

LINDE DE POTTER

‘t Sprookje is uit, the thrill is gone’

Hugo Claus als herschrijver van populaire narratieve sjablonen in *Het jaar van de kreeft* (1972)

Abstract – In Claus-studies, scholars have limited research of Claus’s prose writing to its erudite intertextual interlacement (De Geest 2005: 280; cf. Claes 1984; Wildemeersch 2003) and the complex story composition. Consequently, the popular dimension of the novels has remained a blind spot. However, the novel *Het jaar van de kreeft* (1972) shows a constant hybridization of high and low culture, on a thematic as well as on a more structural level by integrating popular narrative patterns. This way, Claus creates a *palimpsest* of various popular narrative genres which are incorporated and transformed at the same time. To study this tension, I take my cue from a narratological analysis and from the concept of the *rewriting* of literary models.

Incertitude, ô mes délices,
vous et moi nous nous en allons
comme s’en vont les écrevisses
à reculons, à reculons.
Apollinaire¹

Hoewel er al heel wat secundaire literatuur over Hugo Claus’ werk verschenen is, blijft de populaire dimensie van zijn romans merkwaardig genoeg een veeleer blinde vlek. Dirk de Geest (2005: 280) stelt terecht dat in de Clausstudie onderzoek naar het romaneuvre grotendeels beperkt is gebleven tot de ontrafeling van de zogenaamd ‘moeilijke’ romans zoals *De verwondering* (1962) en *Het verdriet van België* (1983), die experimenteel gestructureerde puzzels vol erudiete intertekstuele citaten heten te zijn (cf. o.a. Wildemeersch 1973; Claes 1984). Dat Claus voor zowat al zijn romans ook schatplichtig is aan de populaire cultuur² wordt daarbij vaak over het hoofd gezien.³ De focus op Claus’ citatenkunst en zijn schatplichtigheid aan de elitecultuur zorgt er daarnaast voor dat zijn meer populaire (toegankelijke) romans, zoals *Jessica!* (1977) en *Het verlangen* (1978), nauwelijks bestudeerd zijn.

Het populaire facet van Claus’ proza treedt misschien nog het meest op de voorgrond in *Het jaar van de kreeft. Een romance* (1972).⁴ Deze roman vertelt

1 Dit citaat is het motto in *Het jaar van de kreeft. Een romance* (1972: 5). Het gedicht ‘L’écresse’ komt uit Apollinaires eerste bundel *Le bestiaire ou Cortège d’Orphée* (1911).

2 Jan Baetens (2005: 72) omschrijft deze populaire cultuur als ‘jamais “essentielle”, mais toujours construite, historiquement déterminée, fonction de plusieurs variables, [...] marquée par son opposition à [...] la culture d’élite’.

3 Eerder summier verwijzingen naar de populaire dimensie van Claus’ poëzie geven Paul Claes (1987) en Martien J.G. de Jong (2006: 45 e.v.). Voor het proza verwijst Georges Wildemeersch (2003) onrechtstreeks naar de populaire laag in *Het jaar van de kreeft*.

4 Voor dit artikel werd gebruikt gemaakt van: Hugo Claus, *Het jaar van de kreeft. Een romance*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1972 (Claus 1972), waarnaar vanaf hier enkel met paginanummers zal worden verwezen.

de tragische liefdeshistorie van de revuekapster Toni De Windt en de succesvolle accountant Pierre Diederich. Toni geeft haar sullige echtgenoot Karel de bons voor Pierre en er ontspint zich een *knipperlichtrelatie* met vele *ups* en *downs*. Na heel wat impasses, bedrog en verwijten heen en weer zetten de twee een punt achter hun relatie, waarna Toni zich stort op een hele rist andere minnaars en Pierre Antje, de rijke dochter van zijn baas, huwt. Pierre blijft echter verlangen naar Toni en ook zij kan niet van hem loskomen. Uiteindelijk sterft Toni aan ‘Kaa’ (kanker), zonder dat de twee in het reine komen met zichzelf en elkaar.

Vandaag wordt de roman doorgaans beschouwd als een klassieker, maar de contemporaine kritiek was heel wat minder positief (Van Luxemburg 2007: 12). Vooral de populaire of ordinaire motieven, de zogezegd autobiografische laag van het werk (het smeugige verhaal van Claus en zijn ex-vriendin Kitty Courbois), de expliciet-seksuele thematiek (Hardy 1973: 257) en het ‘ongeloofwaardige’ hoofdstuk ‘Kaa’ (Poll 1976: 26-27) werden afgekeurd. Zo vond Gerrit Komrij de roman ‘een griezel van duidelijkheid’, ‘a book for the millions’ en ‘een kruising tussen Libelle en Candy, verpakt als een *Who’s Afraid ...* voor de boekenplank’ (Komrij 1980: 86-89). Ook Claus zelf verklaarde geregeld dat de roman ‘een lineair verloop’ en ‘de doorzichtigheid van een keukenmeidenroman’ had (Bos 1972). Dat de auteur ook hier een spel met de kritiek speelde blijkt uit het feit dat hij even vaak het omgekeerde beweerde: de ‘compositie van de Margrietblad-achtige vorm [is] uiterst bewust [...] gekozen, maar [...] er [zijn] genoeg raadsels, die om een oplossing vragen’ (Van der Meyden 1972).

Die elementaire spanning tussen *hoge* (intellectuele, ‘moeilijke’) en *lage* (populaire) cultuur staat in deze bijdrage centraal. Het doel is tweeledig. Een eerste objectief behelst de Clausstudie in het algemeen. Dit artikel wil meer bepaald een aanzet zijn voor een diepgaand onderzoek naar de populaire dimensie in het werk van Hugo Claus. Aan de hand van het theoretische concept *herschrijving*, dat ik in het eerste deel van het artikel zal toelichten, kan namelijk op een methodische en diepgaande manier aandacht worden besteed aan de fundamentele vermenging van elite- en populaire cultuur. Daarnaast wil deze bijdrage, aan de hand van de casestudy *Het jaar van de kreeft*, aan het licht brengen hoe Claus speelt met narratieve generische sjablonen en stilistische conventies van populaire fictie, symbolen en thema’s uit de populaire cultuur.

Met de term *populaire fictie* doel ik op een product van de triviale cultuur dat bewust de lezer wil *behagen* om te verkopen, dat *conventies* boven originaliteit verkiest en dat geplaatst wordt tegenover de zogeheten ‘hoogstaande’ culturele productie (Gelder 2004: 13). Twee aspecten staan daarbij centraal: de massacultuur van het entertainment (thematisch) en de schatplichtigheid aan populair-fictionele genres (formeel) (Glover & McCracken 2012: 12). Met behulp van de narratologie en het concept van de *herschrijving* wil ik nagaan hoe nadrukkelijk Claus formele en thematische aspecten van de populaire cultuur verwerkt in zijn werk. Welke verhaal- en vertelstrategieën gebruikt hij daarvoor? Conformeerde de auteur zich aan de heersende genreconventies of past hij veeleer transformaties toe? En wat betekent dit voor de roman in kwestie? Die vragen staan in het tweede deel van dit artikel centraal.

1 De tekst als palimpsest van narratieve structuren: de *herschrijving*

Sinds Gérard Genettes *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982) is het *palimpsest* een bekende metafoor voor allerlei vormen van intertekstualiteit. Genette stelt dat de ‘*duplicité d’objet, dans l’ordre des relations textuelles, peut se figurer par la vieille image du palimpseste, où l’on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu’il ne dissimule pas tout à fait, mais qu’il laisse voir par transparence*’ (Genette 1982: 451). Parodieën, pastiches en andere hyper teksten ‘*désignent la littérature comme palimpseste*’ (ibid.: 451) en nodigen uit tot ‘*une lecture relationnelle dont la saveur [...] se condense assez bien dans cet adjectif [...] palimpsestueuse*’ (ibid.: 452). De visie dat de tekst een palimpsest is waarin andere teksten resoneren, vormt het uitgangspunt van dit artikel.

In tegenstelling tot in de meer traditionele studie van intertekstualiteit ga ik niet op zoek naar concrete interteksten (cf. Genette, Riffaterre, Bloom). Evenmin maak ik een inventaris van alle (klassieke en mythische) thematische interteksten die resoneren in *Het jaar van de kreeft* – dat hebben Paul Claes (1984) en Georges Wildemeersch (1987; 1990; 2003) al overtuigend gedaan. De nadruk ligt daarentegen op de bredere structureel-vormelijke parallellen tussen Claus’ roman en andere literaire genres. De roman is niet zozeer een *re-creatie* van een specifieke narratieve tekst, maar veeleer van een narratieve vormentaal, (populaire) genres en sjablonen.

In wat volgt, noem ik zulke ‘recreaties’ *herschrijvingen van literaire sjablonen*. Mijn concept is schatplichtig aan de theorieën over *rewriting* en parodie van respectievelijk Christian Moraru (2001) en Linda Hutcheon (1985; 2002). Moraru definieert *rewriting* in *Rewriting. Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning* (2001: 19) als een radicale literaire praktijk:

an intertextual form that entails a strong tie to ‘chronologically prior works,’ the ‘trace’ of which is discernible in the text [...]. This rewriting is usually – and strikingly – there in various degrees of obviousness and thus relates to self-referential/self-reflexive literature in general and metafiction in particular.

