

Het hoofd van Arie Roos in

Losse opmerkingen over het thema ‘roman en film’

Boeken doen iets met je: als je leest gebeurt er van alles in je hoofd. Maar dit geldt net zo goed zeker voor films. Waarom wordt een boek verfilmd? Waarom het ene boek wel en het andere niet? En waarom wordt mijn favoriete boek niet verfilmd?

Frank Blaakmeer

Al een jaar of dertig wacht ik tevergeefs op een verfilming van de avonturen van Arie Roos, Jan Prins en Bob Evers. De recente hausse in films naar klassieke kinderboeken is hoopgevend, maar ik vrees toch dat de liefde voor de boeken van de Bob Evers-serie alleen nog leeft onder mannen tussen de veertig en zeventig, niet bepaald de ideale bioscoopleeftijd. Wat zou ik graag eens zien hoe Arie Roos via een draaideur de lobby van een hotel binnengaat! De enige draaideur die ik kende toen ik, een jaar of negen oud, in bed tijdens een weekje griep, voor het eerst een deel van de serie in handen kreeg, was die van het postkantoor in Emmen. Een ouderwetse, van hout en niet al te ruim bemeten. In de boekjes waarvoor ik mijn moeder vanaf mijn ziekbed steeds opnieuw naar de boekhandel stuurde, en die ik later van mijn karige zakgeld in snel tempo verzamelde, kwam de draaideur van het postkantoor veelvuldig voor, zij het getransponeerd naar hotels op veel exotischer locaties. Het ding had als enige functie om de lichaamsomvang van Arie Roos te accentueren: in mijn herinnering hielden de gasten van het hotel die Arie zagen naderen steevast hun adem in. Ik kon mij dat goed voorstellen, want ik wist niet alleen hoe dik

Arie was, maar ook hoe smal die draaideur. En al die andere lezers van de mooiste jongensboeken ooit verschenen wisten dat ongetwijfeld ook, want ze zullen hun eigen draaideuren wel gehad hebben.

Verbeeldingskracht

De neiging om je concrete draaideuren voor te stellen is natuurlijk een normale lezersreactie. Dingen, locaties, en misschien in mindere mate personages worden tijdens het lezen geconcretiseerd. Dat betekent niet dat er in het lezershoofd een compleet fotoalbum ontstaat, maar zonder de mogelijkheid om je dingen voor te stellen kun je niet goed lezen. Abstracties, en taal is een abstractie, zijn alleen begrijpelijk vanuit de ervaring met concrete zaken. Wie schrijft ‘De portier is een invalide,’ vertrouwt erop dat de lezer weet wat een portier is. De lezer zal zich bij deze zin geen volledig ingevuld beeld voor ogen toveren, en de lijst met zaken die niet alleen onvermeld maar ook onvoorgesteld blijven is eindeloos lang. In feite maakt de lezer denk ik heel weinig plaatjes in zijn hoofd. Bij een zin als ‘De portier is een invalide,’ zou dat op zich nog wel kunnen, maar romans plegen vol te staan met zinnen waarop zelfs de grootste verbeeldingskracht

stukloopt, zoals deze. Alleen metaforisch gesproken maakt de lezer zich een voorstelling bij wat hij leest. Maar als in de verfilming van Nooit meer slapen een invalide portier voorkomt, wordt alles ingevuld en blijkt niet alleen de precieze aard van het gebrek van de portier, maar ook de kleur van zijn haar, de leeftijd, de afijn, ook deze lijst is natuurlijk eindeloos. De film gaat dus veel verder dan de lezer. De film verbeeldt echt, maakt een echte voorstelling. Film concretiseert niet alleen, maar maakt volledig en werkelijk, al is die werkelijkheid dan ook voornamelijk bij elkaar gelogen.

