

Een scenarist en de mooie verhalen van een schrijver

Marieke van der Pol over *De tweeling*

In 1993 verscheen de roman De tweeling van Tessa de Loo. Het boek werd na gemengde recensies (‘een meeslepend epos’ versus ‘een barre baksteen’) een groot succes in de boekhandel en won in 1994 de Trouw Publieksprijs voor het Nederlandse Boek. De tweeling vertelt het verhaal van Anna en Lotte, een tweeling die na de dood van hun ouders gescheiden wordt. Lotte groeit op in Nederland, Anna blijft in Duitsland. Verschillende pogingen van de zusjes om elkaar terug te vinden worden uiteindelijk door de oorlog gefrustreerd. Lotte hoort na de oorlog bij het kamp van de slachtoffers terwijl Anna als Duitse automatisch bij de schuldigen hoort. Als oude dames vinden ze elkaar terug in een kuuroord in Spa. De frustraties rond hun scheiding en vooral de oorlog blijken een echt gesprek tussen de beide zussen moeilijk te maken. Aan het slot is er toch sprake van verzoening. De scènes in Spa vormen een raamwerk waardoor de lezer steeds opnieuw zicht krijgt op de geschiedenis van de zusjes. In 2002 werd het boek verfilmd door Ben Sombo-gaart naar een scenario van Marieke van der Pol. In 2004 kreeg de film een Oscarnominatie, maar de makers zagen de prijs net aan zich voorbijgaan. Over het schrijven van het scenario en over de verschillen tussen boek en film liet Frank Blaakmeer de schrijfster van het scenario aan het woord.

Frank Blaakmeer

‘Ik ben oorspronkelijk actrice. Na de toneelschool heb ik heel lang gespeeld, zowel in het theater als op televisie. Nu tien jaar geleden heb ik een opleiding gedaan voor scenarioschrijven en ben ik ook gaan schrijven. Dat heeft een enorme vlucht genomen, zozeer dat

het spelen er bij ingeschoten is. De laatste jaren dat ik in *Oppassen* speelde heb ik nog maar in één van de vier afleveringen meegedaan om meer tijd te hebben voor het schrijven. Ik kreeg steeds meer opdrachten en vond schrijven eigenlijk veel leuker dan

acteren. Mijn eerste script schreef ik tien jaar geleden voor de televisieserie *Twaalf steden, dertien ongelukken*. Dat was een geweldig programma, omdat de producent IDtv beginnende schrijvers en regisseurs de kans gaf hun talent te laten zien. Vervolgens kreeg ik van IDtv de opdracht om samen met Barbara Jurgens, die bij *De tweeling* mijn dramaturge was, een nieuwe jeugdserie te maken. Barbara en ik hebben het concept van *Fort Alpha* bedacht en de eerste zeven afleveringen geschreven. Daarna kwam werk voor *Baantjer*, *Spangen* en *Wet en waan*. Van de laatste serie komt binnenkort een nieuwe serie afleveringen. Voor IDtv heb ik ook net een comedyfilm geschreven, *Zaad*, die geregisseerd gaat worden door Antionette Beumer. Daarnaast heb ik meegewerkt aan *Hotel Heimwee*, een no-budget film gemaakt door een groep vrienden onder regie van Porgy Franssen. Ik ben nu bezig met *Bride Flight*, een grote film voor IDtv, in coproductie met een Nieuw Zeelandse maatschappij, over emigranten in de vijftiger jaren naar Nieuw Zeeland. Het is een groot, historisch, breed uitwaaiend project op grond van een oorspronkelijk scenario. Gek genoeg wordt er een enorm onderscheid gemaakt tussen bewerkingen en oorspronkelijke scripts, maar ik voel dat verschil niet zo. Mijn werk voor televisie is oorspronkelijk, evenals dat voor *Zaad*. *De tweeling* is dan weliswaar een bewerking van een bestaande roman, maar ik heb ook voor *De tweeling* ontzettend veel verzonnen.’