Tot hier volgt mijn concept van de *herschrijving* Moraru’s model. Anders dan Moraru, focus ik echter niet op een concrete ‘renarrativisatie’ (ibid.: 20; 17; 26) van duidelijk afgelijnde verhalen, namelijk ‘a developed narrative transposition of a previous prose text, which the critic has to pursue, and prove, by reconstructing in detail the more or less analogous storytelling structure visible, first, as plot or plot segments, characters, and motifs, and then, more broadly, as aesthetic doctrine, style, or ideology’ (ibid.). Wél concentreer ik mij op de *herschrijving* van de plot, karakters, motieven, esthetica en stijl van literaire *modellen*. Evenmin moet een *herschrijving* volgens mij noodzakelijk een expliciet geëngageerd commentaar presenteren op de sociaal-historische realiteit van de *rewriting* of de modeltekst – meer ‘speelse’ teksten kunnen evenzeer bestudeerd worden aan de hand van mijn concept (i.t.t. ibid.: xii; 26).

Mijn conceptualisering van de *herschrijving* sluit daarnaast ook aan bij Hutcheon’s *A Theory of Parody* (1985). Daarin definieert ze ‘parodie’ als

repetition that includes difference; it is imitation with critical ironic distance, whose irony can cut both ways. Ironic versions of ‘trans-contextualization’ and inversion are its major formal operatives, and the range of pragmatic ethos is from scornful ridicule to reverential homage (ibid.: 37).

Zoals Hutcheon beschouw ik het parodistische als een stilistische confrontatie met (maar niet noodzakelijk een spottende imitatie van) oudere modellen, een ‘re-coding which establishes difference at the heart of similarity’ (ibid.: 8). Parodieën verbergen de schatplichtigheid aan hun model immers niet, maar imiteren met kritische ironie zonder het model eenzijdig aan te vallen (zowel *imitatie* als *differentiatie*). Ze zijn dus ideologisch paradoxaal, hybride en tweestemmig: ze representeren tegelijkertijd de autoriteit van het model én de transgressie ervan, waardoor een betekenis- en waardenverschuiving ontstaat (ibid.: 44; 106). Toch lijkt het mij in deze context gepaster te spreken over herschrijvingen in plaats van over parodieën. De term ‘parodie’ suggereert traditioneel dat één modeltekst inhoudelijk of structureel wordt geparodieerd met een humoristisch doel (ibid.: 32). Hier gaat het daarentegen om een tekst waarin verschillende tekststructuren en genres worden samengebracht (herschreven) tot een nieuw hybride kunstwerk. Het concept dat ik hier inzet is minder beladen en bijgevolg beter te gebruiken. Het is meer dan reproductie in de zin van imitatie of herhaling; het is een vorm waarin imitatie en differentiatie de twee polen zijn waartussen de nieuwe tekst vorm krijgt. Door die constante spanning tussen traditie en vernieuwing ontstaat een culturele transformatie (Moraru 2001: 34).

De ‘dubbelhartige’ spanning tussen het installeren en bekrachtigen en evengoed ondermijnen en ontwrichten van de conventies en vooronderstellingen is typisch postmodern (Hutcheon 2002: 1-2). Herschrijvingen kunnen immers beschouwd worden als een vorm van *counterwriting*. In plaats van zomaar te imiteren thematiseren ze de afstand met hun model en met de schrijfcontext (cf. Moraru 2001: 9) en wijzen ze op de eigen medeplichtigheid aan de conventionele representatie waarmee ze spelen. Doordat herschrijvingen appelleren aan bepaalde generische *scripts* (‘a standardized event sequence’, cf. Herman 1997: 1050) zonder ze effectief te volgen, sorteren ze vervreemding bij de lezer, die daardoor gedwongen wordt stil te staan bij de literair-narratieve (en soms zelfs ideologische) clichés die hij als *natuurlijk* (conventioneel) ervaart. Generische *scripts* hangen immers nauw samen met de praktijk van de literaire interpretatie, omdat de kennis ervan de vorm en het begrip van teksten bepaalt (ibid.: 1054).

Het hoeft dan ook niet te verbazen dat herschrijvingen, hoewel ze heel sterk steunen op hun modellen, tegelijkertijd een uitgesproken metafictioneel karakter hebben. Juist doordat ze hun ‘genealogische’ afkomst afficheren (in dit geval: hun schatplichtigheid aan populaire verhaalstructuren), zetten ze de *literariteit* van de tekst in de verf (cf. Hutcheon 1985: 31). Zo stelt Moraru (2001: 20):

5 Herman (1997: 1048-1050) definieert een *script* als ‘a structure that describes an appropriate sequence of events in a particular context. A script is made up of slots and requirements about what can fill those slots [...] and what is in one slot affects what can be in another. [...] Thus, a script is a predetermined, stereotyped sequence of actions that defines a well-known situation’. Lezers activeren onbewust bepaalde *scripts* (stereotiepe narratieve sequenties/structuren en verwachtingspatronen) uit hun geheugen en verbinden daar nieuwe informatie mee. Zodoende slagen ze erin een discours (een verhaal) te begrijpen en basale conclusies te trekken.

In fact, the narrative rewriting [...] might be determined as a metafictional [...] and by the same token a postmodern ‘subgenre’. If metafiction is ‘an extended prose narrative that draws attention to its status as fiction’ [...], rewriting could be seized as a metafictional form that plays out its intertextual, ‘rewriterly’ nature.

In wat volgt, wil ik onderzoeken hoe Claus in de casestudy *Het jaar van de kreeft* speelt met de *rewriterly nature* van zijn tekst. De vorm en inhoud van de tekst zijn immers gedetermineerd door de imitatie en differentiatie van een aantal populaire modellen en het manifeste metafictionele spel dat uit die spanning voortkomt.

2 Een spel met narratieve sjablonen. *Het jaar van de kreeft* tussen imitatie en differentiatie

Naar de vormelijke dimensie van *Het jaar van de kreeft* is tot op heden nauwelijks onderzoek verricht. In de contemporaine kritiek wezen enkel Gerrit Komrij en Hugo Bousset op een aantal formele aspecten, zoals de ‘kreeftenstructuur’, de schatplichtigheid aan melodrama en het metafictionele gebruik van het filmmotief (Bousset 1973; Komrij 1980). Voor diepgaand onderzoek naar (voornamelijk) intertekstuele verbanden in de roman was het wachten op Georges Wildemeersch’ *Vrome wensen*.⁶ Wildemeersch meent dat de heisa rond Courbois de critici blind heeft gemaakt voor het aandeel van literatuur en cultuur in de roman, die zich ontwikkelt ‘via bestaande modellen en [...] in reliëf geplaatst, aangevuld en toegelicht [wordt] door enkele hecht gestructureerde patronen’ (Wildemeersch 2003: 117-118). Ook hier wordt echter geen methodisch onderzoek naar structurele narratieve sjablonen ondernomen. Wildemeersch beperkt zich veelal tot – weliswaar bijzonder erudiete – thematische bespiegelingen. Hier wil ik daarentegen elementair onderzoek verrichten naar de populaire narratieve sjablonen die de fundamenteën zijn waarop het oppervlakteverhaal gebouwd is. Mijn verhaal bestaat uit twee delen, waarin ik achtereenvolgens inga op de literaire én de visuele modellen. Daarbij heb ik telkens aandacht voor het gebruik van de strategieën imitatie (traditie) en differentiatie (vernieuwing) en voor het metafictionele spel. *Het jaar van de kreeft* kan namelijk niet alleen geïnterpreteerd worden als een romance, een autobiografische sleutelroman, commedia dell’arte-episode of een melodrama, maar evenzeer als een parabel over de kunst.

2.1 Literaire modellen: van ‘damesroman’ tot (pseudo-)autobiografische sleutelroman

De populaire romance en het sprookje

Claus maakt gebruik van verschillende paratekstuele elementen,⁷ waaronder de genre aanduiding ‘Een romance’, die meer specifiek een architekst is.⁸ Volgens

6 Cf. Wildemeersch 1987; Wildemeersch 1990.

7 Genette verstaat onder ‘paratekstualiteit’ de relatie die de tekst ‘entretient avec ce que l’on ne peut guère nommer que son paratext’: titre, soustitre, intertitres; [...] et bien d’autres types de signaux accessoires’ (Genette 1982: 10).

8 Vreemd genoeg verdwijnt de genre aanduiding in de zevenentwintigste druk uit 1994 (serie Bulkboek) (Jacobs e.a. 2004: 143) en in de cassette-uitgave van 2004 (Claus 2004: 247).

Genette is dat ‘une mention paratextuelle (titulaire, [...] ou, le plus souvent, infratitulaire: l’indication *Roman, Récit, Poèmes*, etc., qui accompagne le titre sur la couverture), de pure appartenance taxinomique’ (Genette 1982: 11). Architeksten zijn bijzonder invloedrijk omdat ze bepaalde verwachtingspatronen oproepen: ‘la perception générique, on le sait, oriente et détermine dans une large mesure l’“horizon d’attente” du lecteur, et donc la réception de l’œuvre’ (ibid.: 11). In *Het jaar van de kreeft* activeert de architekst het verwachtingspatroon of *script* van de populaire romance of triviale liefdesroman (cf. Cawelti 1976), een genre dat wel eens omschreven wordt als de meest conservatieve, aan conventies en formules gebonden vorm van genrefictie (Gelder 2004: 44). De typografie en de tekst van de originele cover suggereren hetzelfde: ‘de intiemste en aangrijpendste liefdesroman in de Nederlandse taal’ (Claus 1972: achterplat). In interviews bevestigt Claus dat beeld: *Het jaar van de kreeft* is een ‘reuzenpocket voor iedereen over een delicate liefde’ (Huysman 1972).