Reïficatie

Film doet dus iets heel anders dan de lezer die leest, en concretiseren is een veel te zwak woord voor wat er tijdens het verfilmen gebeurt. Laten we het bij gebrek aan beter ‘reïficatie’ noemen. Deze term wordt gebruikt in de logica, de informatietechnologie en de marxistische cultuurkritiek (voor zover nog in leven), en betekent ruwweg: het voorstellen van een abstractie alsof het een ding is. Ik gebruik in deze context de term graag als een soort paraplubegrip: reïficatie is alles dat tegemoet komt aan het verlangen van de lezer om zich meer voor te stellen dan strikt noodzakelijk. Misschien kent niet iedereen zulke verlangens, en zeker niet alle

boeken die je leest roepen het op, maar dat zo'n verlangen naar reïficatie bestaat, staat buiten kijf. Het bekendste voorbeeld van reïficatie is de pelgrimage van de lezers van James Joyce' *Ulysses* naar Dublin, alwaar de routebeschrijvingen in ruime mate voorhanden zijn. Wie het boek heeft uitgelezen, vindt het blijkbaar een kleine moeite om een eind te reizen teneinde het Dublin van Joyce in het 'echt' te zien. Wie andere romanpersonages achterna wil reizen, vindt op het internet gemakkelijk een reisbureau naar zijn of haar gading. Zelf heb ik lang geleden een reis met mijn ouders naar Parijs misbruikt om in de voetsporen van de Ernest Hemingway's *A Moveable Feast* te treden. In het café La closerie de lilas waren ze erop voorbereid, want op het tafeltje zat een keurig koperen plaatje geschroefd met literaire informatie en de ananassap was extra prijzig. Het verlangen naar reïficatie, naar verwerkelijking, ligt naar mijn idee ook aan de basis van het succes van de literatuurverfilming. Verfilmen is reïficeren, zolang de film tenminste niet te ver afdwaalt van de roman. Afdwalen kan nuttig zijn, omdat het een film over het algemeen eerder beter dan slechter maakt, maar in het geval van bijvoorbeeld Francis Ford Coppola's *Apocalypse Now* is de band met de literaire bron, Joseph Conrads *Heart of Darkness*, zo dun geworden dat van een verfilming geen sprake is. Verreweg de meeste films naar romans blijven veel dichter bij de bron, en de meeste films zijn verfilmingen. Behalve artistieke motieven ligt aan de keus om vooral boeken te verfilmen in plaats van zelf iets te verzinnen vooral de wens ten grondslag om uit de kosten te komen. Een film maken is schrikbarend duur, en met de verfilming van een populair boek heb je als producent niet alleen een goed verhaal maar ook een groot aantal potentiële klanten. Het succes

van films als *Spoorloos* en *De tweeling* geeft aan dat lezers de reïficatie die de film biedt erg interessant vinden.

Realisme

Film maakt werkelijkheid omdat film een vorm van realisme is. Daarmee bedoel ik niet dat wat we in de bioscoop zien de werkelijkheid is, want dat is een veel te naïeve notie, maar dat de toeschouwer voor de duur van de voorstelling gelooft dat hij naar iets zit te kijken dat echt bestaat. In formalistische filmtheorieën wordt dit realisme afgedaan als kletsboek, of op zijn minst sterk gerelativeerd. Voor klassieke filmtheoretici als Sergei Eisenstein en Rudolf Arnheim, beide actief tijdens de puberteit van het medium, ligt het specifiek filmische nu juist in die aspecten van het medium die het doen verschillen van een mechanische reproductie van de werkelijkheid. Het belangrijkste voorbeeld is natuurlijk de montage, waardoor de betekenissen van beelden elkaar beïnvloeden. Zet een beeld van een neutraal kijkende man tussen twee opnamen van een begrafenis, en iedere kijker zal zeggen dat de man verdrietig kijkt. Zet hetzelfde beeld tussen opnames van een bruiloft, en de man wordt opeens een stuk vrolijker. Volgens



Eisenstein, die verschillende typen van montage onderscheidde waar ik hier nu niet op in ga, moest er zelfs zo gemonteerd worden dat de eigen betekenissen van de afzonderlijke shots geheel verdwijnen. En hoewel er in de experimentele film en hier en daar in de videoclip (een medium op zijn retour) nog wel voorbeelden van zo'n expressieve montage te vinden zijn, is Eisensteins voorbeeld eigenlijk nergens gevolgd. De doorsnee Hollywoodfilm gebruikt nauwelijks expressieve montage, maar is er juist op gericht de overgangen van het ene naar het andere shot zo onzichtbaar mogelijk te maken. De meeste Europese films volgen hetzelfde stramien.

