-en-scène. Claude bevindt zich steeds aan een uitgang, alsof hij bang is opgesloten te worden in de pastorie. Ditzelfde bevangen gevoel wordt uitgebeeld in afbeelding 30 waar Claude achter de tralies van het kelderraam naar de hemel staart.

De jongste Heylen speelt een spel van aantrekken en wegduwen met Deedee. Tussen de twee bouwt de spanning gedurende de hele film op. Ik wees er al aan het begin van dit hoofdstuk op dat deze spanning wordt benadrukt door de cameravoering (Claude wordt gefilmd vanachter Deedee), en in de mise-en-scène. Claus gebruikt tevens ook filmmuziek om hun gespannen relatie te benadrukken. Frederic Devreese verzorgde de muziek voor *Het sacrament*. Er zijn in de film verschillende melodieën te onderscheiden. Zo is er muziek te horen tijdens de charades. Poppe wijst erop dat Claus met behulp van deze muziek de charades verheft van pijnlijk amateuristische opvoerinkjes naar symbolische, mythologische taferelen. Ze ‘suggereren een andere dimensie: die van de verbeelding.’ (Poppe 1996: 160) Vooral bij deze charades maken regisseur Claus en componist Devreese optimaal gebruik van de verschillende ‘tracks’ (Hutcheon 2006: 43) die kenmerkend zijn voor het medium film. Zo klinkt stevige Wagneriaanse muziek tijdens de charade van Lotte en Antoine. ‘Hitler lijkt zo uit één van zijn geliefde muziekdrama’s te stappen.’ (Van Hooff 1990: 27) Lotte verbreekt met haar acteerprestatie -ze maakt er een scheelkijkende Hitler van- de ernst van het tafereel. ‘Door een zogenaamd ernstige muziek in een grappige context te plaatsen, ontstaat een contrast.’ (Van Hooff 1990: 27) De twee sporen, beeld en geluid, spreken hier elkaar tegen. Ook op andere momenten speelt muziek. Een scherpe melodie vol dissonanten komt bijvoorbeeld steeds terug als onheilspellend signaal. Wanneer Deedee via de tuin vertrekt om de kerkdienst voor te bereiden, achtervolgt Claude hem en kijkt hem na vanuit de veranda.²² De filmmuziek die de scène vergezelt, creëert een mysterieus onbehagen. Ook tijdens de scène waaruit afbeelding 30 afkomstig is, speelt dezelfde dreigende muziek precies op het moment dat Claude zegt: ‘En er zal in dit huis geen kwaad geschieden.’

²² Zie afbeelding als bijlage nr. 19

4.2.11 Deedee



Afbeelding 33: Deedee

In de roman schrijft Claus *omtrent* Deedee. De priester krijgt geen hoofdstuk waarin hij centraal staat of de gebeurtenissen focaliseert. Wel wordt hij beschreven door andere personages, en is hij af en toe aan het woord in dialogen. In *Het sacrament* wordt in zekere zin ook rondom Deedee verteld. Maria-Theresia Leuker merkt in haar artikel ‘Eine “Geschichte” – zwei “Texte”’ op dat de cameravoering een indirectheid weergeeft wanneer het over Deedee gaat: ‘Die Kamera begleitet nie Deedee, sondern immer nur die anderen Figuren. Grossaufnahmen von Deedee gibt es nur, wenn andere Figuren sich in entsprechender Nähe befinden.’ (Leuker 2000: 25) Deedee’s omgeving is vaak onbepaald. Alle andere personages krijgen voorgeschiedenissen die hen situeren. Deedee krijgt dit niet. Hij is er plots. Ook verdwijnt hij enkele keren gedurende de film. De pastoor draagt in het tweede deel van de film een zonnebril. Daarmee vertelt Claus ons dat dit personage iets te verbergen heeft, hij is niet kenbaar. Tijdens de kerkdienst gebruikt Claus een vogelperspectief. We zien Deedee op afbeelding 33 schuld bekennen: ‘mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa’. Het gebruik van het vogelperspectief toont dat Deedee een kleine figuur met gebreken is. Tegelijkertijd bekritiseert Claus de autoriteit van het vogelperspectief. Op afbeelding 34 zien we hoe Claus begint te filmen helemaal bovenaan de kerk, waar een oude man stuntelig het orgel aandrijft.



Afbeelding 34: oude man voert het orgel aan

Mocht Claus hier daarentegen het kikvorsperspectief gebruikt hebben, dan zou dit Deedee als een waardige, statige man presenteren. Het wantrouwen tegenover Deedee blijkt gegrond: hij is de man die Natalie, die naar hem opkijkt als was hij een god, op het moment dat ze hem het meest nodig heeft verraadt en ‘dikke koe’ noemt. Frank Aendenboom verzorgt in *Het sacrament* de rol van deze dubieuze priester Deedee. We zien de pastoor met verschillende kostuums aan: in zwart pastoorskleet met zwarte hoed en mantel wanneer hij naar de kerk gaat en tijdens de dienst zelf in wit kleed. Later in de film draagt hij zijn Grieks kostuum: een hemd met palmbomen, een geruite short, sandalen, zonnebril én polshorloge, net als in het boek. Ook in de film duikt deze verwijzing naar de antieke god Kronos opnieuw op wanneer Deedee Claude en Jeanne ervan beschuldigt dat ze bedrog hebben gepleegd bij het opvoeren van de charade. Deedee is ook in *Het sacrament* roodharig. Dat is volgens Natalie de reden dat hij in Griekenland ‘le renard’ werd genoemd, alhoewel Tilly opmerkt dat Deedee ook ‘de manieren van een vos’ heeft. Ook hier speelt Deedee de boze wolf die Natalie, alias Roodkapje, verslindt.²³ Niet enkel de verteller wijst de kijker erop (door de zonnebril, het vogelperspectief, enz.) dat er iets aan de hand is met Deedee. Al heel vroeg in de film waarschuwt Taatje haar zoon Claude voor Deedee want ‘hij is geen haar te betrouwen’. Ook de versterde blikken van Natalie zo af en toe en het verhaal dat ze aan Jeanne vertelt over het bebloede onderhemdje spelen hierop in. De manier waarop Claude enkele keren wordt gefilmd vanachter Deedee’s schouder doet vermoeden dat de verdachtmaking van Deedee iets

²³ Zie afbeelding als bijlage nr. 20

met Claude te maken heeft. In het boek lezen we in de *interior monologues* van alle personages hun argwaan tegenover Deedee. Ook in de film is priester Deedee niet zo asexueel als het een geestelijke betaamt. Wanneer Natalie zegt dat de familie het zich wat gemakkelijker moet maken terwijl zij om een fles champagne gaat, provoceert Jeanne dat de vrouwen toch moeilijk hun rok kunnen uitdoen? Deedee reageert vliegensvlug: hij staat op, loopt naar de ramen en sluit de gordijnen. ‘En waarom niet?’, vraagt hij. Bij de charade die Claude en Jeanne opvoeren staat Claude op een tafel en wrijft over zijn bloot bovenlichaam terwijl hij met zijn heupen draait. Albert wil de jongen stoppen, maar Deedee komt tussen: ‘Ach, laat hem!’ Aan het eind van de film culmineert de spanning tussen de priester en Claude in een omhelzing waar Deedee duidelijk van geniet. (afbeelding 35) Toch duwt hij Claude weg, zoals hij dat al eerder tijdens de dans had gedaan, en wijst hem af. In de roman is Deedee nog extremer: hij aanziet het geslacht van Jeanne en hij is het die Claude wakker maakt en naar zijn studiekamer meelokt. In de film is de drang naar liefde van Claude belangrijker dan de seksualiteit van Deedee.



Afbeelding 35: Claude omhelst Deedee.

Deedee spreekt in schrijftaal. Hij is dan ook de pastoor, van een andere ‘orde’ dan de gewone mensen, maar ‘vandaag’, zo zegt hij, ‘ben ik meer dan ooit uw vriend.’ Het is het begin van een hoogmoedige monoloog waarin priester Deedee beweert dat hij de ‘kleinigheden’ die de leek aan iemand als hij onderschikt maken, op deze dag van de familie opzij kan schuiven.