Ook op thematisch vlak imiteert Claus heel wat kenmerken van het *script* van de romance. In *A Natural History of the Romance Novel* (2003: 14) definieert Pamela Regis de populaire romance als ‘a work of prose fiction that tells the story of the courtship and betrothal of one or more heroines’. In Claus’ roman ontmoeten de held en heldin elkaar in de schijnwereld van de showbizz; er is wederzijdse aantrekkingskracht. Hun liefdesrelatie wordt echter tegengewerkt door enkele schijnbaar onoverkomelijke hindernissen. Pierre en Toni zijn namelijk complete tegenpolen. Hij is een ram, zij een kreeft;⁹ hij is een ‘gewiekste’ man van droge cijfers (273), een rijke snob uit de *high society*, zij is een marginale hippie die gedijt in de amusementscultuur. Toch knopen ze een intense relatie aan, vol hoop en wanhoop. Eind goed, al goed? Helaas niet, want Toni noch Pierre slaagt erin buiten de eigen grenzen te treden en de ander (en zichzelf) echt te begrijpen (144-145). Er komt geen huwelijk, geen *happy end* – Toni sterft zelfs. Het basisscript wordt dus niet gevolgd, want een verhaal dat eindigt met een ‘hero and heroine not in love is not a romance novel because it will not end in anyone’s freedom’ (Regis 2003: 114).

Op stilistisch en narratologisch niveau speelt Claus een *welles-nietes*-spel met de generische verwachtingspatronen die de genreaanduiding ‘Een romance’ uitlokt. Volgens Janice Radway (1987: 194-196) is een referentieel taalgebruik typisch voor de romance, en die taalbehandeling neemt Claus over. Daarnaast is er standaard veel aandacht voor realistische details die een *trendy* sfeer evoceren. Die ‘technique of the aimless glance’¹⁰ zorgt ervoor dat de lezer meegaat in de realistische illusie (ibid.: 194). Ook *Het jaar van de kreeft* bulkt van dergelijke details die verwijzen naar de populaire massacultuur. Voorbeelden hiervan zijn merknamen (‘Vent Vert’; ‘Arden for Men’) en artiestennamen (‘Bob Hope’; ‘Aznavour’) die een *barthesiaans* ‘werkelijkheidseffect’ creëren (Barthes 2004: 111) en de personages karakteriseren als historisch bepaalde individuen. Daarnaast dragen thematisch weinig relevante beschrijvingen bij tot de creatie van dat realiteitsgevoel. Voorbeelden hiervan zijn ‘Op dat ogenblik kwam iemand van het GEB de meter opnemen’ (72) en ‘Een Buick snorde voorbij, toen een DS, toen een gele Austin.

9 Ze zijn letterlijk water en vuur: de ram is immers een vuurteken en mannelijk, de kreeft een waterteken en vrouwelijk (cf. Kunth & Zarka 2005: 45). Voor een uitgebreidere bespreking van de sterrenbeelden in de roman verwijs ik naar Wildemeersch 2003: 132-135.

10 Radway ontleent dit concept aan Umberto Eco (1979: 166).

Twee gendarmes op een fiets’ (131).

Verder hanteert Claus een vrij alledaagse taal en syntaxis. Op het eerste gezicht sorteren de nogal traditionele woordenschat en zinsbouw nauwelijks stilistisch vervreemdende effecten, wat eigen is aan populaire liefdesverhalen (Radway 1987: 196). Hier blijkt de auteur echter minder traditioneel te werk te gaan, want terluiks ondermijnen groteske en surrealistische beschrijvingen de realistische en eenvoudige stijl, zoals in het volgende fragment: ‘l’Hôtel Cromagnon’, ‘twee sterren, een met mos en klimop bekleed kasteeltje met kleurige toeristenbondschilden en 1900-lampen aan de voorgevel, [...] *twaalf koksmaats die in de bouillabaisse onaneerden*’¹¹ (113, *mijn cursivering*). Dergelijke toevoegingen botsen met de realistische romancepoëtica waarin de fictionele wereld beschouwd wordt als een natuurgetrouwe afspiegeling van de werkelijkheid (Radway 1987: 191).

Voorts is de in hoofdzaak chronologische basisplot conform de eisen van de romance gemakkelijk te volgen (ibid.: 197), waardoor de tekst de indruk wekt dat weinig interpretatieve arbeid vereist is. Claus’ keuzes blijken op het vlak van de vertelling en bewustzijnsvoorstelling echter minder voor de hand te liggen. In de doorsnee liefdesroman interpreteert een alwetende en conventionele *overt narrator* de gebeurtenissen overvloedig en conventioneel (ibid.). In *Het jaar van de kreeft* is de hij-verteller daarentegen helemaal niet zo gebruikelijk; het is in feite een verkapte ik-verteller: ‘een geobjectiveerd ik-nu dat terugblijkt op een ik-toen en meer weet dan dat ik-toen, en zijn huidige gevoelens, verlangens en frustraties op de gebeurtenissen projecteert’ (Wildemeersch 2003: 162). De gebeurtenissen worden dus grotendeels door Pierres blik en bewustzijn gefilterd waardoor de lezer bijna enkel ziet en weet wat Pierre ziet, weet, denkt en speculeert. Wat anderen denken, is zelden direct toegankelijk of wordt louter oppervlakkig meegeëld. Dat Claus voornamelijk voor een mannelijk perspectief kiest, kan behoorlijk antitraditioneel worden genoemd. Romances zijn immers zowat altijd vanuit het bewustzijn van een vrouwelijke protagonist geschreven.

Een andere interpretatie van de term ‘romance’ suggereert Claus zelf in *De Nieuwe Linie*:

De beste definitie van het begrip romance staat in het voorwoord van ‘The House of the Seven Gables’ van Nathaniel Hawthorne (1804-1864). De romance concentreert zich, in tegenstelling tot de roman, op de gemoedsgesteldheid tussen twee personen met uitsluiting van de sociale achtergronden, of, als die ter sprake komen worden ze in verband gebracht met de gemoedsgesteldheid (Bos 1972).

De verwijzing naar *The House of the Seven Gables* wordt ook in de tekst zelf gemaakt, zoals Claus aangeeft: ‘Toni leest in het boek “De zeven levens van Clark Gable”. Hier[in] zit een verstopte verwijzing naar Hawthorne en naar de verklaring van de ondertitel’ (Bos 1972). Claus vermeldt enkele elementen uit Hawthornes voorwoord echter niet, hoewel die nog interessanter zijn voor de interpretatie van de tekstvorm. Een romance moet bijvoorbeeld de waarheid van het menselijke hart uitdrukken, zonder dat de schrijver zich strikt hoeft te houden aan alles wat waarschijnlijk is en past in de ervaringswereld van de mens (Hawthorne 1996:

11 Tegelijkertijd suggereert de scabreuze toevoeging een rebelse relativisering van de elitecultuur en pretenties van de *high society*.

7). Laat Claus nu juist zo'n zelfverklaarde *speler* zijn die zich niet laat beperken door de conventies van het 'realisme'. In *Het jaar van de kreeft* wordt de grens tussen feit en fictie, realiteit en gedachte dan ook zeer dun voor de personages.

Tot slot kan de roman ook worden begrepen als een metafictioneel commentaar op zichzelf én op het genre van de populaire liefdesroman. Claus speelt namelijk een spel door het principe van de identificatie, dat sturend is in romances (Radway 1987: 187), op verschillende niveaus te hanteren. Evenals de lezers van Claus' roman lezen de personages populaire fictie. Pierre leest bijvoorbeeld 'het eerste hoofdstuk van een Harold Robbins' (242, *mijn cursivering*). Het lidwoord wijst erop dat het om generische fictie gaat die zich altijd volgens hetzelfde stramien ontwikkelt. De cocktail van spanning, seks en melodrama waarin Robbins' personages gedijen, is een kopie van Pierres situatie. Wanneer hij een hart met een pijl erdoor op een ansichtkaart tekent en die onder de ruitenwisper van Toni's auto achterlaat, noemt zij dat een 'attentie uit een damesroman' (197). Die opmerking werkt behoorlijk vervreemdend, omdat ze natuurlijk ook een verwijzing is naar het genrelabel van *Het jaar van de kreeft*. Daarnaast leest Toni 'de romance van Nat Hagedoorn (cf. Nat[haniel] Haw-thorne, LDP): *De zeven levens van Clark Gable*' (138), een soort homoniem van Hawthornes titel. Gable fungeert hier als een symbool van de populaire cultuur én als een pars pro toto voor het melodrama *Gone with the Wind* (1939),¹² het tragische liefdesverhaal van Scarlett en Rhett. Net als Scarlett en Rhett zijn Toni en Pierre de helden van een *antiromance*, waarin de *dame sans merci* haar geliefde steeds weer afwijst tot die voorgoed wegblijft (en zij inziet dat hij haar grote liefde was). Dat Toni voorts Fromms *The Art of Loving* (*Liefhebben, een kunst, een kunde*, 1956) leest, is natuurlijk bijzonder ironisch. De kunst van het liefhebben bezitten de protagonisten net niet. De verwijzing naar de kunst wordt overigens niet geëxpliciteerd ('*Liefde en nog iets*' (246)), wat Toni's gebrek eraan nog eens extra in de verf zet. Daarenboven doet de verwijzing denken aan Erich (de voornaam suggereert eveneens die parallel) Segals succesvolle melodrama *Love Story* en Jan Wolkers' *Turks fruit*, waarin de heldinnen aan kanker sterven. Doordat Toni enkel kopieert en zich tot in het extreme identificeert maar niets persoonlijk toevoegt, wordt haar verhaal saai, bloedeloos en tot sterven gedoemd. De identificatie van Toni met de heldinnen uit haar favoriete populaire romans is daarom niet alleen een kopie van de identificatiedrang van romanzelezers, maar ook een waarschuwing voor de gevaren van volledige identificatie.