Creatieve kunstenaar

Rudolf Arnheim distantieerde zich van de idee dat film primair een mechanische reproductie van de werkelijkheid is om te kunnen verdedigen dat de filmmaker een echte creatieve kunstenaar is. Film kan kunst worden omdat het juist geen perfecte reproductie is. Film is de projectie van driedimensionale objecten op een plat vlak dat bovendien een kader heeft. Er is in film geen tijd-ruimtecontinuüm, er is geen kleur en geen geluid. Pardon? Geen kleur en geluid? Arnheims boekje verscheen voor het eerst in de vroege jaren dertig en sloot toen aan bij de stand van de filmische techniek. In latere herdrukken van het werk – de laatste is van 1989 – stelt Arnheim tevreden vast dat zijn boek de technologische vernieuwingen van de filmtechniek heeft doorstaan en nog steeds een zinvolle theorie biedt die het onderscheid tussen de spaarzame werkelijk kunstzinnige films en de massaproductie van de entertainmentindustrie inzichtelijk maakt. Dat mag waar zijn, maar het maakt zijn theorie onbruikbaar voor een goed begrip van verreweg de meeste naoorlogse films. Wat

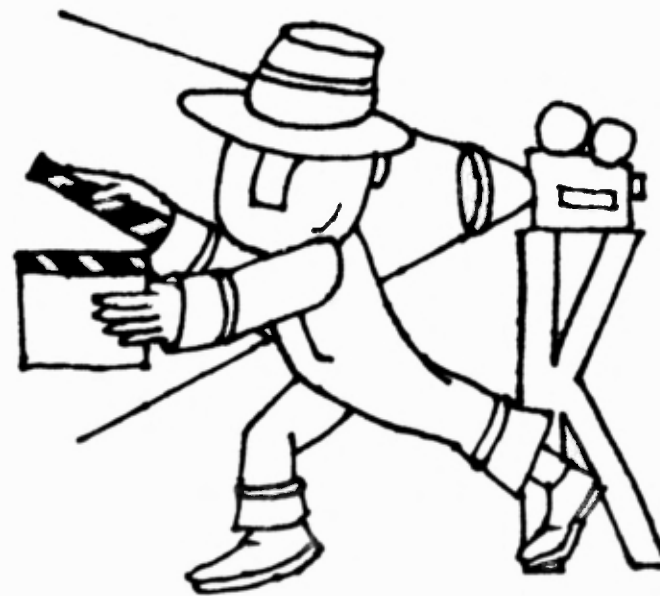
als film nu juist wel primair een mechanische reproductie is van een prefilmische werkelijkheid? Over de vraag hoe naïef een dergelijke benadering is, kan lang gedebatteerd worden, maar het valt toch niet te ontkennen dat film een vorm van bewegende fotografie is waarin de wereld zoals zij is wordt afgebeeld. Dat die afbeelding op allerlei manieren wordt gemanipuleerd doet daar niets aan af. Als ik op een zondagmiddag in de Kuip zit en vanaf de tweede ring moet toezien hoe de scheidsrechter de tegenpartij een strafschop toekent, neem ik me direct voor om 's avonds te controleren hoe onterecht die strafschop wel niet was. Wat ik in *Studio Sport* zie is absoluut geen kopie van de werkelijkheid van die middag, anders was ik wel thuis gebleven. Maar dat die strafschop terecht was, dat moet ik helaas toegeven, want zo goed had ik het 's middags niet gezien. Kortom: het tv-verslag van de wedstrijd is geen kopie, maar de camera is wel betrouwbaar.