Afgewezen

‘Ik vond het verhaal echt fascinerend. Het is een verhaal dat je eigenlijk zelden gehoord hebt, het verhaal van de eenvoudige gewone Duitse vrouw in die tijd. De *struggle for life*, de dappere manier waarop Anna haar hoofd boven water houdt terwijl ze toch geïndoctrineerd wordt door wat er om haar heen gebeurt. Ze kan niet anders. De vraag is of ze individueel schuld draagt voor iets wat er gebeurt is, of dat er alleen sprake is van collectieve schuld. Dat gegeven, individuele schuld versus collectieve schuld, is natuurlijk een prachtig thema. Ik heb het verhaal ademloos gelezen. Toen ik hoorde dat het boek verfilmd zou worden heb ik Anton Smit, de producent, gebeld en gezegd dat ik heel graag het script wilde schrijven en dat het typisch iets voor mij was.

Het zou oorspronkelijk een vierdelige serie voor de NCRV worden. Die vier delen heb ik aanvankelijk geschreven en die zijn ingeleverd bij het Stimuleringsfonds. Iedereen die tot dan toe met de productie bezig was vond ze prachtig en Ben Sombogaart, de regisseur, ging er zonder meer van uit dat het Stimuleringsfonds het project zo door zou laten. Maar het werd keihard afgewezen. Dat was nogal een schok, vooral voor Ben, die na zijn succes met *Abeltje* opnieuw op de knieën moest om een project erdoor te krijgen. We hebben toen een gesprek aangevraagd dat resulteerde in een subsidie voor herschrijving in drie delen. Ze zeiden erbij dat het ook heel goed als speelfilm geschreven zou kunnen worden. Ik zag dat toen nog helemaal niet zitten omdat ik het te lang vond en je bovendien zit met drie sets van twee actrices binnen één film. In een serie werkt dat goed, maar voor de bioscoop had ik daar grote twijfels over. Achteraf hadden ze gelijk, maar toen overzag ik dat nog niet.

Ik heb het script wel zelf geschreven, maar toch doe je zoiets niet alleen. Zowel bij het schrijven van het script als bij de productie van de film zijn een script-editor en een dramaturg aanwezig. Met regisseur Ben Sombogaart en mijzelf meegerekend is er dus een team van zes mensen dat zich bezighoudt met het verhaal. Het onderscheid tussen een script-editor en een dramaturg is een beetje diffuus, maar je kunt zeggen dat de laatste kijkt naar de logica van het verhaal en de personages, terwijl de script-editor meer op microniveau bezig is. Die monteert eigenlijk al voordat er een meter film is opgenomen. Hij houdt het ritme van het script in de gaten en verandert zonodig volgordes.’

Oorlogsfilm

‘Het boek van Tessa de Loo vertelt een enorm omvangrijk verhaal waarin uitgebreid wordt uitgewaaierd en waarin fantastisch gelaagde bijfiguren voorkomen. Het stikt van de mooie verhalen en als scenarist wil je die aanvankelijk allemaal gebruiken. Dat kan alleen in een televisieserie van twintig afleveringen en omdat je die ruimte niet hebt, moet je keuzes maken. We zijn begonnen met overleggen wat ons verhaal zou kunnen zijn. We hebben toen vrij snel twee uitgangspunten gekozen. Het moest het geen oorlogsfilm worden, maar vooral gaan over het verlangen naar en de liefde voor elkaar van de twee zussen. Het moest in de kern gaan over de manier waarop het leven ingrijpt in het lot van de twee meisjes. In de hele film moest een soort al of niet voelbare spanning zitten; de zussen worden uit elkaar getrokken, komen weer naar elkaar toe, worden weer uit elkaar getrokken. Dat elastiek is ons verhaal. Ik ben het boek toen heel nauwkeurig gaan lezen en heb een uittreksel van ieder hoofdstuk gemaakt, met jaartallen