Verwant aan het concept *happily ever after* van de populaire romance is natuurlijk het sprookje. Pierre en Toni fictionaliseren als het ware hun verhouding door ze te formuleren in termen van een sprookjesstructuur. Toni doet dat als een provocatie aan het adres van Pierre: 'Een keer zong ze hard: "t Sprookje is uit", en een andere keer: "*The thrill is gone*"' (112). Pierres *herschrijving* van hun relatie als een sprookje voor Toni's dochter Muisje is aanvankelijk nog hoopvol, hoewel behoorlijk inhoudsloos. In zijn sprookje treedt een fee op 'die Moeder-de-Poeder [heette], zoals mama' en 'die leek op mama'. Zij moet haar zeven geitenkindertjes

12 Gable vertolkte Rhett Butler in de filmadaptatie van Margaret Mitchells *Gone with the Wind* (1936). De roman is volgens Pamela Regis echter geen *romance novel* maar veeleer een *antiromance*, omdat de barrière tussen de protagonisten nooit volledig wegvalt (Regis 2003: 50).

en een konijntje met een rood kapje, die door vader in de kast zijn opgesloten en alles onderpoepen, met haar witte poeder in slaap sussen. De kindjes blijven echter poepen, zodat Pierre (‘Pietje Vergeet-me-nietje’ (266)) in het verhaal komt: ‘Toen kwam ik op mijn zwarte paard, want ik ben de prins en ik nam Moederde-Poeder voor op het paard en wij reden door het bos’, waar ze ‘een muisje met blonde krullen’ uit het struikgewas redden en ‘toen reden wij met zijn drieën op het paard Beiaard de wijde, wijde wereld in’ (340). En de slechterik papa? – ‘die zat te huilen in de kelder [...] en toen braken wij de deur open en lieten papa los en hij was zo blij dat hij op zijn knieën viel en beloofde dat hij nooit meer [...] Moederde-Poeder [zou] pesten’ (341). De herschrijving is parodistisch op twee niveaus. Moederde-Poeder is namelijk het zogezegd onschuldig alter ego van Toni, die de hele tijd een veel minder onschuldig cocaine-achtig poeder snuift (44; 100). Daarnaast is Pierres verhaaltje een contaminatie van verschillende sprookjes en vertellingen: *De zeven geitjes*, *Roodkapje*, *Klaas Vaak*, *Het ros Beiaard* en de koene ridder die de ‘prinses’ (130), zijn *damsell in distress*, redt. Later, wanneer de relatie op zijn einde loopt, refereert Pierre opnieuw aan ‘hun’ sprookje: Toni heeft geen anticonceptiepillen meer nodig, ‘tenzij er gauw een andere prins opdaagt’ (165). Alweer wordt het verwachtingspatroon van de *happy ending* doorbroken: de fictie moet het afleggen tegen de werkelijkheid – ‘het is *maar* een sprookje’.

De roman à clef en de (pseudo-)autobiografische roman

De sjablonen van de *roman à clef* en de geromantiseerde autobiografie als een vorm van therapeutisch schrijven resoneren eveneens in *Het jaar van de kreeft*, op verschillende niveaus overigens. Op het niveau van de extraliteraire context kan de roman worden gelezen als een sleutelroman die een autobiografisch relaas presenteert. Bij de publicatie maakte de roman heel wat reacties los omdat hij eenzijdig beschouwd werd als een *schandaalboek* en een bekentenisroman (Kooijman 1984: 64), een soort *verdichting* waarin Claus zijn verhouding met Courbois van zich afschreef. De voorstelling van Toni, die geenszins als een compliment voor Courbois gelezen kan worden, vertoont de ‘appetite for scandal’ die typisch is voor sleutelromans (Latham 2009: 7). Kenmerkend voor dit genre is de nauwe relatie met de werkelijkheid: reële personen en gebeurtenissen worden immers onder verzonnen namen en gewijzigde omstandigheden wereldkundig gemaakt en zijn slechts herkenbaar voor de ingewijde lezer (Van Gorp e.a. 2007: 435). Op die manier worden, zo stelt Sean Latham (2009: 7), ‘textual elements transmuted to genuine facts about real people’. Het hoeft dan ook geenszins te verbazen dat de sensatiepers het onderscheid tussen werkelijkheid en fictie niet erkende. *Telegraaf*-roddeljournalist Henk van der Meyden (1972) sprak bijvoorbeeld over de ‘Nederlandse Love Story [...], ontsproten aan de ervaringen van de schrijver met de actrice. In het boek “Het jaar van de Kreeft” zijn het een kapster Toni en een financieel expert Pierre’.

Bovendien zinspeelde de auteur in interviews zelf op de sensationele autobiografische lading van het boek. Zodoende werkte hij de verwarring tussen feit en fictie nog in de hand: ‘Uit een soort persoonlijke hygiëne [...] schreef ik [...] “Het jaar van de kreeft” [...]. Ik heb alleen elementen uit de liefde tussen Kitty en mij gebruikt’ en ‘Hij’, aldus Claus, ‘wil helderheid, hij wil een liefde, die het daglicht kan hebben en daarom heb ik misschien óók dit boek geschreven...’ (Van der

Meyden 1972). Claus' uitspraak laat vermoeden dat *Het jaar van de kreeft* als een therapeutische autobiografische roman gelezen moet worden. Dit veeleer populaire prozamodel was behoorlijk in zwang in de late *sixties* en vroege *seventies*. Op die manier kon Claus' roman meesurfen op de golf van populariteit die romans als Jan Wolkers' *Turks fruit* (1969) en Jef Geeraerts' *Gangreen*-cyclus (1968-1977) veroorzaakt hadden. Tegelijkertijd zorgde de fixatie van de roddelpers op de zogenaamd autobiografische laag van de roman ervoor dat de kritiek de anekdotiek en de oppervlakkigheid zelden ontsteeg. Het is dan ook merkwaardig dat Claus daaromtrent nooit verwees naar het vervolg van de tekst van Hawthorne (cf. supra), waarin de Amerikaanse auteur waarschuwt voor 'een star en buitengewoon gevaarlijk soort kritiek, dat de fantasiebeelden van de auteur in bijna rechtstreeks contact brengt met de werkelijkheid van het moment [...]. [Personages zijn niets meer dan] eigen maaksels of hooguit eigen mengsels van de auteur' (Hawthorne 1996: 9).

Ook op het fictionele niveau werkt Claus naar het model van de autobiografische roman. Geleidelijk aan wordt duidelijk dat de roman één grote analepsis is. Door te spelen met de conventies van het autobiografische genre creëert de auteur een pseudoautobiografische vertelling die de terugblik van Pierre op een voorbije liefdesrelatie presenteert (cf. *ibid.*: 56). Pierre is echter op geen enkel vlak eenduidig; hij is een bijzonder tweeslachtig karakter,¹³ wat weerspiegeld wordt in zijn ambivalente functie op het formeel-structurele niveau van de vertelling. Hij wordt namelijk door een extra- en heterodiëgetische maar zo goed als onzichtbare verteller verteld,¹⁴ waardoor hij zowel object (deel van het vertelde) als subject (zijn herinneringen en verzinsels worden verteld) is. De roman kan dus eveneens geïnterpreteerd worden als een *narration ultérieure* die aan vergeetachtigheid en subjectiviteit onderhevig is. Het zijn de troebele memoires en door verlangens gekleurde herinneringen van een onstabiel ik (Pierre) dat zich verstoppt: '(Later wist hij niet meer of hij dat toen wel opgemerkt had, dat signaal van haar. En nog later, overtuigde hij zichzelf dat hij het meteen had opgevangen [...])' (249). De hele roman kan bijgevolg gelezen worden als een indirecte karakterisering van Pierre.

Het gevoel van onbetrouwbaarheid wordt nog versterkt doordat de extradiegetische verteller toont hoe vervormd Pierres kijk op de feiten is. De gebeurtenissen worden immers niet alleen gemedieerd door zijn blik en bewustzijn, maar soms gewoon verzonnen. Pierre schept dus verschillende mogelijke werelden in zijn verbeelding zonder dat het voor de lezer altijd direct duidelijk is of die situaties ook echt hebben plaatsgevonden.¹⁵ Een tekenend voorbeeld hiervan is de volgende scene:

13 Pierre is een bijzonder onvatbare figuur, zowel op lichamelijk (hij is amper *embodied*, we weten enkel oppervlakkige details over zijn uiterlijk) als op psychologisch vlak: hij is degene die de andere personages karakteriseert, maar amper iets over zichzelf meedeelt (hij is dus veel meer een actief waarnemend subject dan een passief waargenomen object).

14 Cf. de *frames* van Manfred Jahn: dit geval is een illustratie van de *default* '(X tells R that) Y sees that Z does' (Jahn 1997: 443); zie ook Herman & Vervaeck (2005: 166): zo'n structuur wijst op de onbetrouwbaarheid en subjectiviteit van de vertelling.

15 Cf. Marie-Laure Ryans theorie van de *possible worlds* (Ryan 1991: vii), waarin ze een onderscheid maakt tussen de *textual actual world* ('the world for which the text claims facts') en *textual alternative possible worlds*.

