

Gepubliceerd in *Ons Erfdeel* 2016/2.

Zie www.onserfdeel.be of www.onserfdeel.nl.

[K] **DE GENADESLAG VAN DE WAARHEID.
DE VERFILMING VAN “PUBLIEKE WERKEN”
EN “NOOIT MEER SLAPEN”**

“Waar wij vandaan kwamen, daar was het graven nat”, vertelt Klein Pet, de zoon van een joodse turfgraver in de proloog van Thomas Rosenbooms met de Libris Literatuur Prijs bekroonde roman *Publieke werken* (2000).¹ Van het Drentse laagveen trekt zijn familie eind negentiende eeuw naar het droger gelegen, beloftevolle Hoogeveen. En later, aangespoord door de boven zijn stand getrouwde apotheker Anijs, die de arme veenbewoners van illegale artsendiensten voorziet, gaat het met hulp van diens Amsterdamse neef Vedder overzees, naar Amerika. Vioolbouwer Vedder, van huis uit meubelmaker, interesseert zich voor stadsvernieuwing en denkt rijk te kunnen worden van de verkoop van zijn aan de Prins Hendrikkade gelegen huis, dat plaats moet maken voor de bouw van het Victoriahotel tegenover het in aanbouw zijnde Centraal Station. Door een tragisch misverstand, gepaard aan misplaatste koppigheid, zet hij zichzelf echter nodeloos klem. Dat komt hem duurder te staan dan enkel de verkoopprijs.

Ook Alfred, de vijftientigjarige geoloog in Willem Frederik Hermans' klassieker *Nooit meer slapen* (1966)², trekt van laagland naar hoogland; van Nederland naar Noorwegen, op zoek naar bewijs

voor zijn theorie dat de meren daar niet door smeltend ijs, maar door ingeslagen meteorieten zijn gevormd. Ook zijn inzet is hoger dan goed voor hem is, bepaald door de erfenis van zijn overleden vader en de overspannen verwachtingen van zijn moeder. En dus zal ook hij vallen. Alfred verliest zijn kompas, glijdt van een rots, loopt zich vast in moerasgrond. Zijn gelijk is niet afhankelijk van inzet of kunde, maar van toeval.

In beide boeken is het oog van de ander bepalend voor het zelfbeeld van de hoofdpersonages. Door hun minderwaardigheidscomplex zijn de hoofdpersonages continu op zoek naar bevestiging. In 1888, het jaar waarmee de verfilming van *Publieke werken* begint, start Vedder zijn onderhandelingen met de bouwers van het Victoria; een jaar voor de opening van het CS. Dat jaar kwamen ook de eerste consumentencamera's beschikbaar, met een oprolbaar filmpje in plaats van logge glasplaten. Hermans reflecteert in *Nooit meer slapen* op het belang van de fotografie voor het reflexieve vermogen van de mens, dat hij in drie stadia verdeelt. In het eerste is de mens een primaat die niet in staat is vragen te stellen over het zelf. Zoals de kat die in de spiegel een andere kat ontwaart, maar daar zichzelf niet in herkent. In het tweede stadium ontdekt Narcissus zijn spiegelbeeld: voor het eerst ziet “ik” zich “zelf”; mens en beeld vallen samen. De komst van de camera drijft vervolgens een wig tussen het ik en het zelfbeeld; de objectieve camera toont schijn gestalten die het ik onophoudelijk afvallen, maakt plaats voor voortdurende twijfel en een bloeiende psychologiepraktijk. “De genadeslag van de waarheid” noemt Hermans dat.

Die zelftwijfel is in beide boeken een dragend thema. Wetenschappelijke vooruitgang en persoonlijke crisis gaan hand in hand. Beide schrijvers komen tot de ronduit ontluisterende conclusie dat de mens evenmin greep heeft op zijn lot als op zijn (in de ogen van anderen weerspiegelde) zelfbeeld. Status en bewondering zijn geen afdwingbare zaken, en wanneer zij toch worden nagestreefd, leidt dit tot een ongelukkige vervorming van het ik.

Tegen deze achtergrond is het interessant te zien wat de filmmakers met de beide boeken hebben gedaan. Opmerkelijk verschil is dat zij beiden een meer romantische invalshoek kozen, en tot een optimistischer slotakkoord komen.



Still uit *Publieke werken* met links Vedder (Gijs Scholten van Aschat) en rechts Anijs (Jacob Derwig).

In de plotgedreven bewerking van *Publieke werken* door scenarist Frank Ketelaar (*Bloed, zweet en tranen*) en regisseur Joram Lürsen (*Alles is liefde*) is de zucht naar erkenning van de eenzame Vedder (Gijs van Scholten Aschat) en de gemankeerde Anijs (Jacob Derwig) ondergeschikt gemaakt aan het cliché van de goedwillende, hardwerkende burger (Anijs, Vedder) die zich gedwarsboemd weet door arrogante hoge heren met een dure titulatuur. In het boek ligt dat genuanceerder: de hoge heren zijn geen apert onredelijke mensen, terwijl Anijs op zijn beurt net zo bevoogdend optreedt tegen de onder hem geplaatsten als de hoge heren die hij daar zo om veracht. Vedder geniet er op zijn beurt van zijn door de bouwplannen verkregen machtspositie te misbruiken om de onderhandelaar van het architectenbureau te vernederen. In de film staan de goede bedoelingen van Anijs en Vedder voorop, en gaat het minder om hun verborgen agenda: het verlangen naar maatschappelijk aanzien. Ketelaar en Lürsen zetten zwaarder in op dramatisch effect dan op psychologische diepgang, wat al blijkt uit de melodramatische openingsscène waarin een turfgraversfamilie getuige is van de verkrachting van de oudste dochter. Parallelmontage zorgt voor vaart en veel aandacht is uitgegaan naar de digitale herschepping van het negentiende-eeuwse Amsterdam. Het resultaat is een ietwat pompeus, romantisch aandoend kostuumdrama over de tragische wederwaardigheden van goedwillende kleine luiden die geen greep hebben op de onstuitbare vooruitgang, dat in grootse totaalshots

van het in aanbouw zijnde Centraal Station van Cuypers ook nog appelleert aan nationale trots.