erbij. Met die uittreksels kon ik mijn hele werkkamer behangen, twee muren vol. Samen met Hugo Heinen, de script-editor, en Barbara Jurgens, de dramaturg, en met een viltstift in de hand hebben we vervolgens bij alle elementen van het boek de vraag gesteld: “Is dit gerelateerd aan het verlangen van de zussen?” Zo nee, weg! Wat je dan overhoudt is een volstrekt incoherent verhaal. Losse dingen. Uit die brokstukken probeer je vervolgens een coherent verhaal te bedenken, een synopsis. Ondertussen heb je zoals je begrijpt een groot aantal ingrepen gedaan die voor Tessa de Loo heel pijnlijk zijn. Dat we, om een voorbeeld te noemen, de in het boek erg interessante figuren van vader en moeder Rockanje sterk hebben gereduceerd vond Tessa inderdaad heel vervelend. Maar verhalen rond de bijfiguren konden we alleen gebruiken als het voor ons hoofdthema, het verlangen van de meisjes, relevant was. Dat hardnekkig vasthouden aan een hoofdthema houdt niet alleen in dat je veel moet schrappen, maar ook dat je verhaalelementen moet toevoegen. Zo is de band tussen de meisjes in het lange middendeel van het boek, dat over de oorlog gaat, zo goed als verbroken. Om dat te herstellen hebben we beide zusjes parallelle liefdesgeschiedenissen te gegeven, waardoor je als kijker het gevoel krijgt dat ze toch hetzelfde meemaken. Kleine ingrepen, zoals de overgang van Anna die als dienstmeisje de piano afstofte en dan even drie toetsen beroert naar Lotte die op de piano hetzelfde liedje speelt, helpen nog extra om de verhaallijnen van de meisjes bij elkaar te houden. Ze denken allebei aan hetzelfde kinderliedje uit hun jeugd. Zo ontstaat een emotionele overgang die de kijker het gevoel geeft dat ze iets met elkaar te maken hebben. Ook de scène waarin Lotte voelt dat Anna geslagen wordt,

zoals dat bij tweelingen schijnt te gaan, is een voorbeeld. Al dat soort dingen, maar vooral de parallelle liefdes-geschiedenissen, vragen dan vervolgens weer zoveel ruimte dat het ten koste gaat van alle bijfiguren.

Vooraf voor de figuur van moeder Rockanje had dat grote gevolgen, hoewel je met de rol van de vader ook een film zou kunnen vullen. In het boek is zij een heldin, gebaseerd op de grootmoeder van Tessa de Loo. Die verstopte in de oorlog allerlei mensen in huis en was eigenlijk constant bezig met verzet.

In het boek is Lotte in die periode dan ook veel passiever dan de moeder. In de film zijn die rollen gewisseld. Het is Lotte's verantwoordelijkheid dat de onderduikers in huis komen, en dat past natuurlijk weer bij haar relatie met David, die in de film ook veel meer nadruk krijgt dan in het boek. Een ander voorbeeld: in het boek gaat een stiefbroer van Lotte kijken wat er buiten aan de hand is als ze vanuit het huis schoten horen. Hij vindt dan een paar Duitse soldaten die op hazenjacht zijn. In de film is het Lotte die met de soldaten praat over het beste recept voor haas. Bij thuiskomst zegt ze dan dat het vreemd was om weer eens Duits te praten. In het script stond overigens "leuk" in plaats van "vreemd".

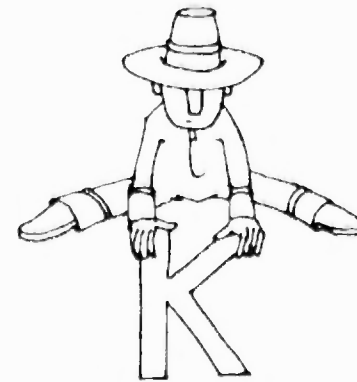
Schrappen

'Uiteindelijk hielden we een script over voor een film van vier uur. Voor ik ging schrijven waren tijdens de planning van het script al veel elementen uit het boek in de prullenmand beland, maar daarna is er nog meer gesneuveld, zowel tijdens het schrijven van het script als in de montage. Er is dus veel meer geschreven dan je ziet. De lazaretsène uit het boek is helemaal uitgeschreven en ook gefilmd. Deze staat als 'deleted scene' op de dvd-versie van de film. Je kunt daar ook