(Later, toen Toni dood was en verbrand, riep hij dit beeld vaak in zich op en veranderde, vervormde het niet zoals de vele fragmentjes herinnering die, monotoon als versplinterde stukjes ongekleurd glas, moeizaam aan elkaar klitten waardoor hun verhaal, als hij er verder, steeds irreëler op in ging, steeds verwrongener werd, en op een steeds wredere, folterende manier uiteenspatte in wazige, pluizige wensdromen [...]) (220)

Pierres gedachtegang wordt daarnaast ook geregeld gecorrigeerd, zoals in de volgende fragmenten: “‘Jij hebt een toverfluit en toverballen,” zei Toni. Nee, dat zij zij niet’ (91) en “‘dat je gelukkig bent,” loog hij, loog hij niet’ (253). Dergelijke aanvullingen creëren op het eerste gezicht een sfeer van authenticiteit, directheid en extreme betrouwbaarheid. Een tweede lezing maakt echter duidelijk hoe verdacht zulke correcties zijn, want wie spreekt hier? Zijn het de correcties van de verder onzichtbare auctoriële verteller? Of zijn het daarentegen flarden van een *monologue intérieure*, een procédé dat Claus wel vaker hanteert in zijn romans? Die fundamentele onzekerheid omtrent de autoriteit en herkomst van deze aanvullingen werkt bijzonder ontregelend. Belangrijker nog is dat dergelijke correcties, zoals ook Wildemeersch (1990: 37) stelt, gelden als een waarschuwing voor de lezer. Het relaas zou ook wel eens op andere, minder zichtbare momenten van de fictionele werkelijkheid kunnen afwijken.

Dat Pierre zichzelf helemaal niet zo goed blijkt te kennen, draagt eveneens bij tot die onbetrouwbaarheid. Hij merkt bijvoorbeeld op dat hij ‘begin[t] te redeneren als Graatsma’ als hij champagne inruilt voor goedkopere wijn wanneer Toni en co langskomen (248), hoewel hij dat eigenlijk al bedacht in het begin: ‘(Na een week koos Pierre een goedkopere Beaujolais want zij merkte toch niet wat zij dronk)’ (41). Hetzelfde geldt voor de werveling van chronologische herinneringen van het ik-toen, prolepsen (bv. ‘Later toen Toni dood was’ (141; 220)) en toevoegingen van de verteller in het nu. Enerzijds creëert zo’n structuur de authenticiteit en het werkelijkheidsgevoel die karakteristiek zijn voor autobiografische romans (Herman & Vervaeck 2005, 69). Anderzijds ondermijnen zulke doorbrekingen, evenals ellipsen (tussen de hoofdstukken ‘Winter’ en ‘Kaa’ zit meer dan een jaar tijd), paradoxaal genoeg de geloofwaardigheid en authenticiteit van Pierres terugblik.

Uit het voorgaande blijkt hoe sterk *Het jaar van de kreeft* steunt op een aantal mechanieken die kenmerkend zijn voor populaire autobiografische genres. Tegelijkertijd kan de verbinding met die autobiografische literaire modellen worden geïnterpreteerd als een metafictioneel commentaar op de realistische poëtica en de zogezegde authenticiteit ervan. Door de authentieke herinnering te ondermijnen, benadrukt de auteur in tegenstelling tot zijn tijdgenoten Geeraerts en Wolkers (die een aura van authenticiteit creëren) de fictie in de autobiografie en het feit dat het ik altijd een reconstructie achteraf is. Zoals Sidonie Smith (1990: 45) stelt, is

autobiography [...] always [...] storytelling; memory leaves only a trace of an earlier experience that we adjust into story; experience itself is mediated by the ways we describe and interpret it to others and ourselves; cultural tropes and metaphors which structure autobiographical narrative are themselves fictive; [...] and narrative is driven by its own fictive conventions [...].

Een autobiografie biedt daarom nooit een transparant venster op een ik dat zich manifesteert in de werkelijkheid maar presenteert stevast een fictie ervan, geregu-

leerd door de authenticiteitseis en conventies van autobiografische literatuur. Monika Fludernik (1993: 19) stelt dan ook terecht vast dat ‘mimeticism in representation’ slechts ‘an effect, a fiction of authenticity’ is. Enkel door bepaalde strategieën van de verteller ontstaat bij de lezer de illusie dat de tekst een waarheidsgetrouwe reconstructie van ‘echte’ gebeurtenissen is.

Ook de zogenaamd versleutelde memoires van Claus over diens verhouding met Courbois worden door de ondermijning van de herinnering in een ander licht geplaatst. De authenticiteitsclaim van de *roman à clef* (die pretendeert *facts* enkel te versluieren als *fiction*), wordt aangetast door de vaststelling dat elke reconstructie, hoe autobiografisch ook, slechts fictie is. Conform deze vaststelling beweerde Claus later in *Haagse Post*: ‘Dat boek is door mijn relatie met Kitty geïnspireerd. Het is geen verslag. [...] Ik heb alleen de conventie van de werkelijkheid als vorm gehanteerd’ (Anoniem 1972). In plaats van afbeelding van de werkelijkheid gaat het om de creatie van mogelijke werelden door de verbeelding. Die bespiegeling wordt in de tekst zelf verwerkt, wanneer Pierre *Tender is the Night* leest, waarin de teloorgegane liefde van Scott en Zelda Fitzgerald wordt fictionaliseerd: ‘maar hij las niets dan fragmentjes, splinters, scherven’ (302). Pierre (zogezegd een ‘fragment’ van de schrijver Claus) leest in zijn eigen autobiografie (zogezegd Claus’ autobiografie) over de pseudoautobiografie van Fitzgeralds alter ego. Daardoor wordt de fictionaliteit van Claus’ werk benadrukt en wordt de roman ingeschreven in de literaire canon. Voorts zorgt de opoffering van een denkbeeldige realiteit ten voordele van de ‘hogere of echtere’ realiteit van de auteur voor een precedent. Brian McHale betoogt daaromtrent in *Postmodernist Fiction* (1987: 197): ‘Why should this gesture not be *repeatable*? What prevents the author’s reality from being treated in turn as an illusion to be shattered? Nothing whatsoever, and so the supposedly absolute reality of the author becomes just another level of fiction’. Om kort te gaan: dat de autobiografie van Pierre (en in tweede instantie van de mens Hugo Claus) als fictieel wordt geëvalueerd, creëert de visie dat ook het leven van de auteur een fictie is, zowel ‘in het echt’ als op papier. *Het jaar van de kreeft* is dus sowieso een fictieel relaas en zeker geen authentiek verslag (als dat al bestaat) van waargebeurde feiten. Kunst is in deze roman geen spiegel van de werkelijkheid, het is een transformatie.

2.2 *Van de commedia dell’arte tot ‘de slechte film van een klassieke klucht’: visuele modellen*

Theatersjablonen: de commedia dell’arte en het Chinese schaduwspel

Dat een roman theaterstructuren incorporeert hoeft geen probleem te zijn. Een tekst kan immers perfect gecodificeerde vormen parodiëren die niet tot hetzelfde medium of genre behoren (Hutcheon 1985: 18). In *Het jaar van de kreeft*, waarin Claus een *showbiz*gezelschap opvoert, spelen het theater- en filmmotief een belangrijke rol. De foto op de originele cover van een opzichtig geschminkte Colombine uit de commedia dell’arte wijst daar al op.¹⁶ Typisch voor dat theatergenre zijn de vaste karakters en de improvisatie van de acteurs op basis van een bestaand scenario, doorgaans een liefdesplot over twee verliefde jongelingen die

16 Wildemeersch (1987) is de eerste die de coverfoto mee in zijn interpretatie opnam.

met een huwelijk en een *happy end* eindigt (Henke 2005: 13-14). Dat basisverhaal wordt gecompliceerd door subplots over publieksliefelingen als Arlecchino, Pierrot en Colombine.

De thematische overeenkomsten met de commedia springen direct in het oog. De theatrale Toni is een ware Colombine.¹⁷ Ze is erg geschminkt: ‘[Ze] had zich zorgvuldig opgemaakt, groen en zilver op de oogleden, valse wimpers, een moorkopkleurige pruik’ (212). Pierre beschrijft haar gezicht vaak als vervormd (24, 180), ‘pafferig [...] en krijt wit, zodat hij zich afvroeg of het een schminklaag was’ (173). Net als Colombine onderhoudt Toni een driehoeksverhouding met Pierrot (Pierre) en Harlekijn (een gedeeltelijk anagram van Karel) (cf. Wildemeersch 2003: 121-122) en beliegt ze ‘haar’ Pierrot schaamteloos. Zo beweert ze aanvankelijk dat ze nooit vreemdgaat: ‘Ik doe dit nooit. Ik ben trouw’ (24; 29). Later bekent ze echter: ‘Ik deed altijd alsof. De meeste mannen merkten er niets van’ (36). Ze moet haar man Karel dus meermaals hebben bedrogen, wat blijkt uit haar lijstje minnaars: ‘een lijst met voornamen, met nummers ervoor. Het laatste nummer, 21, stond voor Johnny. De enige naam in hoofdletters was de zijne, nummer 15’ (317). Karel wordt overigens net als zij een commedia-figuur door een huidziekte (veroorzaakt door zijn zelfmoordpoging omdat Toni hem verliet) waardoor ‘zijn banale gezichtstrekken iets kunstmatigs, geschminkts, iets van een verontrustende, bijna gracieuze onechtheid’ krijgen (87).