4.3 *Omtrent Deedee en Het sacrament*

Het hoeft geen betoog dat een roman waarin de vertellertekst het leeuwendeel in de beschrijving heeft, een ander karakteriseringsbeeld te zien geeft als een roman die bijna volledig uit “monologue intérieur” bestaat. (de Beus 1979: 40)

Dit citaat lezen we in een artikel van Marijke de Beus. In haar tekst stelt zij een beschrijvingsmodel voor romanpersonages voor. Toch meen ik dat deze uitspraak ook geldt voor de vergelijking van literatuur en film. In *Omtrent Deedee* lezen we nu en dan de gedachten van de personages. In *Het sacrament* is dat niet zo. Claus kon gekozen hebben voor het gebruik van een *voice-over* of visuele representatie van wat de personages denken, maar besliste anders. De karakterisering gebeurt in deze film in de persoonstekst, de dialogen, en door de beeld- en geluidverteller. Een mooi voorbeeld van het narratief gebruik van cameravoering vinden we aan het eind van de film wanneer Natalie het nieuws krijgt dat Claude zelfmoord heeft gepleegd. Het is niet Albert die aan de kijker met de woorden vertelt wat er is gebeurd, maar de camera zelf. De camera volgt als het ware de voorstelling van Natalie en vertrekt beneden de trappen en klimt omhoog, filmt Claudes kamer rond en draait zich dan traag om. Claude hangt naakt aan een stuk touw.²⁴ Een ander interessant moment is er wanneer Claude bij Deedee in zijn studiekamer zit en vertelt over zijn ervaringen tijdens de ‘kuur’ van dr. Simons die hem zou ‘genezen’ van zijn homoseksualiteit. Terwijl Claude beschrijft hoe gruwelijk de behandeling was, glijdt de camera zacht over de straat en filmt de kerk van Memmel die opdoemt uit de duisternis.²⁵ Hier is sprake van ‘een scheefgroeit tussen shot en tekst’. (Verstraten 2006: 130) De filmische verteller uit hier duidelijk kritiek op de praktijken die Claude beschrijft en die door de kerk worden ondersteund.

In de roman *Omtrent Deedee* krijgen Deedee, Giacomo, Tilly en Taatje geen hoofdstuk waarin zij centraal staan. Ook lezen we op geen enkel moment de gedachten van het kleinere personage Lutje. Nadat ik de personages in de filmversie *Het sacrament* heb besproken, wordt wellicht duidelijk dat deze personages *outsiders* zijn. Giacomo is een vreemdeling, Tilly heeft niks met de familie te maken, Taatje is de beschamende vrouw van broer Albert en Lutje is slechts een hulpje, een afgezante van de dorpelingen. Deedee staat boven de familie. Claude is *outsider par excellence*. Ik merk hierbij op dat deze personages buitenstaanders zijn *in de ogen van de familie*. Nu ik de personages heb geanalyseerd, en tevens de verhoudingen tussen

²⁴ Afbeelding als bijlage nr. 21

²⁵ Afbeelding als bijlage nr. 22

hen aan de hand van de mise-en-scène, kan ik stellen dat de filmische verteller²⁶ suggereert dat elk personage in *Het sacrament* een buitenstaander is. Geen van hen is ‘normaal’: Natalie is een zwaarlijvige vrouw en al haar hele leven alleen, Albert leeft op de rand van de maatschappij als alcoholverslaafde, Jeanne is de jongste zus van de familie maar lijkt wel van een ander gezin te zijn. Ook woont ze in de stad. Lotte is zo pijnlijk doorsnee dat ze buiten de kring van de familie valt en Antoine blijft over. Hij is het schoolvoorbeeld van ‘de kleine zelfstandige’, de onhebbelijke machoman die neerkijkt op de vrouwen en alleen interesse heeft in geld verdienen, eten, drinken en kaarten. Iedereen is in *Het sacrament* een buitenstaander. Deze personages zijn alleen. Jörg Schweinitz benadrukt in ‘Stereotypes and the narratological analysis of film characters’ het belang van antagonisten bij de karakterisering van personages. Tegenovergestelde personages ‘enable readers and film spectators to readily attribute values and meanings, establish clarity, and thus advance the plot through the conflicts thereby generated.’ (Schweinitz 2010: 280) Alleen, in *Het sacrament* zorgen deze tegenstellingen niet voor duidelijkheid. Claus contesteert de bekrompenheid van de Heylens in zijn formele opbouw van de film. Hij vangt zijn personages in een film, laat ze zichzelf zijn en gebruikt dat tegen hen. Zijn kritiek is niet zozeer een aanklacht tegen historische toestanden, maar is er wel een tegen de menselijke aard. Ik ben het dan ook niet eens met recensenten als Gerdin Linthorst. Hij schreef toen de film verscheen in de *Volkskrant*: ‘*Het sacrament* is te laat gemaakt, de entourage van een pastorie met een zwaarwichtige huishoudster lijkt van vóór de oorlog.’ (Linthorst 1990: 2)

Dat de kritiek die Claus heeft en de zaken die hij belicht universeel zijn, zet hij in de verf door zijn gebruik van mythologische verwijzingen. In de roman schuldten deze verwijzingen nog in woorden: de verteller van *Omtrent Deedee* benadrukte de naamgeving van de personages, of details zoals het horloge dat pastoor Deedee draagt. In de film zijn de allusies directer, maar net daardoor subtieler. Ik bedoel hiermee dat de kenmerkende overspecificiteit van film ervoor zorgt dat Deedee zijn horloge sowieso aanheeft en dat de kijker, indien die daar oog voor heeft, dit ziet. De voorwaarde in deze zin is cruciaal: indien de kijker niet op het horloge let, ziet hij deze mythologische verwijzing in de kostumering niet. In de roman daarentegen krijgt dit detail verscheidene keren een expliciete vermelding waardoor je als lezer voelt dat deze kleinigheid betekenis heeft. De kostumering, een vorm van directe karakterisering, wordt dus door Claus aangewend om de mythologische laag van het verhaal weer te geven. Dat is

²⁶ ‘De filmische verteller is een instantie die verantwoordelijk is voor het samenspel van twee andere typen vertellers. De ene draagt zorg voor het auditieve kanaal [...], de geluidsverteller. [...] Net als de geluidsverteller is de beeldverteller een afsplitsing van de filmische verteller.’ (Verstraten 2006: 127-128)

ook zo in het geval van Claude. Claude gebruikt de hoed van pastoor Deedee maar giet er wijn in om te offeren aan graaf Zaroff. Wanneer hij later in de film vlucht, draagt hij Deedee's mantel. Weverbergh benoemde Claude in zijn studie als 'celebrant van het bacchanaal', Deedee als 'celebrant van de Heilige Mis'. (Weverbergh 1965: 48- 51) Dit geldt ook voor *Het sacrament*. Claude is ook degene die de familie in de film aanspoort om het spelletje 'charades' te proberen, terwijl Deedee suggereert dat zij daarvoor niet slim genoeg zijn. Ook in *Het sacrament* contrasteert Claus de katholieke en de heidense religie. Zo maakt hij bijvoorbeeld gebruik van dezelfde filmmuziek bij de extase van Natalie in de kerk wanneer ze Deedee aanschouwt en bij Claudes extase nadat hij ether heeft gesnoven en in elkaar zakt. (Van Hooff 1990: 27) In *Het sacrament* zijn verder vooral de charades van belang voor de symbolische laag van het verhaal. Zoals ik eerder al vermeldde, wordt de filmmuziek hier alweer aangewend om deze taferelen tot een ander betekenisniveau te tillen. Ten slotte zijn het vooral de charades die belangrijk zijn in de weergave van de diepere betekenislagen van de film. Aan de hand van de filmmuziek, maar ook door de theatrale belichting, krijgen deze taferelen een bevreedende kracht.

5 De bühne: *Interieur*

5.2 Algemeen

Bij literatuuronderzoek wordt het bestaan van een verteller algemeen aanvaard. Dat was niet zo evident bij het begin van de narratologische studie van film. Wanneer Seymour Chatman in de jaren '70 voorstelt om film te bestuderen volgens narratologische principes, stelt hij dat ook in film echter een verteller bestaat, de 'cinematic narrator'. Deze verteller definieert Chatman als een niet-menselijke agent, 'the composite of a large and complex variety of communicating devices'. Deze communicatieve instrumenten zijn zowel auditief als visueel. Met zijn theorie contesteerde Chatman David Bordwell die stelde dat film wel narratie kent, maar geen narrator. (Horstkotte 2009: 170) In het artikel 'Eine Geschichte – zwei Texte' poneert Maria-Theresia Leuker dat de roman *Omtrent Deedee* en de film *Het sacrament* hetzelfde verhaal vertellen maar op een andere manier, met andere middelen. Ik wil dit met Poppe nuanceren: *Omtrent Deedee* en *Het sacrament* presenteren dezelfde geschiedenis, maar vertellen een ander verhaal. (Poppe 1996) Leuker merkt ook op dat er een derde versie bestaat waarin deze geschiedenis wordt voorgesteld, de theatertekst *Interieur*. In haar artikel bespreekt ze deze theaterversie niet omdat ze 'Erzähltexte' bestudeert. Leuker stelt dat aangezien *Interieur* een dramatische tekst is, 'es präsentiert die Figuren und ihr Handeln unmittelbar und verfügt nicht über eine Erzählfunktion, die zwischen das Dargestellte und die Rezipienten tritt'. (Leuker 2000: 16) Dit is meteen het grote verschil tussen de roman en de film en de dramatische tekst: *Interieur* heeft geen verteller en is geschreven voor *live performance*. (Leuker 2000: 16-17) Aan het *live* karakter van theater, de kracht die het zou hebben van het 'hier en nu' waardoor het een bijna rituele energie krijgt toegeschreven, wordt nochtans sinds enkele jaren getwijfeld. (Van Kerckhoven 1998: 7) Anders dan Leuker bespreek ik ook de derde versie van de geschiedenis verteld in *Omtrent Deedee* en *Het sacrament*.