goed zien waarom deze scène het niet heeft gehaald. Hij gaat alleen over Anna. Het lijkt of ook andere scènes die wel in de film zitten alleen over Anna gaan, maar dan gaat het ook om Martin, en daarmee ook over Lotte en David. Bovendien werkt de late introductie van een nieuw personage, de gewonde soldaat Eberhard in het lazaret, voor het publiek niet. Het voegt niets toe aan de hoofdgedachte van het verhaal en je wilt er ook gewoon niet meer aan. Dat er verschillen zijn tussen script en film heeft ook te maken met de factor "onvoorzien". Voor een script geldt eigenlijk dat je van tevoren niet kunt weten wat wel en wat niet gaat werken. Ik ben niet betrokken geweest bij de opnames, maar vlak daarvoor hebben Ben Somboogaard en ik de laatste versie eindeloos lang besproken, herschreven, weer besproken en zo verder. Toen hij de eerste draaidag had, wist Ben dan ook precies wat ik bedoelde, en ik had precies gemaakt wat hem voor ogen stond. Tijdens het draaien is er nauwelijks iets veranderd. Het was heel prettig om samen met de regisseur het script naar de laatste versie te tillen. Heel anders dan mijn ervaring bij de televisie, waar je als scriptschrijver soms niet eens in kennis wordt gesteld van de enorme veranderingen die men in je werk aanbrengt.'

Gevoeligheden

'Ik was geïrriteerd door de Lotte in het boek. We hebben dan ook enorme moeite gedaan om haar sympathieker te maken. Vooral de oude Lotte in het boek ging mij op een gegeven moment echt tegenstaan. Hoewel de argumenten allemaal interessant zijn, kreeg ik toch moeite met het gesprek tussen de oude dames in Spa. Het maakte mij ongeduldig omdat ik vooral door wilde met het verhaal van Anna. Voor de film gaven deze scènes bovendien een extra



probleem. In een boek kan je uitgebreid uit de voeten met twee oude dames die taartjes eten, maar hoe lang vinden mensen in de zaal het interessant om er naar te kijken? Niet lang. In de werkfase is deze episode wel veel uitgebreider geweest. Ik heb veel meer scènes met de oude dames geschreven dan er uiteindelijk in de film zijn terecht gekomen. We hebben daar veel mee geprobeerd: meer afwisselen met het historische verhaal, zoals in het boek, of de hele episode juist naar één kant geschoven. In de film komt het verhaal van de oude dames bijna helemaal aan het eind, hoewel eerder al flarden te zien zijn. Al met al is de film chronologischer van opbouw dan het boek.

De thematiek van het boek ligt nog steeds heel gevoelig. We zijn ons daar constant van bewust geweest en er is eigenlijk niets in het scenario terechtgekomen waar niet verschrikkelijk goed over is nagedacht. Op zichzelf mooie scènes hebben het vanwege die gevoeligheid niet gehaald. Het prachtige beeld dat Anna met Martin door Wenen loopt en daar een stoet opgebrachte mensen tegenkomt met davidsterren op die hun huisraad met zich mee dragen heb ik voor de film helemaal uitgewerkt. Maar toen stonden we voor het probleem wat voor beeld je daarmee eigenlijk creëert. In het boek, en ook in de uitgeschreven scène voor de film,

ziet Anna Martins gezicht versomberen. Hij is geen Duits soldaat die met genoeg kijkt naar opgebrachte joden, hij is soldaat omdat hij niet anders kan. Maar qua beeld staat daar dan een SS-officier vol piëteit naar een stoet joden te kijken. We hebben lang zitten dubben over deze scène, maar het kan niet. Het kan gewoon niet. Dat pikt niemand. Al hou je nog zo van die Martin, dat beeld is te erg. De hele scène is gesneuveld. Over alles wat met de gevoeligheden rond de oorlog samenhangt hebben we eindeloos zitten dubben; hadden we de straat-scène in Wenen met Martin in burgerkleding moeten opnemen? Nee, dat kon weer niet, want ze zijn zojuist getrouwd en Martin trouwt als SS'er per definitie in uniform. In het boek is de hele scène veel minder een probleem. Daar is hij nog geen SS'er en zie je bovendien niet hoe schokkend het beeld van een Duitser in uniform met een bruidje aan zijn arm die naar een stoet davidsterren staat te kijken. Voor een hoop mensen zou het te heftig geweest zijn. Een ander voorbeeld: In de vierdelige serie had ik een surrealistisch effect aangebracht door de dode David en de dode Martin op de leeftijd die ze hadden toen ze stierven in het heden op te voeren. In de hotelkamer van Lotte ligt ineens David bij haar op bed en hebben ze een soort grappig gesprekje: "Ik was je bijna vergeten," zegt de oude Lotte, "het was me bijna gelukt." "Leugenaar," zegt hij zelfvoldaan. Als de dames door het bos lopen loopt Martin daar ineens achteraan. Die vierdelige versie van het script eindigt er dan mee dat Lotte en Anna in het bos liggen te slapen, dat Anna sterft, en dat het langzaam licht wordt. En dan zie je dat even verderop Martin en David tegen een boom zitten en een sigaretje roken. Martin in een losgeknoopt SS-uniform, David zoals we hem kennen. Nu zat er in de