Pierre blijkt, doordat hij gevangen zit in zijn eenzelligheid, net zozeer een invulling van traditionele sjablonen te zijn. Hij is een Pierrot (letterlijk *kleine Pierre* of in Muisjes termen ‘Pietje-Vergeet-me-nietje’ (266)) die valt op geschminkte theatrale vrouwen (28-29) en de typische sentimentaliteit van de *trieste clown* aan de dag legt: Toni ontroert hem (16), ‘wekte verdriet in hem, tederheid’ (31). In die ontroering schuilt zijn liefde. Pierres cultivering van de ontroering gaat zelfs zo ver, dat *tristesse* hem seksueel opwindt en hij een ‘erectie van verdriet’ krijgt (164). Hij nestelt zich wanhopig in zijn martelaarspositie: ‘Niemand anders wil ik. Tegen beter weten in. Zij alleen’ (234); hij wil geconfronteerd worden met Toni’s afwijzing: “Ga jij maar weg.” “Nee, ga jij maar eerst. Ik wil je zien weggaan.” (Van mij) (57). Toch wordt ook hier het initiële *script* ontwricht, want in een commedia dell’arte-verhaal sterft Colombine nooit.

Op stilistisch en narratologisch vlak is het natuurlijk moeilijker voor Claus om de conventies van de gesproken commedia dell’arte om te zetten naar een geschreven tekst. In een roman moeten de personages immers verteld worden door een verteller, een soort filter; de lezer volgt in de meeste gevallen Pierres perspectief. In het theater geldt daarentegen veel meer ‘what you see is what you get’. Verder zorgt ook de formulegebonden en artificiële want ‘niet-alledaagse, aan specifieke codes en conventies’ gebonden taal (Henke 2002: 12-15) voor *transmediale* problemen. Toch refereren een aantal klankspelletjes, eenvoudige syntactische structuren en metrische formuleachtige (en dus herkenbare) frases en herhalingen aan de orale traditie van de commedia (cf. Henke 2005: 31-34). Voorbeelden hiervan zijn clichématige citaten als ‘samen uit, samen thuis’ (74) en ‘the world and the time’ (67). Ook klank-, woord- en zinsherhalingen wijzen op een zekere schatplichtigheid aan de orale traditie. Ze creëren daarnaast een zeer pathetische sfeer

17 Cf. Rudlin 1994: Colombina (127-130); Arlecchino (76-80); Pedrolino/Pierrot (134-136; 172).

die refereert aan het melodrama (een uitloper van de *commedia dell'arte*, cf. *infra*). Claus legt zijn personages geregeld soortgelijke ritmische herhalingen in de mond: “Pierre, Pierre, Pierre, Pierre,” zei zij’ (132); “Ik hou van jou,” zei hij zes, zeven keer na mekaar’ (182); “*Ik, ik, ik*, ik moet het laten” (212); ‘Zij riep: “Welterusten, lieve, lieve, liefste van mij”’ (325); ‘omdat zij veilig was en weer gevluht was en voorgoed, goed, goed’ (325).

Een tweede theatermodel waarmee *Het jaar van de kreeft* in verband kan worden gebracht, is het (Chinese) schaduw- of schimmenspel, een van de bekendste vormen van populair Chinees entertainment (Chen 2007: 12). Het is een soort fantasmagorie waarbij kleurige Chinese (gemaskerde) poppen geprojecteerd worden op een scherm waardoor een veranderlijk beeld ontstaat. Wat de toeschouwer ziet, is slechts een schim van wat achter de coulissen gebeurt. Pierre, Toni en hun reisgenoten wonen zo’n komisch ‘Chinees schaduwspel’ bij (het scenario zou overigens zo uit de *commedia dell'arte* kunnen komen): ‘Omdat het licht niet nauwkeurig opgesteld stond, waren de zwarte silhouetten wat vaag, maar men kon toch het olijke spel volgen waarbij een dokter een dikbuikige patiënt met een reusachtige hamer buiten bewustzijn sloeg’ (136). Dat de schimmen troebel zijn, kan worden geïnterpreteerd als een verwijzing naar de ontastbaarheid ervan: zonder een lichtbron zouden de schaduwen immers niet bestaan. Ze zijn enkel schijn. Deze scène is een thematische terugverwijzing naar een fragment aan het begin van de roman, waarin Pierre de volgende vaststelling maakt als Toni hem voor het eerst ‘schat’ noemt: ‘Ik word opgenomen in haar wereld, haar onderwereld van schatten, schaduwen zonder gezicht, zonder naam, met verhevigde gebaren, gegiechel, eentonige uitbundigheid’ (15). Het schimmenspel is een metafoor voor de thematiek van de roman waarin Toni’s wereld van de revue en het theater centraal staat. In die *schijn-* of maskeradewereld zijn alle emoties gespeeld en eentonig, want het zijn uitvoeringen van bestaande *scripts*. Net als in de *commedia dell'arte* zijn de verhalen in schimmenspielen immers voornamelijk gebaseerd op bekende volkse verhalen.

De verbanden met het schaduwspel en de *commedia dell'arte* kunnen trouwens ook worden geïnterpreteerd als een metafictionele kanttekening bij de verhouding tussen Pierre, Toni en de fictionele wereld. Pierre kenschetst het verjaardagsfeest van zijn vriend Daan, waarop ook Toni aanwezig is, bijvoorbeeld als een ‘schetterend, babbelend schimmenspel’ (387). De nadruk op het schimmenspel zorgt ervoor dat de personages als willoze marionetten gekenschetst worden. Net zoals de ‘shadow master’ achter het papieren scherm (Chen 2007: 7) worden de personages door de schrijver Claus gemanipuleerd en in de hokjes van het conventionele theater gepropt. Hierdoor kan de lezer de scène met het Chinese schaduwspel herinterpreteren: opnieuw blijkt immers de parallelle tussen personage en lezer. Beiden ‘kijken’ (via de echte blik of het geestesoog) naar een fictioneel schaduwspel of een toneelstuk. Dit werkt vervreemdend, omdat het identificatieproces van de lezer erdoor verstoord wordt (wat hij leest is niet echt).

Filmische sjablonen: een spel met melodrama en pornografie

De populaire dimensie van *Het jaar van de kreeft* wordt tot slot ook bijzonder duidelijk door de thematische en stilistische verwijzingen naar de film. Claus experimenteert bijvoorbeeld sterk met het populaire generische filmmodel van het

melodrama. Hoewel oorspronkelijk een toneelgenre, wordt de term ‘melodramatisch’ vandaag meestal gebruikt als een veeleer negatieve kwalificatie voor films, romans en theaterstukken die overdreven gevoelig of pathetisch zijn. De plotstructuur en de uitgebeelde emotionaliteit zijn veelal onwaarschijnlijk, wat het genre een geliefd doelwit voor parodieën maakt (Van Gorp e.a. 2007: 287). Meer precies deelt *Het jaar van de kreeft* heel wat karakteristieken met wat Stanley Cavell (1996; 6-7) het *Hollywood melodrama of the unknown woman* noemt. In het genre, dat wel eens een *tearjerker* genoemd wordt, weigert de heldin uiteindelijk een huwelijk, omdat dat haar zou belemmeren in haar ontwikkeling tot een integere vrouw. Claus’ roman vertoont gedeeltelijke parallellen met dit vrij losse populaire *script*: na een ongelukkig huwelijk met Karel begint Toni een affaire met Pierre. De liefde komt duidelijk van beide kanten, maar uiteindelijk breekt Toni hun verhouding af omdat ze onafhankelijk wil zijn, zichzelf wil ontplooiën (cf. *ibid.*: 20: ‘issue of unknownness, [...] the aspect of the woman’s desire to know something, to be educated’). Toch imiteert Claus ook hier het *script* niet volledig, waardoor het niet overeind blijft. Toni’s nieuw verworven kennis omvat enkel gepopulariseerde psychologie (zoals Ronald Laings *The Self and Others* (261)) en de pseudopsychologische prietpraat van haar hartsvriendin Selma, die de verhouding met Pierre als een ‘fantasie-modaliteit’ (258) bestempelt. Toni komt echter niet tot existentieel inzicht en verandert niet: ze legt zich er bij neer dat Pierre ‘toevallig’ in haar leven opgedoken is, “op het ogenblik dat ik die gevoelsstoornissen heb in mijn relatie tot mannen” (226). Ze beweert wel dat ze relaties wil afzweren (166): “Selma heeft mij op het spoor gebracht, en die boeken die ik nu lees ook. Ik hou mezelf voor de gek. En jou ook. Ik vlucht doorlopend voor mezelf, en dat wil ik niet meer” (252). In de praktijk doet ze echter voort zoals voorheen, want na Pierre passeert immers een hele resem minnaars de revue (318) en sterft ze, zonder in het reine te zijn met hem (312-318).