Interieur heeft dus geen verteller zoals in de roman of de film, maar wel een aantal personages die met elkaar converseren. Claus snoeit voor zijn theaterversie flink in dit aantal. De figuren die aan het begin van het stuk aan het publiek worden voorgesteld zijn Deedee, Natalie, Albert, Antoine, Jeannette, Claude en Lutje. Er blijven dus slechts drie broers en zussen Heylen over. Giacomo (in de roman) of Gigi (in de film) en zijn vrouw Jeanne verdwijnen in *Interieur*. Jeannette, de vrouw van Antoine, is een nieuw personage. Ze neemt immers niet zomaar de rol van Lotte over, maar lijkt in heel wat opzichten op Jeanne. Zo is ze 'vel over been' -een formulering die letterlijk wordt overgenomen in de film- en wordt ze

beschreven als een rijke vrouw met ‘modieus toilet’. Taatje staat niet op het podium, maar er wordt wel naar haar verwezen. Ik had het in de bespreking van *Omtrent Deedee* en *Het sacrament* al over de buitenstaanders in het gezelschap: Giacomo/Gigi, Tilly, Lutje, Taatje en Claude. Het is opvallend hoe in de roman geen van deze vijf een stem krijgt behalve Claude, die binnen het groepje buitenstaanders de meest prominent aanwezige is. In de film werd de marginale positie van dit vijftal benadrukt in de mise-en-scène: Gigi zit bijna de volledige film in de tuin in plaats van in de pastorie. Wanneer hij wel binnen is, zit hij op de hoek van de tafel. Tilly weet zichzelf beter te integreren in de familie, maar wordt toch nog steeds behandeld als iemand die er niet echt bijhoort. Bovendien zit ze aan het begin van de film ook duidelijk buiten de familiale kring. Lutje is de meid die enkel af en toe komt opdienen of afruimen en Taatje, de alcoholverslaafde vrouw van Albert komt niet eens mee naar de bijeenkomst. In de dramatische tekst rekent Claus definitief af met de buitenstaanders: Giacomo/Gigi en Tilly worden geschrapt, naar Taatje wordt slechts enkele keren verwezen en Lutje is nog steeds gewoon een hulpje. Claude blijft omdat de spanning die heerst tussen hem en Deedee de spil is van het verhaal, zoals ik al eerder aantoonde bij de bespreking van *Omtrent Deedee* en de film.

Zoals eerder vermeld, is de roman *Omtrent Deedee* oorspronkelijk geschreven als filmscenario. Hoewel Claus dat scenario herschreef tot een romantekst, blijft de filmische oorsprong van de tekst duidelijk. (Raat 2000: 199) Claus kiest er in zijn boek al voor om het verhaal zich bijna geheel te laten afspelen in dezelfde ruimte, gedurende één dag. Wel staan in *Omtrent Deedee* nog af en toe flashbacks te lezen. Zulke fragmenten verdwijnen in de film waardoor de eenheid van tijd, ruimte en handelen nog meer wordt behouden in *Het sacrament*. (Leuker 2000: 21) Claus’ keuze om de flashbacks weg te laten zorgt ervoor dat de film een zekere theatersfeer ademt. Ook de mise-en-scène, waarbij de personages rond de tafel zitten in V-vorm zodat de toeschouwer alles kan waarnemen en vaak ook de plaatsing van de camera alsof deze het oog zou zijn van een toeschouwer in de zaal, versterkt dat gevoel. ‘De theatrale afkomst wordt nergens verdoezeld.’, zo schrijft Geert Neyt. (Neyt 1989: 21) Afbeelding 36 kan hier als illustratie dienen.



Afbeelding 36: de personages in V-vorm rond de tafel

De dramatische tekst *Interieur* heeft dus een impact gehad op de verfilming. *Interieur* verschijnt in 1971, acht jaar na de publicatie van de roman *Omtrent Deedee*. Het stuk wordt voor het eerst opgevoerd op 29 oktober van ditzelfde jaar ‘door het Amsterdams Toneel in de Stadsschouwburg te Amsterdam’. (Claus 1971: 133) *Interieur* bestaat uit vier bedrijven. Het verhaal dat het vertelt, speelt zich af ‘in een Westvlaams dorp, ’s zomers, twee of drie jaar geleden.’ (Claus 1971: 9) Tijdens het eerste bedrijf wordt de begroeting van de familieleden geënceneerd. De Heylens keuvelen bij een kopje koffie. Het tweede bedrijf toont hoe het gezelschap terugkeert van de kerkdienst en hoe de maaltijd verloopt. In het volgende bedrijf verandert de sfeer: Lutje sluit de overgordijnen. Eerst kaarten de Heylens, maar al gauw krijgen ze een beter idee: een spel spelen. Natalie stelt ‘charades’ voor. (Claus 1971: 93) Alvorens aan dat spel te beginnen, dansen de Heylens. Het komt tot een confrontatie tussen Deedee en Claude, die wegloupt. Het vierde en laatste bedrijf toont ons de stilte na de storm. De familie neemt in benevelde toestand afscheid van elkaar en Claude komt terug in een lege huiskamer en wandelt de trap op naar Deedee’s studiekamer. In dit laatste bedrijf vindt de cruciale confrontatie tussen Deedee en Claude plaats. Het stuk eindigt met Natalie die na de zelfmoord van Claude gedesillusioneerd op de trappen zit terwijl de wals van *Der Rosenkavalier* luid klinkt. Claus kiest voor een indeling in bedrijven, maar stopt – in tegenstelling tot het klassieke drama – bij het vierde bedrijf. Het publiek hoeft dus geen *deus ex machina* te verwachten waarmee plots alles goed komt. Dat Claus de muziek van *Der*

Rosenkavalier gebruikt, heeft wellicht een betekenis. Ook voor *Het sacrament* componeerde Frederic Devreese een wals. Deze logge dansmuziek in 3/4^{de} maat past perfect bij het dansmoment dat in het tweede deel van het verhaal de - dan lichtjes aangeschoten- personages losschudt. *Der Rosenkavalier* is een opera van Richard Strauss die zich afspeelt in Wenen, midden 18^{de} eeuw. Dit muzikaal drama vertelt op komische toon een liefdesverhaal dat uiteindelijk eindigt in een *happy end*. (Verbraak 2012) Aan het eind van *Interieur* laat Claus de *Rosenkavalier* – een feestwals– horen terwijl Natalie voor zich uit zit te staren op de trappen. Haar wereld is zonet vergaan: Claude pleegde zelfmoord en Deedee heeft haar verraden. Het sterke contrast tussen de muziek en wat zich afspeelt, versterkt de tragiek van de laatste scène van *Interieur*.

De flashbacks die in *Het sacrament* verdwijnen, zijn wel nog uitdrukkelijk aanwezig in de dramatische tekst. Vooral Natalie wordt achtervolgd door flarden herinneringen die ze hardop prevelt terwijl ze inslaapt in de luie stoel waar moeder Heylen jaren geleden ook lag te ronken. Ook in *Omtrent Deedee* en *Het sacrament* wordt deze analoge karakterisering toegepast. In alle drie de versies valt Natalie telkens in slaap in de stoel van ‘moedertje’.