commissie van het Stimuleringsfonds een joodse dame die dat absoluut niet trok. Ze vertelde dat het beeld van een joodse jongen en een SS'er die gezellig een sigaretje roken, al zijn ze ook honderd keer dood, haar veel te ver ging. Toen hebben we nog even overwogen om ze elk een eigen boom te geven, een eind van elkaar af, maar uiteindelijk hebben we besloten om het er helemaal uit te gooien. Achteraf ben ik daar heel blij mee, want als ik nu naar de film kijk denk ik dat het een rare stijlbreuk was geweest. Bovendien houdt het de afwikkeling van het verhaal op. Ook om die reden, de vaart van het verhaal, dat zo al lang genoeg is, zijn er veel mooie beelden gesneuveld. Ik had aanvankelijk bijvoorbeeld veel meer onderwaterbeelden; we hadden zelfs een klein boekje met mooie kleine meisjesbeelden. Ook de zeilboot van David kreeg in een eerdere versie meer tijd. Mooie plaatjes van een zeilboot die onder vol zeil over een leeg meer gaat. Niemand op het water en ook niemand in de boot. Een spookbeeld, gekoppeld aan de oude Lotte die terugdenkt. Maar het houdt allemaal veel te veel op, want het verhaal stopt als je iets alleen laat zien omdat het mooie plaatjes oplevert.'

Andere wijzigingen

'De wijziging van het slot, en dan vooral de wijziging van de locatie, een wandeling in het bos in plaats van zittende dames in het modderbad, stond me vanaf het begin voor ogen. Ik wilde dat de film eindigt met het beeld van de zussen die lepeltje-lepeltje liggen, zoals al twee keer eerder in de film. En ze moesten alleen zijn. Ze zijn helemaal verdwaald, verdwaald in hun leven, verdwaald in hun verhaal, verdwaald in het bos. Alleen maar met elkaar. Een andere wijziging in het slotdeel is dat Anna bewust naar Lotte op zoek is. Ze heeft Lotte's dochter

gebeld en weet dus waar haar zus is. Ze weet ook dat ze zelf stervende is. In het boek is de ontmoeting puur toevallig. Die toevalligheid heeft me altijd gestoord. In de film past de motivatie van Anna bij ons uitgangspunt dat het vooral moest gaan om het verlangen van de meisjes. Ze voelt dat ze doodgaat en wil Lotte nog één keer zien. In het algemeen is het goed om in film het toeval te mijden. Film gaat toch meer over de held die ergens heel bewust achteraan gaat. In film moet je veruiterlijken, omdat je nu eenmaal zoals gezegd niet in een hoofd kunt kijken. De onderwaterbeelden, waarvan ik er veel meer geschreven heb dan in de film zijn terechtgekomen, zijn bijvoorbeeld bedoeld om het verlangen van de meisjes in beeld te brengen. Een ander voorbeeld is het tasje van Lotte dat ze laat staan in een café. In het boek heeft Lotte in toenemende mate een schuldgevoel over alles wat misgaat door haar doen. Om te laten zien dat ze zich schuldig voelt heb ik haar dat tasje laten vergeten. In het boek zijn Lotte en David niet samen als hij wordt opgepakt. In de film gaat hij terug naar het café waar ze gezeten hebben om dat tasje te halen en wordt daardoor opgepakt. In het boek is de arrestatie alleen in afgeleide zin Lottes schuld. Ze wilde geen afspraak maken en daardoor is David op de plek waar hij wordt opgepakt. In de film is het concreter haar schuld, omdat ze veel directer bij de arrestatie betrokken is. In de scène daarna, waarin ze Anna een brief schrijft om te vragen wat Buchenwald eigenlijk is, staat dat tasje prominent in beeld en kijkt Lotte er ook naar. Het tasje is dus letterlijk een veruiterlijking van haar schuldgevoel. Dingen zijn in film zichtbaarder dan in een boek. Neem het geborduurde zakdoekje, dat in het boek twee keer voorkomt. In de film is het een belangrijk attribuut dat