Stilistisch maskeren melodrama’s het gebrek aan psychologische diepgang van de personages door een pathetische acteerstijl en veeleer ongeloofwaardige effecten (Van Gorp e.a. 2007: 287). Claus neemt dit stijlkenmerk over, wat duidelijk wordt in het personage Toni. Zij is een uitermate pathetisch karakter (en Pierre, in zijn Pierrot-rol, overigens ook) én ze is bijzonder oppervlakkig. Daarmee bedoel ik niet dat haar karakter niet psychologisch uitgediept wordt, maar wel dat ze getekend wordt als een oppervlakkig en theatraal iemand. Ze is een personage dat zich constant identificeert met de *scripts* (de verhalen en uitspraken) van anderen en ze imiteert. Toni is de actrice van haar eigen leven, een ‘dramatisch type’ (32): ‘zij voelde Pierre’s blik in de spiegel en meteen zette zij haar ogen wijder open, zij kreeg een hongerige en behaagzieke uitdrukking, alsof zij een of andere filmactrice nabootste’ (9). Ze is een ‘prick-teaser’ (12), een (aandachts)hoer (199; 143; 217) met een ‘filmisch hoerenlachje’ (123): ‘haar driftige, schorre stem was te hard, alsof zij alle aandacht wou van alle voorbijgangers’ (11). Er is slechts theater – de waarheid is niet meer dan een ‘gemeenplaats’ (198). Ook Toni’s taal en stijl zijn bijzonder triviaal. Ze spreekt al haar mannen aan met ‘schat’ (“Zeg je ook al schat tegen hem?”) (50; 15; 48; 165; 215), met ‘precies dezelfde wijde lach van haar gaaf gebit, precies dezelfde van opwinding glanzende blik’ (153). Verder praat ze in clichés als “jij bent veel mooier als je lacht” (198) en ook haar eerste liefdesverklaring aan Pierre is behoorlijk banaal en weinig bevlogen: ‘Ik kan niets anders

verzinnen dan dat ik je zo aardig vind' (24). Dat gebrek aan creativiteit vindt zijn weerslag in haar fantasieloze intonatie, in 'het hangerige, ijzingwekkend onverschillige van haar zinnen' (200) en in haar passiviteit in bed. Ze krijgt van Pierre voor haar bedprestaties slechts 'een twee voor beweging en een acht voor theater' (152). Het is dan ook typisch melodramatisch (en grappig) dat Toni blind is voor haar eigen oppervlakkigheid: 'Pierre mag dan wel slimmer zijn, maar ik heb een veel grotere personality' (226).

Tot slot speelt Claus ook met de esthetica van de pornografische commerciële film. Zo banaliseert Pierre zijn relatie met Toni tot een verhaal over pure 'sexuelle Hörigkeit' (276). Verder heeft hij sadomasochistische ('hij wou haar kut [waarvan de venusheuvel zwol in het te krappe broekje] intrappen als een deur' (268)) en pornografische wensdromen over Toni:

[...] Zij lachte hem donker toe en hij zag hoe zij de fluwelen overgordijnen dichttrok, op de sofa zakte met haar, hoe hij, na al die tijd, voor het eerst, weer haar geheime, glimmende ogen op hem gericht voelde, [...], en hoe zij gespreid lag en hij knielde voor haar wijdopen spelonkologie en haar aanbad, terwijl tussen de spleet in de gordijnen een cameralens op hen gericht stond, met een filmploeg bedwongen sissend op het terras, en hoe zij dat wist en zich liet verkrachten met een afgewend, gloeiend gezicht (121).

Ook Toni identificeert zichzelf met pornoactrices: 'ik was de hoofdrolspeelster en ik moest een liefdesscène spelen met een Surinamer en hij begon mij echt te neuken waar de hele filmploeg bij stond' (285). Ook neemt ze hun stereotiepe manier van acteren over: 'Zij [...] perste haar handen tegen haar billen als om haar venusheuvel nog verder vooruit te duwen, terwijl zij met haar heupen wiegde, in een aandoenlijk onvolkomen parodie van een stripteasedanseres' (181).

Verder hanteert Claus een bijzonder filmische dialoog en verkiest hij meestal *showing* boven *telling* (*mimesis* i.p.v. *diegesis*) waardoor de verteller grotendeels *covert* blijft. Vaak worden citaten als parallelle scenario's weergegeven:

Soms zei zij: 'Nee, niet meer met je hand. Het is net een machine. Kom in mij.'

Of: 'Ik weet niet wat ik moet doen als je in mij bent. Moet ik zo draaien, zo bewegen?

Vertel het mij.'

Of: 'Zal ik het eens met Karel proberen vannacht? Ja, hè? Dan kan je lekker ongelukkig zijn, dat wil je toch?'

Of: [...] (53).

In het voorgaande fragment resoneert de vormgeving van de commerciële pornografie waarin seks puur prestatiegericht en een uitvoering van *scripts* is. Daarnaast dragen dergelijke dialogen niet alleen bij tot de visuele scenische stijl van de roman, maar wijzen ze vooral op de fundamentele spanning tussen realiteit en fictie. De directe rede laat de woorden van Toni immers als authentiek en onbewerkt overkomen, alsof ze niet gemedieerd worden door een hogere instantie. Tegelijkertijd leggen zulke scenarioachtige stukjes ook sterk de nadruk op de onechtheid van de melodrama- en pornoacteur, de komediant die emoties veinst. De personages bestempelen hun verhouding zelf ook als ongeloofwaardig (318), niet meer dan een 'slechte film van een klassieke klucht' (271; 263). Ze beseffen dat hun verhaal een en al cliché is, en spelen met die vaststelling: '[Pierre] [z]ei nog, toch, omdat hij net zo vals wou spelen als zij: "Ik zal op je wachten." Ook als in een slechte film' (270).

Dergelijke commentaren van de personages zijn niet alleen imitaties van de pornografische esthetica, maar functioneren tegelijkertijd als evaluatieve interne metateksten die de narratieve structuur van de tekst becommentariëren en als fictieel beoordelen (cf. Ryan (1991: 94): *metanarratives*). Die metafictionele kanttekening wordt weerspiegeld op het macrostructurele niveau, namelijk in de verbinding van romance- en autobiografische literatuur én de commedia dell’arte, het populaire melodrama en de pornografie. Anders dan de prozamodellen, die de verwachting van realisme en authenticiteit creëren, suggereren de dramatische modellen dat de roman slechts ‘theater’ is, fictie. De alomtegenwoordige spanning tussen realisme en de ondermijning ervan benadrukt het fictionele (onechte) karakter van de roman. Verder appelleert het spanningsvlak aan de creativiteit van de lezer, die niet zomaar tot een generisch eenduidige interpretatie van de roman kan komen zonder verschillende lagen ervan over het hoofd te zien.

3 Het sprookje is uit. Het schimmenspel van Hugo Claus

Hugo Claus noemde zichzelf geregeld een speler. Dat die bewering hout snijdt, blijkt ongetwijfeld ook uit *Het jaar van de kreeft. Een romance*. De auteur blijkt een formeel schimmenspel te spelen met literaire sjablonen en conventies, waarbij steeds andere elementen belicht en verhuld worden. In de roman bespeelt Claus in de eerste plaats het spanningsveld tussen populaire en elitekunst. De zogenaamde ‘romance’ of ‘keukenmeidenroman’ is immers niet zomaar een imitatie van één bepaalde set van conventies. Aan de roman ligt daarentegen een hybride kunstopvatting ten grondslag die de traditionele scheiding tussen hoge en lage cultuur verwerpt. Herschrijvingen van uiteenlopende populaire sjablonen uit de literaire (liefdesroman, sleutelroman, autobiografische roman) en de visuele (commedia dell’arte, schaduwspel, melodrama, pornografie) cultuur resoneren immers als een palimpsest in de vorm (genre, stijl, narratologie) en inhoud van het verhaal en kunnen daardoor beschouwd worden als de pijlers waarop de roman rust. Zonder deze populaire modellen, die zo lang onbelicht zijn gebleven in de Clausstudie, zou de roman gewoonweg niet bestaan. *Het jaar van de kreeft* wijkt desalniettemin op twee manieren af van de traditionele genreconventies. Claus beperkt zich namelijk niet tot één generisch model zoals gebruikelijk is in populaire fictie, maar presenteert een mix van populaire stijlen en *scripts*. Op die manier ontstaat een thematische en structurele herschrijving (transformatie) van populaire sjablonen die zowel gevolgd (imitatie) als gevarieerd en gebruuskeerd (differentiatie) worden. Zo worden de conventies van klassieke en populaire literatuur én de romantische clichés omtrent artistieke originaliteit en uniciteit (het *origineel* als het unieke eigendom van één auteur) ter discussie gesteld. Je zou *Het jaar van de kreeft* door de manier waarop verhaalstructuren herschreven worden, in die zin dus postmodern *avant la lettre* kunnen noemen. De strategieën van de populaire cultuur wordt immers tegelijkertijd nagevolgd en ontwricht.

Daarnaast speelt Claus, juist door die populaire modellen te verwerken, een metafictioneel spel met de werkelijkheid en de verbeelding én met de literaire cultuur. Pas door deze populaire structuren bloot te leggen, kunnen we inzicht verkrijgen in de metafictionele dimensie van de roman. *Het jaar van de kreeft* is

geen afspiegeling van de realiteit maar brengt daarentegen een ode aan de verbeelding en de hybriditeit: het is een parabel over de literatuur als een vorm van eeuwige herschrijving. Ik verduidelijk die bewering aan de hand van het motto, dat ook Claus' motto in *Het jaar van de kreeft* is. Je zou het korte gedicht namelijk kunnen lezen als een metafictionele handleiding bij de tekst. Initieel lijken de verzen van Apollinaire niets bij te dragen tot de interpretatie van de roman. Bij nader inzien vertelt het motto echter heel wat meer. Doordat Claus Apollinaires titel weglaat, wordt de 'Onzekerheid' expliciet aangesproken waardoor het gedicht een ode wordt aan de onvatbaarheid en de twijfel, want dat zijn de *délices* van het lezen. De structuur van de roman is immers helemaal niet zo eenduidig als de architectuur 'Een romance' doet vermoeden. Net zoals de thematisch 'verleden-zieke' kreeften moet de lezer, 'à reculons', steeds weer terugkeren naar het begin om vat te krijgen op de roman en op het verleden van Pierre, dat enkel in de vorm van een verhaal geconcretiseerd kan worden. Zo brengt het motto verheldering op inhoudelijk en op formeel vlak: het is een aansporing om in de diepte te lezen in plaats van in de breedte.