‘De enige die niet vies was van mij was de oude kater. Pitoe. Contrarie, hij likte aan mijn neus. En dan kwam Papa van de markt in Waregem en hij had een nieuw paard gekocht, een rosse hengst die zich niet wilde geven, ...’ (Claus 1971: 128)

Ook Antoine en Albert rakelen herinneringen op. Antoine vertelt over een avontuurtje met een Engels meisje Gladys: ‘Howdoyoudo? What is your naam? Antoine! Mine’s Gladys.’ (Claus 1971: 121), en Albert herinnert zich zijn jeugd die prompt stopte wanneer hij zijn vrouw Taatje huwde. Aan het begin van het stuk vraagt Lutje zich af waarom de compagnie meneer pastoor ‘Deedee’ noemt. De familie speelt dan een soort van flashback na om uit te leggen aan de meid waar deze benaming vandaan komt. Het lijkt wel alsof bijna alle personages worden achtervolgd door hun verleden in dit stuk. Dit hult het geheel in een neerslachtige gloed. Het is opvallend hoe de karakterisering in *Interieur* volledig gebeurt in de ‘personentekst.’ (Doležel in de Beus 1979: 39) Er is geen verteller zoals in *Omtrent Deedee* of *Het sacrament*. De enige stem met autoriteit vinden we in de neventekst met regie-aanwijzingen. Het gebruik van deze terugblikken kan worden verklaard door het *live* karakter van theater. Doordat een theatertekst wordt geschreven om opgevoerd te worden in het ‘hier en nu’ en in dit geval volledig in dialoogvorm is opgesteld, kunnen verwijzingen naar het verleden de personages uitdiepen. Antoine denkt terug aan zijn slippertje met Gladys, Albert

beklaagt zijn huwelijk met vrouw Taatje, Natalie vertelt absurde verhalen uit haar kindertijd en Jeannette babbelt over haar dode baby. Zij en Antoine verloren hun kindje: ‘Ik ben uit dat leven gegaan met Antoine mee, voor het kind. En als’t dan geboren is, had het dat gezwel.’ (Claus 1971: 39) Sindsdien is Jeannette afgestompt in haar gevoelens en droomt Antoine weg van een leven met een andere vrouw. De kwellingen die de personages achtervolgen staan in *Omtrent Deedee* te lezen als *interior monologues*, hier worden ze geëtaleerd in dagdromen en flashbacks. Er zijn verscheidene vormen van karakterisering te onderscheiden in *Interieur*. In het eerste hoofdstuk vermeldde ik al dat de directe karakterisering vooral berust op de neventekst en de cast van de personages. De cast laat ik hier links liggen, aangezien ik enkel de theatertekst bestudeer en niet de opvoering ervan. Hoe de personages worden gekarakteriseerd in de neventekst kan ik wel analyseren. Claus geeft in *Interieur* tamelijk veel richtlijnen in de regieaanwijzingen. Interessant zijn vooral de bijvoeglijke naamwoorden. Ook bij de studie van deze derde versie van de geschiedenis die we kennen uit *Omtrent Deedee* analyseer ik de personages een voor een. In het algemeen wil ik graag even uitduiden dat vooral de analoge karakterisering nadrukkelijk aanwezig is in *Interieur*. Claus staat ervoor gekend mythologische verwijzingen in zijn werk te verweven en symbolische patronen te verstoppert. Ook de benamingen van zijn personages dragen vaak een metaforische of mythologische betekenis. Meer dan in de roman en film, wordt in deze versie voor toneel de nadruk gelegd op de betekenis van de namen van de personages.

5.3 Analyse van de personages

5.3.5 Natalie

Natalie wordt in de dramatis personae voorgesteld als ‘de huishoudster’. Claus karakteriseert de andere leden van de familie Heylen aan de hand van Natalie. Zo staat er bijvoorbeeld bij Albert en Antoine te lezen: ‘haar broer’. Natalie is ook in deze versie voor theater een belangrijk figuur in de vertelde geschiedenis aangezien zij degene is die de familie ieder jaar samenbrengt. De roman drukt het belang van Natalie uit door het eerste en laatste hoofdstuk naar haar te vernoemen en het verhaal zo een circulaire structuur te geven. Ook in *Het sacrament* eindigt de film niet met Deedee of Claude, maar met het beeld van een verbijsterde Natalie. Toch lijkt de plaats van deze huishoudster in de theatertekst nog prominenter. De manier waarop zij spreekt tegen Deedee bijvoorbeeld is veel minder bescheiden dan in de roman- en filmversie. De eerste tekstregels kunnen dit al illustreren:

‘NATALIE: Zij zijn daar. Haast u.

DEEDEE: Maar ik moet maar heel even...

NATALIE: Neen, daar is nu geen tijd voor. Ga in uw kamer. En scheer u.' (Claus 1971: 9)

Ook is Natalie constant en overal aanwezig. Claus geeft in de neventekst aanwijzingen over de setting: 'Het decor is verdeeld over drie vloeren, die met elkaar verbonden zijn door een trap. Onderaan: de huiskamer, links van de trap is er dan een gangetje dat naar het toilet leidt. Verder, hoger aan de trap, ook links, het bureau van Deedee.' (Claus 1999: 902) Natalie bevindt zich gedurende het stuk vaak op de trap tussen de drie 'vloeren' en is zo altijd een beetje overal. Zij is ook symbolisch het personage dat probeert de verschillende vloeren, of personages, te verbinden. Tijdens het moment waarop Claude en zijn vader Albert op zoek gaan naar een cadeautje voor Taatje luistervinkt Natalie en ook wanneer Claude onderweg is naar pastoor Deedee wanneer hij terugkomt van zijn vlucht, loopt hij Natalie tegen het lijf:

'Voorzichtig komt Claude in de huiskamer die leeg is, hij gaat de trap op, blijft op de hoogte van Natalie staan. Zij kijkt hem lang aan, houdt zijn gezicht tussen haar handen, laat hem dan los.' (Claus 1971: 115)

De trap kan gezien worden als vervangend voor het Mariabeeld waarbij dit personage troost zoekt in *Het sacrament*. Het is een plek waar ze zich verschuilt. Wanneer Natalie aan het eind van het stuk verneemt dat Claude zelfmoord heeft gepleegd, rent ze eerst naar Deedee maar wanneer die haar wegduwt gaat ze volledig verstart op de trap zitten. Claus geeft aan: 'Autogetoeter. Daarin glijdt de wals van Der Rosenkavalier.' (Claus 1971: 131) Natalie is dus overal en constant aanwezig. Dit kan de kijker doen vermoeden dat zij al van in het begin van het stuk, net als in *Omtrent Deedee*, weet dat Deedee zichzelf geselt. In de roman leren we uit een *interior monologue* van Natalie dat ze hier al lang weet van heeft. Toch blijft dit in de toneelversie slechts een suggestie zoals ook het geval is voor *Het sacrament*. Dit heeft te maken met de tonende aard van deze media en Claus' keuze om hier geen *voice-over* of ander middel te gebruiken om de gedachtegang van de personages weer te geven.

Natalie is dus mondiger tegen Deedee in *Interieur* en is alomtegenwoordig in het stuk. Dit neemt niet weg dat ze nog steeds bezeten is door haar werkgever. Wanneer Deedee vraagt aan Natalie of er nog champagne in de ijskast staat, noteert Claus in de regieaanwijzing:

'(opgewekt omdat hij het is) Maar zeker.' (Claus 1971: 87) De woordkeuze die de auteur gebruikt in de neventekst voor Natalie geeft een goed inzicht in haar gedrag en karakter: 'zij

komt nerveus tot leven' (Claus 1971: 9), 'zij sukkelst naar beneden' (Claus 1971: 10), 'schreeuwt' (Claus 1971: 16), 'die zuchtend neerzit' (Claus 1971: 32), enz. Natalie heeft ook in *Interieur* last van haar gewicht, dat meermaals ter sprake komt. Bovendien is haar obesitas niet het enige wat haar leven moeilijk maakt: ze heeft pijn aan haar voeten, en het kraakbeen in haar oor groeit toe waardoor ze niet goed hoort en telkens schreeuwt. Zoals reeds aangekondigd, is de analoge karakterisering in deze tekst prominent aanwezig. Dat doet Claus door de naamkeuze van de personages in de verf te zetten. Aan het eind van het eerste bedrijf geeft Natalie commentaar aan Jeanne over het feit dat Deedee haar 'juffrouw' noemt. 'Dat is omdat gij hier zijt.' (Claus 1971: 39), zegt ze. Anders noemt Deedee haar Natalie, in Griekenland ook wel eens 'Natje' omdat ze hevig zweette. Verder in het stuk vraagt Natalie Deedee nadrukkelijk om haar bij haar naam te noemen. Deedee twijfelt en noemt haar eerst nog 'Natalia', maar krijgt op aandringen toch 'Natalie' over zijn lippen. Claude vraagt uitdagend naar de betekenis van deze naam, maar Deedee moet het antwoord verschuldigd blijven.²⁷ Het jonge neefje legt uit dat de naam Natalie afkomstig is van 'dies natalis martyrum' (Claus 1971: 86), of de geboortedag van de martelaar. De vrome Natalie heeft haar naam dus niet gestolen. Ook hier is zij de 'priesteres van de Heilige dienst'. (Weverbergh 1996: 50)