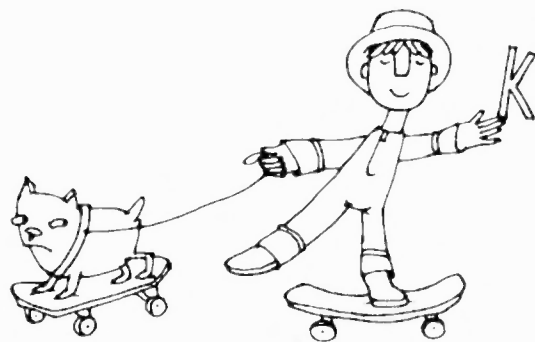
de band van de zusjes zichtbaar moet maken. Iets soortgelijks bepaalde het enorme verschil in behandeling van de scheiding van de kleine meisjes. Er zijn nog al wat recensenten gevallen over de dramatische manier waarop we dat in de film vorm hebben gegeven. Je houdt ervan of je houdt er niet van. In het boek is het prachtig dat de meisjes niet doorhebben wat er met ze gaat gebeuren. Ze reageren dan ook eigenlijk niet op het feit dat ze uit elkaar gehaald worden. Ook dat is zoals het in het echt waarschijnlijk zou gaan. Kinderen kijken niet in de toekomst en hebben ook niet door dat ze morgen niet meer bij elkaar zullen zijn. Je zult ze niet horen gillen en schreeuwen. In de film is dat gillen en schreeuwen weliswaar een kunstmatig iets, maar het is tevens de bodem waarvan je de rest van de film bekijkt, de bodem van het drama van deze twee vrouwen. In het boek is het groeien van de heimwee en het verlangen over meerdere hoofdstukken uitgesmeerd. In de film moeten wij deze episode in ongeveer tien minuten vertellen. Ik weet niet of ik gelijk heb, maar ik denk dat je als je de scheiding veel subtieler aanpakt de toeschouwer van de film het idee geeft dat het allemaal wel meevalt. Je kunt in een film het innerlijke proces dat in de hoofdjes van die meisjes plaatsvindt niet laten zien. Je kunt, anders dan in een boek, alleen uiterlijke dingen laten zien. Als je de scheidingsscène uit het

boek letterlijk zou verbeelden zou dat betekenen dat ze uit elkaar worden gehaald en dat ze dan rustig meelopen. Dat ervaart de toeschouwer niet als erg. In de film is het wel erg en dat moet ook. Dat het zo schokkend is kan ook een nadeel zijn. Er zijn mensen die meteen zitten te huilen, maar er zijn ook mensen die meteen de hakken in het zand zetten: “Ho.... mag ik het zelf beslissen alstublieft?” Het is een Amerikaanse oplossing die ze gekozen hebben. Als je zo’n enorm verhaal te vertellen hebt moet je de werkelijkheid, ook die van het boek, zo af en toe verdichten en verheftigen. Je gebruikt in een film nu eenmaal wat grovere middelen. Ik weet bijna zeker dat je het niet op een subtiele manier had kunnen verfilmen en dat het dan ook zo dramatisch gewerkt had. Als recensenten dan opmerken dat uit het begin van de film al duidelijk is dat de makers gokken op publiekssucces denk ik: “Godzijdank wel ja!” Hou toch op. Er zijn nu al 650.000 bezoekers geweest en dat voor een film die niet commercieel, glad of gelikt is. Daar moet iedereen gewoon heel blij mee zijn.’

Grote ingreep

‘Behalve veel wijzigingen in de details van het verhaal is er nog één grote ingreep geweest. In het boek is de houding van Anna tijdens het bezoek vlak voor de oorlog van Lotte sterk afwerend. Waarschijnlijk zou het in het echte leven ook zo gaan. De levens van de zusjes hebben niets meer met elkaar te maken, ze zijn volledig uit elkaar gegroeid. In het boek is die afstand tijdens het korte bezoek van Lotte niet meer te overbruggen. Toch vond ik die afstandelijkheid onbevredigend, misschien vooral omdat het mij sympathie kostte voor Anna. Haar houding kost haar punten in mijn ogen en ik was er van overtuigd dat dat bij de kijker ook zou gebeuren. Omdat