Heel wat ingetogener en beeldender is de bewerking *Beyond Sleep* van scenarist/regisseur Boudewijn Koole (*Kauwboy*)³, die kop en staart van Hermans' roman hakte om zich enkel tot de voettocht door een muggenrijk moerasgebied te beperken. Het landschap sluit zich als een komvormige krater om Alfred (Reinout Scholten van Aschat), toch al geen vlotte prater, die zich steeds verder van zijn medereizigers afzondert. De twee meereizende blonde "Vikingen" zijn in hun element terwijl Alfred zich spiegelt aan de tengere Arne. Maar omdat hij zo met zichzelf behept is, is hij amper tot contact in staat. Continu is hij bezig zijn trotse ik op de been te houden, bang als hij is te worden geconfronteerd met een minder flatteus zelfbeeld door zijn medereizigers, die hij als onbetrouwbare concurrenten beschouwt. Maar het zijn ironisch genoeg ook hier de eigen angst en controlezucht die leiden tot de val. Koole laat Alfred mummelen tegen zichzelf, zijn stappen tellen, afstanden berekenen, op zoek naar houvast, net als in het boek. Wat Alfred denkt, zien we in surrealistische droombeelden, van een naakte reuzenvrouw die hij met pikhouweel beklimt, in wit weggetrokken beelden van een semibewuste staat na een val en een mistig tot besneeuwd landschap dat zijn slapeloosheid weerspiegelt. Als Alfred ontdekt dat een van de "Vikingen" de luchtfoto's op zak heeft die de grote professor Nummedal hem niet gunde, slaat hij zijn concurrent dood. Let wel: in zijn fantasie. Een direct daarop volgende alternatieve scène toont de "werke-

lijke” gang van zaken, die heel wat onbehulpener en beschaafder blijkt. Door veel *en profil* te filmen blijft Alfred’s gevoelsleven echter ook wat aan de hermetische kant.

Ondanks de spagaat tussen zijn ik en zijn zelf(beeld) valt Alfred in de film niet zo hard als in het boek; eenmaal terug van zijn helletocht blijkt hij in de bus in staat zich tot een ander te verhouden, als hij een meisje naar haar naam vraagt. Daarmee eindigt Koole romantischer en hoopvoller dan Hermans, die net als Rosenboom tot de harde, existentiële conclusie kwam dat de mens gedoemd is te mislukken, tenzij het toeval hem gunstig gezind is, wat hoogst onwaarschijnlijk is.

Ook Anijs en Vedder krijgen in de filmversie respijt. Vedder oogst in een surrealistische ontmoeting met de “goddelijke” architect Henkenhaf vergeving voor zijn schulden. Anijs krijgt – in tegenstelling tot het boek – zelfs een tweede kans op een gelukkig leven, wat resulteert in een *happy end*, als beloning voor de goedbedoelde moeite. Zelfs met de verkrachter uit de openingsscène wordt – opnieuw contrair aan het boek – afgerekend, op een weinig subtiele manier. Niet langer de ontluisterende waarheid van het boek is het leidende principe van de filmvertellers, maar de goede bedoelingen van het personage en het gesuste geweten van het publiek. Het reflexieve vermogen van de camera blijft zo onbenut, ten faveure van de waardering van het filmpubliek. Het geruststellende slotakkoord wint het van de onwelgevallige waarheid: de genadeslag blijft uit.

Natuurlijk zijn filmmakers net echte mensen, op zoek naar waardering en succes. Hermans schreef

niettemin in *Het sadistisch universum* dat iedere gedachte aan een werkelijk bestaand publiek de uitspraken remt en vervalst van de schrijver (lees: filmmaker), wiens taak het is bloot te leggen wat het publiek verzwijgt of verdringt. Waar roman- en filmpersonages mogen worstelen met het observerende oog van de buitenwacht, moet het ik van schrijvers en filmers zich daar onafhankelijk van op weten te stellen. Dat bepaalt de waarde van hun werk.

Dat nu juist deze filmmakers de meedogenloze waarheid van de oorspronkelijke romans opofferen aan de beoogde gunst van een zo breed mogelijk publiek, is gezien de thematiek van beide boeken ontluisterend. Tegelijkertijd illustreert het formidabel wat de harde, maar o zo herkenbare lessen van Hermans en Roosenboom zo waarachtig, waardevol en tijdloos maakt.

KARIN WOLFS

Noten

(1) CYRILLE OFFERMANS, “Flaubert anno 1999.

Over ‘Publieke werken’ van Thomas Rosenboom”, *Ons Erfdeel*, jg. 43 (2000), nr. 2, pp. 264-267. Online: <http://goo.gl/tkT212>.

(2) ANTON CLAESSENS, “W.F. Hermans, Nooit meer slapen”, *Ons Erfdeel*, jg. 11 (1967), nr. 1, pp. 161-165. Online: www.onserfdeel.be/nl/nooit-meer-slapen.

(3) KARIN WOLFS, “Tussen waak en slaap. De film ‘Kauwboy’ van Boudewijn Koole”, *Ons Erfdeel*, jg. 55 (2012), nr. 2, pp. 130-131.



Still uit *Beyond Sleep* met uiterst rechts Alfred (Reinout Scholten van Aschat).