5.3.6 Deedee

Deedee wordt voorgesteld als 'priester'. (Claus 1971: 5) In het begin van het stuk staat hij in peignoir en pyjama tot de familie arriveert. Dan port Natalie hem aan iets anders aan te trekken. Hij is om en bij de vijftig jaar: 'Hij loopt tegen de vijftig. In de fleur van zijn leven.' (Claus 1971: 34), en heeft rood haar. Natalie denkt dat hij om die reden 'de vos' wordt genoemd op reis, maar het is Jeannette die opmerkt dat Deedee 'de manieren van een vos' heeft. (Claus 1971: 35) Ook bij dit personage wordt de betekenis van zijn naam uitvoerig uit de doeken gedaan. Het is pas in de derde scène van het eerste bedrijf, bij het binnenkomen van Albert en Claude dat deze laatste opmerkt dat de pastoor vandaag Deedee mag worden genoemd. De naam Deedee moet aantonen dat de priester ook tot de gewone mensen behoort. 'Voor u ben ik wel pastoor maar niet Meneer Pastoor.' (Claus 1971: 22) Lutje, de meid, begrijpt niet goed waar deze vreemde naam vandaan komt. De familie legt uit dat het een afkorting is van dienstdoende en dat de priester deze naam kreeg toen hij nog niet vast

²⁷ Claude vraagt Deedee om de naamverklaring omdat hij enkele scènes daarvoor samen met vader Albert in het bureau van Deedee op zoek was naar een fles drank voor Taatje en daar een boek ontdekte met naamverklaringen: 'Ah, hij heeft dat nodig voor als ze komen met een doop. Dan kan hij de naam uitleggen, de deugniet.' (Claus 1971: 64)

benoemd was. Lutje dacht eerst dat het een afkorting was van André, maar kon het verband niet leggen met de echte voornaam van de priester: Robert. Men wijst erop dat ‘Bert’ niet als roepnaam kon dienen want dan was er verwarring mogelijk met broer Albert. Paul Claes leest in *De mot zit in de mythe* het werk van Claus na op mythologische verwijzingen en verbindt die met de Freudiaanse leer. Hij wijst erop dat de gelijkenis tussen de voornamen van Albert en Robert verwijzen naar de vaderpositie die beiden ten opzichte van Claude innemen (of net niet). Deedee als naam lijkt daarenboven ook op het Engelse daddy. Lutje, die eerst niet goed begrijpt waar de naam Deedee vandaan komt, benadrukt dat Deedee zijn ‘vaderlijke naam ten onrechte draagt’. (Claes 1985: 119) Claude die bij hem om liefde smeekt, wordt afgewezen. Jeannette merkt enkele keren op dat er iets veranderd is aan Deedee: ‘Hij is toch niet lijk verleden jaar.’ (Claus 1971: 34) Ook in *Interieur* wordt erop gewezen dat Deedee een horloge draagt. In de neventekst lezen we: ‘Deedee: die op zijn horloge gekeken heeft als een scheidsrechter.’, en even later: ‘Deedee kijkt weer op zijn horloge.’ (Claus 1971: 40-41) In deze tekst wordt het feit dat Deedee een horloge draagt trouwens gecontrasteerd met Albert die zijn uurwerk met chronometer is verloren. Dit benadrukt dat Albert niet de ware Kronos, of vader is van Claude (indien we aannemen dat deze Poseidon is, de rol die hij speelt bij de charades). (Claes 1985: 132) Deedee heeft beduidend minder tekst dan de andere personages. Wanneer hij iets zegt, spreekt hij in belerende boekentaal. Claude ontmaskert Deedee en vraagt op een bepaald moment net nadat Deedee een monoloog heeft gehouden:

‘En hebt ge dat nu allemaal zelf bedacht? [...] Ge hebt soms niet een beetje goed onthouden van een artikel dat ge onlangs gelezen hebt? Uit het nummer van deze maand van ‘Ons Streven’? Dat met een rood potlood aangetekend in uw lade ligt?’ (Claus 1999: 926- 927)

Uit de aanwijzingen die Claus noteert, wordt duidelijk dat Deedee een dubbelzinnige figuur is: hij spreekt ‘vervaarlijk kalm’ (Claus 1971: 70), ‘wil opgewekt zijn’ (Claus 1971: 87), hij is ‘iets te smalend’ (Claus 1971: 105) wanneer hij Claude wil verbeteren en zegt zachtjes bij de charade van Hitler (Albert) en Churchill (Antoine): ‘Sieg heil.’ (Claus 1971: 100) Dit doet Deedee ook in *Omtrent Deedee*, in *Het sacrament* wordt deze uitspraak weggelaten.

Deedee wordt ook hier impliciet gekarakteriseerd als een gluiperd, die enthousiast is wanneer de familie zich uitkleedt en het zich wat gemakkelijker maakt. Tijdens de charades speelt hij de grote boze wolf en bijt hij aan het eind van het tafereel in Natalie’s nek en dan in haar borst! Jeannette roept naar de priester: ‘Hé, kalmeer u, Deedee.’ (Claus 1971: 96) In *Het*

sacrament is het Albert die in de borst van Tilly bijt. Ook wanneer Claude ‘een orgasme mimeert’ (Claus 1971: 102) en Natalie en Albert hem willen stoppen, staat Deedee erop dat de charade wordt uitgespeeld. Ten slotte wordt vermeld dat hij Claude vroeger ook wel ‘Klootje’ noemde. (Claus 1971: 121)

5.3.7 Lutje

Claus introduceert Lutje als ‘de meid’. Lutje heeft meer tekst in *Interieur* dan in *Het sacrament*. De lezer of kijker wordt erop attent gemaakt dat Lutje slechts een hulpje is en de rijkdom van Jeannette niet gewoon is. Ze ‘blijft gefascineerd kijken naar Jeannette en haar modieus toilet’. (Claus 1971: 11) Ze vertelt aan Jeannette dat ze een relatie heeft met een soldaat. (Claus 1971: 11) Lutje neemt de mantels van de gasten aan, dient het eten en de aperitief op. Haar naam is een afkorting van Lutgardis. (Claus 1971: 128) Natalie zegt ook in deze tekst over Lutje dat ze ‘een leeg vel is’, dit keer tegen Jeannette. Lutje is geen erg belangrijke figuur, maar krijgt toch meer aandacht dan in de andere twee versies.

5.3.8 Jeannette

Jeannette is de vrouw van Antoine in *Interieur*. Ze vervangt met andere woorden Lotte uit *Het sacrament* en *Omtrent Deedee*, maar lijkt daar niet in alle opzichten op. Terwijl Lotte nog een domme vrouw is die door Antoine over zich laat lopen, is Jeannette dat niet. Zij is diegene die de oplossingen bij het spel ‘charades’ raadt en voorziet Antoine altijd gemakkelijk van antwoord als hij een dwaze opmerking maakt. Jeannette is een knappe en jonge vrouw. ‘Jeannette, ge ziet er uit lijk een meisje van twintig.’, aldus Deedee wanneer de twee elkaar begroeten. (Claus 1971: 19) Antoines vrouw is erg met haar uiterlijk bezig is, zo draagt ze bijvoorbeeld zelfbruiner, ‘Fiona van Lancôme’ (Claus 1971: 12) en leest ze ‘Het rijk der vrouw’, een lifestylemagazine voor de katholieke vrouw in de jaren vijftig. (Claus 1971: 57) Haar ‘modieus toilet’ doet denken aan Jeanne uit de twee andere versies en ook haar goede band met Claude wijst op een gelijkenis met Jeanne. Haar naam, Jeannette, wijst hier trouwens ook al op. Ze wordt aan de lezer voorgesteld bij de dramatis personae als ‘vrouw van Antoine’. (Claus 1971: 5) Het is een ongelukkig huwelijk: ‘Antoine, ge wordt met de dag meer een beest.’, aldus Jeannette tegen haar eega. (Claus 1971: 41) En ook Antoine is allerminst positief over zijn echtgenote. Wanneer Claude grapt dat hij met de antenne van zijn transistor door Jeannettes ziel zal duwen, zegt hij: ‘Gij gaat diep moeten steken om dat te vinden, bij de die.’ (Claus 1971: 51) Hun slechte verstandhouding heeft misschien iets te maken met de baby die het koppel verloor in het verleden? Het voorval maakt haar soms

apathisch, zo nu en dan ‘irreëel ernstig’ (Claus 1971: 83) of ‘onrustig’ (Claus 1971: 84): ‘Ik zou willen lopen. Bewegen. Dansen. Gij zit hier te zitten lijk oude bokken.’, zegt ze. (Claus 1971: 88) Jeannette is ten slotte nogal bemoeiziek. Zo weet ze Natalie telkens naar de hand te praten tot ze dingen te weten komt en vraagt ook plots bruut aan Lutje: ‘Hoeveel verdient ge nu, Lutje?’ (Claus 1971: 50)