de film zich in alle scènes die aan het bezoek vooraf gaan vooral richt op het verlangen van de meisjes kan je op het moment dat ze elkaar voor het eerst weer vinden niet volstaan met koele afstandelijkheid. Hoe Amerikaans het ook is, je wilt als toeschouwer op zijn minst een moment van toenadering zien. De zusjes zullen elkaar niet ongecompliceerd in de armen kunnen vliegen onder het motto: “Hup, alles is weer goed.” Dat zou idioot zijn. Maar op zijn minst wil je van allebei toch het diepe verlangen zien om dat zusje te bereiken. In het boek heeft Anna eigenlijk al bij voorbaat besloten zich te wapenen tegen de emoties die de komst van het zusje met zich meebrengt. Dat is schrijnend en mooi. Maar in de film heb je geen tijd om dat hele schrijnende proces te laten zien. Je moet het in vijf minuten doen. Ik was ervan overtuigd dat je als kijker echt van een koude kermis thuis zou komen als je het op die manier zou oplossen. Ik heb het overigens wel ook op die manier uitgeschreven. In de zoektocht naar de beste oplossing die recht deed aan beide verhaallijnen die in deze scène moesten zitten, sterke toenadering maar ook een duidelijke breuk, hebben we uiteindelijk de scène met de foto bedacht. Na aanvankelijke toenadering levert de afscheidsscène, waarin Lotte een foto van David laat zien en Anna reageert door te zeggen dat ze even dacht dat het een jood was, de wending op die ervoor zorgt dat Lotte afstand neemt van Anna. Er is veel goede wil bij allebei, maar het zijn opnieuw de omstandigheden die ze uit elkaar halen. Anna kan er niets aan doen, ondanks haar opmerking, en Lotte kan er niets aan doen. In het boek is het Anna’s halsstarrige houding die ervoor zorgt dat de afstand blijft. Ik vond Anna daardoor in het boek een tijdje heel vervelend en dat wilde ik niet.’



Geest van het boek

'Ik heb nu één keer een boek bewerkt en ik heb me erover verbaasd hoe vrij ik me voelde om met dat boek te doen wat ik wilde. Ik heb steeds respect gehad voor het hoofdthema van het boek, maar los daarvan had ik gelukkig weinig last van respect. Het boek leent zich er ook wel voor om in de details dingen te veranderen zonder dat je de adem van het geheel verpest. Tessa de Loo is met een ijzersterk idee gekomen dat door allerlei wijzigingen in de details van het plot waarschijnlijk ook niet kapot te krijgen zou zijn. Het gaat wezenlijk ergens over, en dat heeft ook de lol in het schrijven van het scenario veroorzaakt. Het zegt iets over hoe wij mensen in elkaar zitten,

hoe het lot ons leven beïnvloedt en hoe wij ons daartegen teweerstellen. Ik heb tijdens het schrijven steeds als motto vastgehouden aan de zin: "Oorlog kent alleen maar slachtoffers." Als ik kijkers naar de film dat gevoel kan geven heb ik in de geest van het boek gewerkt.'

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. ■

Meer informatie

Het Nederlands Instituut voor Filmeducatie (NIF) organiseert al een aantal jaren projecten voor het onderwijs op het gebied van film. Van recenter datum zijn de projecten op het gebied van 'boek en film'. Na lesmateriaal bij de verfilmingen van Tim Krabbès *De grot* en *De oesters van Nam Kee* van Kees van Beijnum is er nu ook materiaal bij *De tweeling* van Tessa de Loo. Behalve lesmaterialen bij specifieke boekverfilmingen is er ook een inleidende lessenreeks over de verschillen en overeenkomsten van boek en film beschikbaar. Meer informatie: www.filmeducatie.nl of *Tsjip/Letteren* 12-3.

[Advertentie]

Eldorado heeft oog voor efficiënt literatuuronderwijs

Nu herzien!

Eldorado

- aantrekkelijk literatuuronderwijs voor de tweede fase
- prikkelende teksten en heldere uitleg
- vakoverstijgend Basisboek
- uniform opgezette Teksten- en Opdrachtenboeken voor Nederlands, Engels, Frans en Duits
- afzonderlijke boeken voor havo en vwo

Bel voor meer informatie de Docentenlijn (0575) **59 49 02** of ga naar www.thieme-meulenhoff.nl

thiemeMeulenhoff