Indexicaliteit

Het gegeven van de mechanische reproductie en de geloofwaardigheid daarvan vormt de basis voor de filmtheorie van André Bazin. Bazin was vooral zeer invloedrijk als filmcriticus en als inspirator voor de groep jonge Franse cineasten die later de Nouvelle Vague zouden vormen. Bazin stelt dat er met de komst van de fotografie voor het eerst een afbeelding van de werkelijkheid ontstaat waarbij tussen beeld en object geen mens maar een ander object geplaatst wordt. Fotografie is in de meest letterlijke zin van het woord objectief. Die objectiviteit verleent het beeld een geloofwaardigheid die aan andere reproductietechnieken, met als belangrijkste de schilderkunst, vreemd is. De tegenwerping dat het beeld niet 'lijkt' op het object, omdat er veel meer verschillen tussen beeld en object zijn

dan overeenkomsten, is niet ter zake. Inderdaad, foto's van dierbaren 'lijken' slechts zeer ten dele. Je kunt niet met ze praten en zoenen stelt ook weinig voor. Maar ze lijken wel genoeg om ze op schoorsteenmantels te zetten, in portemonnees mee te zeulen en tijdens besprekingen van nieuwe brugklassen als geheugensteuntje te gebruiken. De geloofwaardigheid ligt echter niet in de gelijkenis, maar in de manier waarop deze tot stand komt. In de boventaal van de peirciaanse semiotiek: het gaat Bazin om de indexicaliteit van het filmbeeld, niet om de iconiciteit. De film projecteert een wereld die geloofwaardig is, van zichzelf, domweg omdat het film is. Of zoals Christian Metz, de eerste en nog steeds belangrijkste vertegenwoordiger van de semiotiek van de film, stelt: het cruciale verschil tussen toneel en film is dat de acteurs op het toneel de creatieve illusie met hun spel moeten maken. Filmacteurs hoeven dat niet, want de creatieve illusie is met het medium al gegeven. Voor Bazin was het idee van de geloofwaardigheid vooral een instrument om filmkritiek mee te beoefenen. Wie het

realisme van de film benadrukt komt tot andere voorkeuren dan de aanhanger van een formalistische theorie. Voor Bazin is vooral die film interessant die recht doet aan de objectieve aspecten van het medium. Waar Arnheim kiest voor het expressionisme van de jaren twintig en dertig, waardeert Bazin vooral die films waarin zo weinig mogelijk gemonteerd wordt, waarin de close-up spaarzaam wordt gebruikt, kortom: die films die de toeschouwer de kans geven om zelf dingen te ontdekken. Zijn keuze is een gelukkige, omdat ze aansluit bij de meest gangbare filmpraktijk en het mogelijk maakt de kwaliteiten van de beste producten van de filmindustrie te waarderen. Bazin heeft eigenlijk gewoon gewonnen. Zelfs de met weinig geld gemaakte art-house films die nu gemaakt worden in landen als Iran en omstreken, zijn veel meer gericht op het tonen van een werkelijkheid dan op het toveren met formele technieken. Voor de interessante Amerikaanse films – denk bijvoorbeeld aan het recente *Lost in Translation* – en veel Europese films geldt hetzelfde.



Verfilming

Het verlangen van de lezer naar reïficatie kan in de bioscoop net zo goed bevredigd worden als via het reisbureau. Natuurlijk is het leuker om een wedstrijd ‘zwembadpas’ te organiseren, maar de recente verfilming van *Kees de jongen* zal toch veel harten van liefhebbers sneller hebben doen kloppen. Roman en film zijn twee fundamenteel verschillende kunstvormen die toch veel met elkaar te maken kunnen hebben. Al voor het midden van de vorige eeuw werd er op gewezen dat de komst van de film de techniek van het schrijven heeft veranderd. Anderzijds droeg de roman niet alleen via de verfilming bij tot de ontwikkeling van de film, maar meer algemeen omdat het bij beide kunstvormen gaat om verhaalkunst. De meeste films zijn, zoals gezegd, verfilmingen. De verfilming ontleent aan de roman een verhaallijn, personages en locaties, en maakt daarmee iets nieuws. Het grote probleem is natuurlijk dat de roman in het hoofd van personages kan kruipen, terwijl de camera buiten moet blijven. Of niet? De stelling dat film in eerste instantie een vorm van realisme is, vooral geschikt voor reïficatie, impliceert niet dat we afstandelijk tegen de buitenkant van dingen aan blijven kijken. Juist in die films die de toeschouwer de tijd en de ruimte bieden om echt te kijken kan het bekende verschijnsel van de identificatie met een hoofdpersoon een meerwaarde krijgen. In elke willekeurige actiefilm vindt identificatie plaats: Pas op! Achter je! In het donker van de bioscoop werkt een goede tearjerker ook op het gemoed van stoere jongens. Maar in de zeldzame gevallen van film op zijn best gebeurt iets anders.