5.3.9 Antoine

Antoine is de broer van Natalie leren we uit zijn introductie bij de dramatis personae. Hij woont samen met vrouw Jeannette in Moorslede. (Claus 1971: 13) De jongste broer Heylen doet in wol (Claus 1971: 19) en dat lijkt goed op te brengen: ‘Ge weet dat wij een nieuwe [televisie] hebben, met kleur. [...] En we hebben een speciale antenne voor Holland.’ (Claus 1971: 18) Antoine is, zoals in de roman en de film, ook in deze toneeltekst een boertige man die flauwe moppen maakt en grove uitspraken doet. Hij veralgemeent: ‘[iets] van ’t vrouwvolk’ (Claus 1971: 53) en spreekt over ‘moderne bocht, van die ippies’ (Claus 1971: 67). Over en tegen Claude is hij bijzonder negatief: ‘Albert, zegt aan uwe aap dat hij die radio uitdoet of ik zet er persoonlijk mijn voet in. Claude, ge stinkt.’ (Claus 1971: 67) Ondanks zijn hoog inkomen, is hij toch een gierig man. Wanneer de familie de kosten van de dienst voor hun moeder bespreekt neemt hij duidelijk het voortouw: ‘Maar hij zou dat toch voor een vriendenprijs kunnen doen. Voor ons. [...] Maar ik heb horen zeggen dat een eeuwigdurende devotie goedkoper komt.’ (Claus 1971: 75) Antoine is minder slim dan zijn vrouw. Hij raadt nooit welk tafereeltje wordt opgevoerd bij de charades. Ik vermeldde eerder al dat Antoine in het verleden een kortstondige verhouding had met een Engels meisje, Gladys, en dat zijn huwelijk met Jeannette niet gelukkig is. Het gaat zelfs zo ver dat hij in een dronken bui aan broer Albert vraagt:

‘Wel, moest het nog een keer gebeuren bij Jeannette, en er gebeurt iets in ’t hospitaal, redden de nonnen nog altijd eerst het kind en kijken ze dan pas naar de moeder? [...] Vraag het hem een keer morgen. Albert, wilt ge dat doen voor mij? Vraag het hem morgenochtend.’ (Claus 1971: 113-114)

Er wordt geen nadruk gelegd op de naamgeving van Antoine. De rol van Churchill die hij speelt bij de charades heeft vooral betrekking op zijn relatie met Lotte, die hij wil vertrappelen. Antoine fungeert in het verhaal enkel in de maatschappijkritische en psychologische laag, mythologisch of symbolisch wordt hij niet geduid.

5.3.10 Albert

Albert: ‘Aalbertus, Adalbert, Elbertus, Adelbrecht, Elbregt, Appie. Appie! Wat betekent het? Door adel schitteren en bert, ,brecht, betekent: glanzend stralend.’ (Claus 1971: 64) Claude legt aan zijn vader uit waar zijn naam vandaan komt. De betekenis van Alberts naam staat in schril contrast met het leven dat hij leidt. De oudste broer Heylen heeft een miserabel leven achter de rug omdat zijn moeder –die hem nochtans het liefste zag- hem een huwelijk met Taatje heeft aangeraden: ‘Ze [d.i. moeder Heylen] heeft mij voorgetrokken, dat is waar, maar tezelvertijd heeft zij mij toch wreed gearrangeerd.’ (Claus 1971: 48) Zowel Taatje als Claude maken voor hem het leven moeilijk: ‘Geef toe dat ze [d.i. Taatje] mij kan pesten dat het sop uit mijn ballen loopt.’ (Claus 1971: 74) Ondanks alle tegenslag die Albert in zijn leven al heeft gekend, wil hij er toch het beste van maken. Zoon Claude zegt tegen hem:

‘Niettegenstaande al uw miserie, met mijn moeder, met het stempelen, met uw ouderdom, met mij ook, omdat ge toch uw best doet, maar door blijft jakkeren.’ (Claus 1971: 61) Zowel in *Omtrent Deedee* en *Het sacrament* als in *Interieur* blijft Albert een goeiige maar gewone kerel die getekend is door het leven. Hij is nogal simpel: voor hem hoeft champagne niet, ‘een pint is ook goed’ (Claus 1971: 111) en wanneer Antoine tegen hem spreekt over een *digestif*, antwoordt hij: ‘Spreek Vlaams, jongen.’ (Claus 1971: 83)

5.3.11 Claude

Claude is de zoon van Taatje en Albert. In *Omtrent Deedee* en *Het sacrament* wordt het heel duidelijk dat Claude niet Alberts biologische zoon is. In *Interieur* echter, wordt nergens expliciet vermeld dat Claude niet van Albert is. In tegendeel, Albert is nog maar eens aan het klagen over zijn ‘gearrangeerd’ huwelijk met Taatje en probeert zich voor te stellen hoe zijn leven eruit zou zien mocht hij niet met haar getrouwd zijn. Claude reageert: ‘Dan was ik hier niet geweest.’, waarop Albert antwoordt: ‘Juist, manneke. Ge waart niet eens op de wereld geweest.’ (Claus 1971: 49) Ook wanneer de twee later in Deedee’s bureau op zoek gaan naar een fles drank voor Taatje zegt Albert tegen Claude: ‘Door die eh... onzedige handelingen heb ik u gemaakt.’ (Claus 1971: 62) Deze uitspraken zijn op z’n minst opvallend. Via analoge karakterisering wordt immers wel gesuggereerd dat Claude zijn echte vader nooit heeft gekend en dus een soort oedipusfiguur is. De verwijzing naar het horloge dat Albert verloor, duidt daar op. Daarenboven krijgen we de verklaring van zijn naam: ‘Claudius van ’t Latijn: claudus, betekent mank, kreupel, lam.’ (Claus 1971: 65) Paul Claes verklaart in *De Mot zit in de Mythe* dat deze naam een verwijzing is naar het oedipuscomplex: ‘Claude -nomen est

omen- is inderdaad een hinkende Oedipus. (Claes 1985: 118) Claude is alleszins ontdaan na het lezen van de betekenis van zijn naam. Hij scheurt het boek met naamverklaringen ‘razend’ in twee en gooit het weg waarop hij zijn transistor heel hard aanzet. (Claus 1971: 65) Is Claude dus de echte zoon van Albert of niet? Het antwoord is ambigu. Het lijkt alsof Claus zij die echt goed kijken, luisteren en lezen, beloont met extra inzichten. De lezer van deze dramatische tekst of toeschouwer die het stuk bekijkt zonder eerst *Omtrent Deedee* te hebben gelezen, mist waarschijnlijk deze laag in het verhaal en begrijpt een groot deel van de spanning tussen Claude en zijn twee ‘vaderfiguren’ - Albert en Deedee- niet. Verder wordt Claude ook in deze versie gekarakteriseerd als labiele figuur. In de neventekst lezen we als aanwijzingen van Claus voor Claude ‘lacherig’, ‘zenuwachtig’, ‘plots krijsend tot Deedee’ en ‘slaat wild om zich heen’ op amper twee bladzijden. (Claus 1971: 106-107) Hij is een ruziestoker die graag in de clinch gaat met Deedee. Hij zingt Amerikaanse jazz (Claus 1971: 52) en draagt een transistor bij zich. (Claus 1971: 21) Ook in *Interieur* is Claude een figuur die geobsedeerd is door film, meer specifiek door horror- en vampierenfilms. Hij draagt bijvoorbeeld een Dracula-masker. (Claus 1971: 79) Voor Claude eindigt de avond desastreus. Na zijn confrontatie met Deedee die hem de deur wijst, staat hij ’s ochtends vroeg op, om ‘boterkoeken [te] kopen’. (Claus 1971: 127) Natalie krijgt telefoon van de politie dat Claude van de brug is gesprongen:

‘Hij is van de brug gesprongen. Boven de autostrade. Zijn ruggegraat is gebroken. Een Mercedes is er bovenop gereden, en dan een Volvo. Zijn hoofd is plat, helemaal plat.’ (Claus 1971: 130)