Tot slot kan dit structurele en narratologische onderzoek naar herschrijvingsprocedures in *Het jaar van de kreeft* fungeren als een aanzet voor een ruimere studie over Claus' romanoeuvere als een constante herschrijving van narratieve sjablonen. Dat betekent immers niet dat de auteur zomaar spreekt *in foreign voices*. Hij vindt daarentegen een eigen stem, stijl en schrijversidentiteit in het samenbrengen van elitecultuur en populaire kunstgenres, hoge en lage stijlen en thema's. De expliciete aandacht in dit artikel voor Claus' schatplichtigheid aan de populaire cultuur nuanceert dan ook de vrijwel eenzijdige aandacht in de Clausstudie voor de elitaire dimensie van het oeuvre.

Bibliografie

- Anoniem 1972 – Anoniem, 'H. Claus: "Ik beschouw de Telegraaf-lezers als mijn vrienden"'. In: *Haagse Post* 18-10-1972. Beschikbaar via http://theater.ua.ac.be/clus/page.py?p=1972-10-18_clus_haagsepost.
- Baetens 2005 – J. Baetens, 'La culture populaire n'existe pas, ou les ambiguïtés des cultural studies'. In: *Hermès* 42 (2005), p. 70-77.
- Barthes 2004 – R. Barthes, 'Het werkelijkheidseffect'. In: R. Hofstede & J. Pieters (red.), *Het Werkelijkheidseffect*. Groningen, 2004, p. 101-112.
- Bos 1972 – B. Bos: 'H. Claus: "Ik ben geen postzegel, ik ben een planeet in het universum"'. In: *De Nieuwe Linie* 29-11-1972. Beschikbaar via http://theater.ua.ac.be/clus/page.py?p=1972-11-29_clus_denieuwelinie.
- Bousset 1973 – H. Bousset, 'Het jaar van de kreeft'. In: *Ons Erfdeel* 16 (1973) 5, p. 112-115.
- Cavell 1996 – S. Cavell, *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago, 1996.
- Cawelti 1976 – J. Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago & London, 1976.
- Chen 2007 – F.P.L. Chen, *Chinese Shadow Theatre. History, Popular Religion, and Women Warriors*. Montreal, 2007.
- Claes 1984 – P. Claes, *De mot zit in de mythe. Hugo Claus en de oudheid*. Amsterdam, 1984.
- Claes 1987 – P. Claes, *Claus Quadrifrons. Vier gezichten van een dichter*. Leiden, 1987.
- Claus 1972 – H. Claus, *Het jaar van de kreeft. Een romance*. Amsterdam, 1972.
- Claus 2004 – H. Claus, 'Het jaar van de kreeft'. In: Hugo Claus: *De romans (Deel II)*. Amsterdam, 2004, p. 247-475.

- De Geest 2005 – D. de Geest, ‘“De verschijnselen zijn verdwenen. Ons dorp is gered.” *De geruchten als streekroman*’. In: G. Wildemeersch (red.), *Het teken van de ram 4. Bijdragen tot de Claus-studie*. Amsterdam, 2005, p. 279-297.
- De Jong 2006 – Martien J.G. de Jong, *Tussen Everzwijn en Fidel Castro. Het Ik en Nu van Hugo Claus*. Soesterberg, 2006.
- Dubois 1984 – P.H. Dubois, ‘Geschiedenis van een ten ondergang gedoemde liefde [1973]’. In: H. Dütting, *Over Hugo Claus via bestaande modellen. Beschouwingen over het werk van Hugo Claus*. Schoten, 1984, p. 153-156.
- Eco 1979 – U. Eco, ‘Narrative Structures in Fleming’. In: *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington, 1979, p. 144-172.
- Fludernik 1993 – M. Fludernik: *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London, 1993.
- Gelder 2004 – K. Gelder, *Popular Fiction. The Logics and Practices of a Literary Field*. London, 2004.
- Genette 1982 – G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, 1982.
- Glover & McCracken 2012 – D. Glover & S. McCracken (ed.), *The Cambridge Companion to Popular Fiction*. Cambridge, 2012.
- Hardy 1973 – P. Hardy, ‘Kroniek’. In: *Boekengids* 51 (1973) 5, p. 257-266.
- Hawthorne 1996 – N. Hawthorne, *Het huis met de zeven gevels* (vertaling Anton Haakman). Amsterdam, 1996.
- Henke 2002 – R. Henke, *Performance and Literature in the Commedia dell’Arte*. Cambridge, 2002.
- Herman 1997 – D. Herman, ‘Scripts, Sequences and Stories. Elements of a Postclassical Narratology’. In: *pmla* 112 (1997) 5, p. 1046-1059.
- Herman & Vervaeck 2005 – L. Herman & B. Vervaeck, *Vertelnuivels. Handboek verhaalanalyse*. Nijmegen, 2005.
- Hutcheon 1985 – L. Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth – Century Art Forms*. New York 1985.
- Hutcheon 2002 – L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*. London, 2002 [1989].
- Huysman 1972 – P. Huysman, ‘Hugo Claus over “Het jaar van de kreeft”: “De echte Kitty is mooier en intelligenter dan mijn heldin”’. In: *Utrechts Nieuwsblad*, 14-11-1972. Beschikbaar via http://theater.ua.ac.be/clus/page.py?p=1972-11-14_claus_utrechtsniewsblad.
- Jacobs e.a. 2004 – K. Jacobs e.a. (red.), *Hugo Claus. Voor twaalf lezers en een snurkende recensent. Bibliografie van de afzonderlijk verschenen werken*. Rijswijk, 2004.
- Jahn 1997 – M. Jahn, ‘Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives. Towards a Cognitive Narratology’. In: *Poetics Today* 18 (1997) 4, p. 441-468.
- Komrij 1980 – G. Komrij, ‘Een warm aanbevolen kreeftencocktail. Over Hugo Claus: Het jaar van de kreeft’ [1972]. In: *Daar is het gat van de deur. Kritieken en essays*. Amsterdam, 1980, p. 86-90.
- Kooijman 1984 – B. Kooijman, *Hugo Claus*. Antwerpen, 1984.
- Kunth & Zarka 2005 – D. Kunth & Ph. Zarka, *L’astrologie*. Paris, 2005.
- Latham 2009 – S. Latham, *The Art of Scandal. Modernism, Libel Law, and the Roman à Clef*. New York, 2009.
- McHale 1987 – B. McHale, *Postmodernist Fiction*. London, 1987.
- Moraru 2001 – C. Moraru, *Rewriting: Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*. Albany, 2001.
- Poll 1976 – K.L. Poll, ‘Het jaar van de kreeft’ [1972]. In: F. de Vree, *Hugo Claus. Biografische, bibliografische, beschouwelijke, documentaire gegevens*. Brussel e.a., 1976, p. 24-27.
- Prince 1988 – G. Prince, ‘The Disnarrated’. In: *Style* 22 (1988) 1, p. 1-8.
- Radway 1987 – J.A. Radway, *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*. London, 1987.
- Regis 2003 – P. Regis, *A Natural History of the Romance Novel*. Philadelphia, 2003.
- Rudlin 1994 – J. Rudlin, *Commedia dell’Arte. An Actor’s Handbook*. London/New York, 1994.
- Ryan 1991 – M.-L. Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington & Indianapolis, 1991.
- Smith 1990 – S. Smith, ‘Construing Truths in Lying Mouths. Truthtelling in Women’s Autobiography’. In: *Studies in the Literary Imagination* 23 (1990) 2, p. 145-163.
- Sterckx 1973 – P. Sterckx, ‘Boeken om te kopen of te pikken’. In: *Ivo Michiels 50 jaar. Speciaal nummer van De Vlaamse gids* 57 (1973) 1, p. 64-68.
- Van Gorp e.a. 2007 – H. van Gorp e.a., *Lexicon van literaire termen*. Mechelen, 2007.

- Van der Meyden 1972 – H. van der Meyden, ‘Dichter–schrijver schreef boek over zijn verhouding met Kitty Courbois. Hugo Claus over de liefde’. In: *De Telegraaf* 6-10-1972. Beschikbaar via http://theater.ua.ac.be/claus/page.py?p=1972-10-06_claus_detelegraaf.
- Van Luxemburg 2007 – J. van Luxemburg, ‘Het jaar van de kreeft’. In: A.G.H. Anbeek van der Meijden (e.a.) (red.), *Lexicon van literaire werken: besprekingen van Nederlandstalige literaire werken 1900 – heden*. Groningen, 2007 [1989].
- Wildemeersch 1987 – G. Wildemeersch, ‘Kitty, Toni, Katharina, Colombine, Kore, Maria en de anderen’. In: *De Vlaamse gids* 71 (1987) 5, p. 26-39.
- Wildemeersch 1990 – G. Wildemeersch, ‘Het proza van Hugo Claus, of het raadsel van Oedipus en de Sfinx’. In: R. Duhamel & J. De Vos (red.), *Modern, postmodern. Over auteurs en hun romans*. Leuven/Apeldoorn, 1990, p. 33-42.
- Wildemeersch 2003 – G. Wildemeersch, *Vrome wensen. Over De Oostakkerse gedichten, Vrijdag en Het jaar van de Kreeft van Hugo Claus*. Amsterdam, 2003.

Adres van de auteur:

Universiteit Gent – Faculteit Letteren & Wijsbegeerte
Blandijnberg 2
9000 Gent
Linde.DePotter@UGent.be