Identificatie

In zijn magistrale boek *Het museum van licht* beschrijft Willem Jan Otten een aantal voorbeelden waarin de toe-

schouwer de beweging het personage in maakt. De voorwaarde voor zo’n inleving is dat de toeschouwer meer weet over het personage dan de andere protagonisten. Merk op dat dat iets anders is dan wat in bijvoorbeeld de griezelfilm gebeurt. Als de kok in Stanley Kubricks *The Shining* aan het eind van de film terugkeert naar het ingesneeuwde hotel, en langzaam door een gang met pilaren loopt, weten we dat Jack Nicholson achter één van de pilaren klaarstaat met een nogal groot uitgevalen bijl. Wie de film voor het eerst ziet weet niet welke kant het verhaal op zal kantelen. Komt de kok de zaak redden? Ze zullen hem toch niet helemaal uit Florida hebben laten komen om hem meteen in mootjes te laten hakken? Hoe dan ook, de kok loopt en wij weten. Pas op! De identificatie met de kok gaat niet erg diep, hij is meer een medium dat ons sterker met het jongetje verbindt, de eigenlijke hoofdpersoon. De identificatie wordt vooral gestuurd doordat wij meer weten dan de kok zelf, maar we blijven daardoor wel buiten zijn hoofd. Als we echter meer weten over het personage dan de anderen kunnen we volgens Otten de beweging het personage in maken. Als voorbeeld noemt hij de klassieke Italiaanse film *Fietsendieven* van Vittorio de Sica, waarin de hoofdpersoon om werk te kunnen krijgen een fiets moet hebben. Ik citeer het fragment hier in zijn geheel, omdat het zo mooi is:

‘Dankzij een zorgvuldig in beeld gebrachte weifeling van zijn gezicht en zijn stem weten we: deze man heeft geen fiets. Alle andere mannen vermoedelijk wel, maar deze man niet. Toch zegt hij dat hij er een heeft en daarmee verandert hij van “een man” in “deze man”. Wij weten meer van hem dan de anderen en beginnen zijn bewustzijn binnen te treden. [Otten merkt vervolgens iets op over de rol

van gebaren in deze film.] Het geraffineerdste en vertederendste voorproefje van de gebarentaal zien we enkele seconden na de beweging het personage in. De hoofdpersoon loopt dan voor zijn vrouw uit en wij weten: zijn tempo is voor haar te hoog. Dat hij een fiets had moeten hebben, nu, dat moet hij zijn vrouw nog vertellen. Zij zeult achter hem met twee veel te zware emmers. Dus denken we ook: man, help haar dragen. Maar hij tobt en wij kennen zijn geheim. Enkele seconden later neemt hij wél een emmer van haar over en zal hij haar vertellen van de fiets. De opluchting over deze emmer, over de zorgzaamheid van het gebaar, over de hoffelijke intelligentie van scenarioschrijver en regisseur ook, is moeilijk te beschrijven: hij vervolledigt de beweging het personage in, “deze” man is nu “onze” man geworden en bijna een ikpersoon.’ (p. 87-88)

Ik wil het hoofd van Arie Roos in. Wie maakt die film? Een aanzienlijk bedrag sturen mag ook, dan doe ik het zelf wel.

Frank Blaakmeer studeerde theologie aan de Rijksuniversiteit Groningen en wiskunde aan de Hogeschool Leeuwarden. Hij is werkzaam als docent wiskunde aan het Christelijk Gymnasium Sorghvliet in Den Haag. Hij was een tijdlang als filmrecensent werkzaam bij de Universiteitskrant van de RUG, en publiceert nog af en toe, vooral over film. ■