Bert Vanheste attendeert dat Claus in *Omtrent Deedee* met subtiele details verwijst naar wat er nog moet komen in de roman. (Vanheste 1994: 202) Op deze manier creëert de schrijver een onheilspannende, beklemmende sfeer. De aandachtige lezer weet dat hij iets moet verwachten, maar weet niet precies wat noch wanneer. In mijn bespreking van de film *Het sacrament* wees ik ook al op de dreigende kracht van bijvoorbeeld de muziek. Ook in *Interieur* voorspelt de auteur niet veel goeds. Claude vlucht na een eerste botsing met Deedee (tijdens het dansmoment) het huis uit en is naar de brug geweest waar hij later in het verhaal zal afspringen. Wanneer hij terugkomt, sluipt hij Deedee’s bureau binnen. De priester vraagt hem waar hij de hele tijd was. Claude antwoordt dat hij op de brug was, ‘De hele tijd. Er waren veel auto’s die terugkwamen van de kust. En veel kraaien ook. Of raven.’ (Claus 1971: 116) Op zich lijkt dit slechts een eigenaardig detail. Aan het begin van het verhaal legt Claus Albert echter de volgende woorden in de mond: ‘Albert, zei ze [d.i. ‘moederke’], ik zie nog

geen zwarte vogels.’ (Claus 1971: 37) Claude vraagt of moeder Heylen dan wel nog zwarte vogels heeft gezien?, waarop Albert: ‘Een dag of twee voor ze dood ging.’ (Claus 1971: 38) Claude kondigt dus zijn zelfmoord al aan Deedee aan alvorens die de jongen heeft afgewezen. Dit wijst er volgens mij op dat de reden van Claudes zelfmoord complexer is dan vaak wordt aangenomen. In alle publicaties die *Omtrent Deedee* en *Het sacrament* bespreken, wordt verondersteld dat Claude zelfmoord pleegt omdat Deedee zijn rol als plaatsvervangende vader voor de jonge Oedipus niet opneemt maar hem de deur wijst. In *Interieur* echter is de rol van Claude als Oedipus minder uitgesproken. Daarenboven kondigt Claude in deze tekst zijn dood al aan voordat Deedee hem definitief afwijst.

6 Conclusie

Geadapteerde werken zijn niet inferieur aan een ‘originele’ tekst. Het is integendeel belangrijk om rekening te houden met de intentie van de persoon die adapteert: wil Claus in dit geval zijn verhaal herwerken naar een ander medium of wil hij het gebruik van een ander medium aangrijpen om een ander verhaal te vertellen? Ik geloof dat het antwoord deze laatste optie is. Claus vertelt in *Omtrent Deedee*, *Interieur* en *Het sacrament* over de familie Heylen. Zijn personages zijn Vlaamse vrouwen en mannen maar tegelijkertijd spanningspunten, krachtpunten die met elkaar aan het dansen gaan (letterlijk dan nog). Weverbergh onderscheidde nog in het publicatiejaar van de roman drie lagen in *Omtrent Deedee*. Ik heb aan de hand van een analyse van Claus’ personages aangetoond dat deze drie niveaus ook in de andere twee versies van deze geschiedenis aanwezig zijn. Claus heeft geen moeite gespaard om ook de symbolische betekenis van de personages in het toneelstuk *Interieur* en de filmversie *Het sacrament* te integreren. Opdat hij dit kon doen, maakte hij gebruik van mediums specifieke technieken. In de dramatische tekst *Interieur* is vooral de analoge karakterisering van belang. De personages discussiëren er bijvoorbeeld expliciet over hun naamgeving. In *Het sacrament* bleek de symbolische laag van het verhaal zowel in de mise-en-scène (denken we dan aan de kostumering en de positionering van de personages) als in de cinematografie (belichting, gebruik van filmmuziek, cameravoering) en tot slot in de *editing* (de opbouw van de film) aanwezig te zijn. De rode draad die deze drie werken verbindt, is de volgende: Claus maakt een tegenstelling tussen de bekrompen en ingehouden, beregelde manier van leven van de katholieke kerk en de vrijheid tijdens het heidense ritueel. Deze thematiek zit in elk van de drie werken vervat.

Adaptatie-als-product kan worden gedefinieerd als een omzetting van het ene naar het andere tekensysteem. Het proces van adapteren is moeilijker onder woorden te brengen. Ik schreef het al aan het begin van deze masterproef met Hutcheon: ‘The adaptor is an interpreter before becoming a creator.’ (Hutcheon 2006: 84) Ik geloof dat het proces van adapteren bij Claus een voortzetting van de centrale thematiek op metaniveau is. Claus vertrekt van een aantal basisthema’s of –tegenstellingen: vader vs. moeder, de christelijke dienst vs. de heidense rite. Met deze thema’s als uitgangspunt vertelt hij driemaal een verschillend verhaal om opnieuw te kunnen concluderen waarmee hij begon. De dubbele adaptatie van zijn werk krijgt zo bijna iets ritueels, iets heidens. Een tekst is niet heilig, maar mag in vrijheid worden hergebruikt.

Ik maakte voor mijn studie gebruik van de narratologische theorie en had meer bepaald aandacht voor constructie van de personages, voor de karakterisering. Ik beschouw 'karakterisering' niet als: tekstuele elementen uit de tekst destilleren en op basis daarvan een entiteit, het personage, reconstrueren. Ik ben er daarentegen van overtuigd dat personages bij elke lezing opnieuw worden geconstrueerd. Ik zei al in mijn eerste hoofdstuk dat een personage bestaat uit verschillende lagen. De lezer die ik ben geweest, een studente die haar masterproef schrijft, is op zoek naar deze gelaagdheid, naar de constructie van het personage. Vele andere lezers zijn waarschijnlijk minder geconcentreerd op het ontdekken van mythologische verwijzingen en zien deze personages voornamelijk als types die Vlaamse wantoestanden voorstellen. De dubbele adaptatie van *Omtrent Deedee* wordt dan een drieluik van kritiek. Na mijn onderzoek geloof ik echter dat Claus' kritiek in zijn drie werken niet af te scheiden is van het psychologische en mythologische niveau. De kritiek zit vervat in de symbolische vervanging van de Heilige Mis door het bacchanaal en ook in de vader-zoon problematiek. Ik ben het eens met Weverbergh wanneer hij schrijft:

Toen ik het boek voor de eerste maal las, (snel, als in een roes) voelde ik alles wat ik nadien na een zorgvuldig afpellen van de tekst gevonden heb. Intuïtief. (Weverbergh 1965: 44)

Ik geloof dat Claus elke lezer van de roman en elke toeschouwer van *Interieur* en *Het sacrament* doet aanvoelen dat deze historie meer bevat dan kritiek op Vlaamse onhebbelijkheden. Zijn meesterschap ligt in de subtiele manier waarop hij zijn personages van symboliek en mythologie doordrenkt.

7 Bibliografie

7.2 Primaire literatuur

- H. Claus, *Omtrent Deedee*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1963.
- H. Claus, *Interieur*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1971.
- H. Claus, *Interieur*, in: *Hugo Claus. Toneel ***, Amsterdam, De Bezige Bij, 1999.
- H. Claus, *Het sacrament*, Silent Sunset Productions, 1989.

7.3 Secundaire literatuur

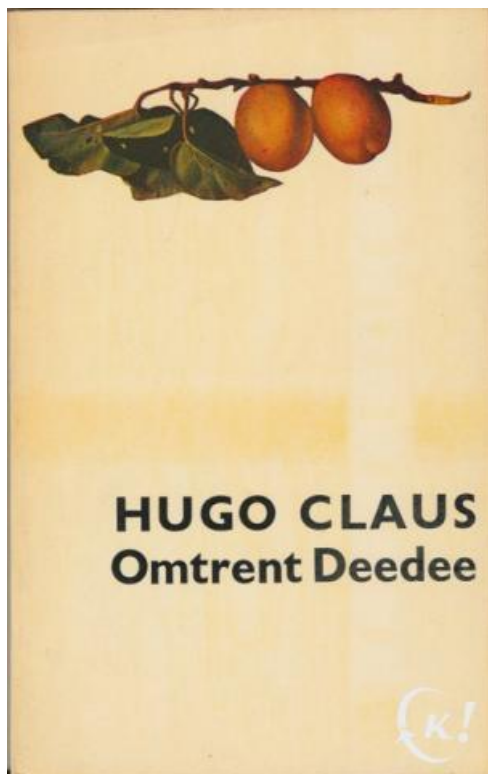
- G. Bluestone, *Novels into film. The metamorphosis of Fiction into Cinema*, Maryland, John Hopkins Press, 1957.
- M. de Beus, 'Karakterisering. Een model voor de beschrijving van romanpersonages', in: M. Bal et al., *Mensen van papier. Over personages in de literatuur*, Assen/ Brugge, Van Gorcum/Uitgeverij Orion, 1979.
- P. Claes, 'De mythe als thema', in: P. Claes, *De mot zit in de mythe. Hugo Claus en de oudheid*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1985.
- P. Claes, 'Omtrent Deedee', in: A.G.H. Anbeek van der Meijden et al., *Lexicon van literaire werken 8*, Groningen, Wolters-Noordhoff, 1990, 1-8.
- H. Claus (1994, 2001), in: *Hugo Claus Groepsportret. Een leven in citaten. Bijeengebracht door Mark Schaevers*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2004.
- D. Bordwell & K. Thompson, *Film Art: an Introduction*, New York, McGraw-Hill, 2010 (ninth edition).
- P. Demedts, 'Een verkenner in de filmkennel', in: P. Demedts, *KNT. Educatieve map rond Hugo Claus*, Gent, NTG, 1995.
- J. Eder, F. Jannidis & R. Schneider, 'Characters in Fictional Worlds. An Introduction' in: Eder et al., *Characters in Fictional Worlds*, Berlijn/ New York, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2010, 3-64.
- J. Eder, F. Jannidis & R. Schneider, 'Activity Types and Characterisation in Dramatic Discourse' in: Eder et al., *Characters in Fictional Worlds*, Berlijn/ New York, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2010, 176-207.
- R. Giddings, K. Selby & C. Wensley, *Screening the Novel: The Theory and Practice of Literary Dramatization*, New York, St. Martin's Press, 1990.
- L. Herman & B. Vervaeck, *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*, Nijmegen/ Brussel, Uitgeverij Vantilt/ VUBPress, 2001.

- S. Horstkotte, 'Seeing or Speaking: Visual Narratology and Focalization, Literature to Film', in: S. Heinen et al., *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Research*, Berlijn, Walter de Gruyter, 2009, 170-192.
- L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006.
- H-T Lehmann, *Postdramatisches Theater. Verlag der Autoren*, Frankfurt am Main, 1999.
- M.-T. Leuker, 'Eine "Geschichte" – zwei "Texte". Hugo Claus' Roman *Omtrent Deedee* und sein Film *Het Sacrament*', in: *Nachbarsprache Niederländisch* 15, 1, 2000, 16-32.
- G. Linthorst, 'Regisseur Claus: "Voor mij telt nu juist het avontuur"', in: *De Volkskrant*, 15 februari 1990.
- B. McFarlane, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, New York, Oxford University Press, 1994.
- G. Neyt, 'Het sacrament: "Ik ben een hoffelijk iemand, in mijn films kotst men buiten beeld"', in: *Film & Televisie* 33, 391, 1989, 20-21.
- P. Pavis, *Dictionary of the Theatre. Terms, Concepts, and Analysis*, Toronto, University of Toronto Press, 1998.
- E. Poppe, 'Omtrent "Het sacrament" Hugo Claus verfilmt zijn roman', in: E. Mulder et al., *De schone waarheid en de steen der dwazen. Transartistieke studies.*, Baarn, Ambo, 1996.
- G.F.H. Raat, 'Afscheid van de zilvervreemde. Het proza van Hugo Claus tussen 1955-1965', in P. Claes, J. de Decker e.a. (ed), *Het Teken van de Ram* 3, Amsterdam, De Bezige Bij, 2000.
- S. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, New York, Methuen, 1983.
- S. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, New York, Routledge, 2004.
- J. Roodnat, 'Hugo Claus bewerkt zijn "Omtrent Deedee" tot een ijselijk anti-melodrama: koudvuur en hartstocht', in: *NRC Handelsblad*, donderdag 15 februari 1990, 1-2.
- F. Sartor, 'Het Sakrament: op de set', in: *Film & Televisie* 33, 389, 1989, 16.
- J. Schweinitz, 'Stereotypes and the Narratological Analysis of Film Characters', in: Eder et al., *Characters in Fictional Worlds*, Berlijn/ New York, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2010, 276-290.

- J. Temmerman, 'Ik heb een soort rare verhouding met film', in: *De Morgen*, donderdag 1 april 1999, 32.
- Y. T'Sjoen, *Dingen zoeken in Taka-Tukaland. Periteksten in de modern Nederlandstalige poëzie*, Gent, Academia Press, 2011.
- P. Van Hooff, 'Filmmuziek van Frederic Devreese. Innerlijke gevoelens door muziek verklankt', in: *Film & Televisie* 34, 396/397, 1990, 26-27.
- M. Van Kerckhoven, 'Een voorschrift dat een naschrift is', in: G. Opsomer, M. Van Kerckhoven et al., *Van Brecht tot Bernadetje. Wat maakt theater en dramaturgie politiek in onze tijd?*, Brussel, Vlaams Theater Instituut, 1998.
- H. Van Stralen, 'In Margine. Omtrent Claude', in: *Spiegel der Letteren* 25, 4, 1983, 308-312.
- T. Verbraak, *Der Rosenkavalier*, op: <http://www.operaweeetjes.nl/derrosenkavalier>, 2012.
- P. Verstraten, *Handboek Filmnarratologie*, Nijmegen, Vantilt, 2006.
- P. Verstraten, 'Between Attraction and Story: Rethinking Narrativity in Cinema', in: S. Heinen & R. Sommer (ed), *Narratology in the Age of Cross-disciplinary Narrative Research*, Berlijn, Walter de Gruyter GmbH, 2009, 154-169.
- J. Weverbergh, 'De petroleumlamp en de mot: ik ontleed Omtrent Deedee.' In: J. Weverbergh, *Bokboek*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1965.

8 Bijlagen

1. Boekomslag *Omtrent Deedee*



2. Lutje op weg naar de pastorie



3. Natalie wordt wakker



4. Antoine, Lotte en Tilly op weg naar de pastorie.



5. Jeanne en Gigi op de brommer



6. Taatje



7. Albert



8. Claude



9. Albert en Claude te voet op weg



10. Gigi op de hoek van de tafel



11. Halfsubjectieve camera



12. Spanning tussen Claude en Deedee



13. Natalie als Roodkapje



14. Gigi bespuwt Antoine



15. Gigi zit in de tuin en staart naar de pastorie



16. Albert: 'Eerst dacht ik dat het koningin Elisabeth was, die een gewonde soldaat verzorgt in de oorlog van '14 – '18.



17. Claude als demon uit de duisternis



18. Claude als Poseidon



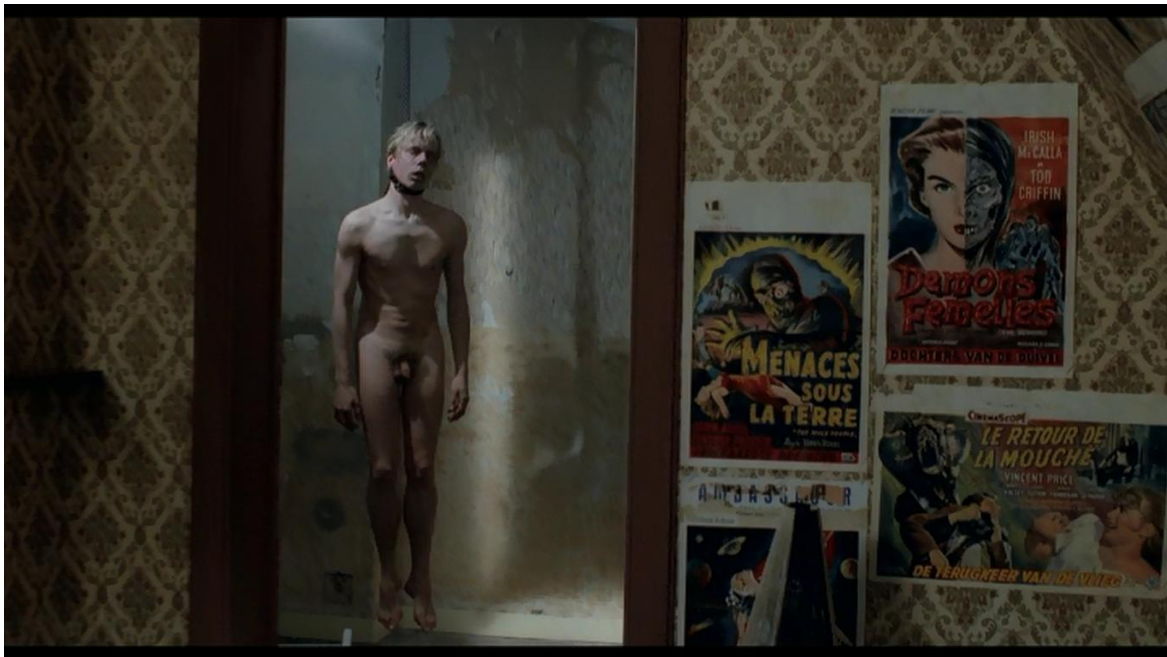
19. Claude kijkt Deedee na



20. De boze wolf (Deedee) verslindt roodkapje (Natalie)



21. Claude pleegt zelfmoord



22. Scheefgroei tussen *shot* en tekst



