

HANS ANTEN

IVO MICHIELS *HET AFSCHEID*

DE ROMAN (1957) EN DE FILM (1966)



Petra Laseur en Julien Schoenaerts

Toen ik vernam dat de verfilming van Ivo Michiels' roman *Het afscheid* hier vertoond zou worden, was mijn spontane reactie: daar ga ik niet naartoe, die film wil ik niet zien! De reden voor die eerste reactie was weinig origineel: door veelvuldige lectuur van de tekst heb ik als het ware een particuliere romanwereld gevisualiseerd waarin ik me prettig voel, en die wereld wilde ik graag intact laten. Hoe vaak tast de verfilming van een boek niet de persoonlijk ingekleurde wereld aan, een ontluistering op grond waarvan de film al snel gediskwalificeerd wordt, hoe goed die verder ook moge zijn.

Het is niet zo dat ik de opgeroepen ruimte met grote exactheid voor me zie, maar wat ik altijd koesterde is de desolate somberheid van een labyrintisch havengebied. Zwart, mistig, druilerig: zo ongeveer is permanent het troosteloze existentialistische jaren vijftig-decor aanwezig, tegen de achtergrond waarvan Pierre en Laure proberen de crisis in hun relatie beheersbaar te maken.

Ongetwijfeld zijn die beelden gevoed door het oude Antwerpse havenkwartier dat ik in 1965, dus twaalf jaar na het vertelheden van Pierre en Laure, voor het eerst met eigen ogen zag. Het was dus een dergelijke verlaten mistroostigheid, voor mijn geestesoog nadrukkelijk in zwart-wit beelden aanwezig, die ik liever niet bloot wilde stellen aan een film die daar afbreuk aan zou kunnen doen.

Daar kwam natuurlijk bij dat ik *Het afscheid* om tal van redenen een bijzonder geslaagde roman vind wiens verfilming naast nieuwsgierigheid kennelijk bij voorbaat de nodige scepsis oproep.

In deze roman is de erlebte Rede bij uitstek de stijlfiguur door middel waarvan deze meervoudig personale roman precies doet wat Van Boven en Dorleijn in *Literair mechaniek* beschouwen als dé functie van deze personale vertelsituatie: "De lezer kan zo zien hoezeer de personages langs elkaar heen leven, hoe weinig ze van elkaar begrijpen, hoezeer elk van hen in zijn eigen innerlijk is opgesloten." Zoals wellicht bekend, zal bij de verfilming van een boek, zal bij de transpositie van

personale epiek naar het dramatische genre, de laag van de vertellerstekst in de regel wegvallen en daarmee ook de tekstinterferentie die de erlebte Rede is. Het resultaat van een dergelijke amputatie, zo redeneerde ik, moest wel achterblijven bij de geraffineerde en genuanceerde wijze waarop Michiels de grotendeels onuitgesproken aarzelingen, twijfels, angsten, verlangens en onzekerheden van vooral Laure en Pierre, de twee hoofdpersonages, literair vormgeeft.

Ook kon ik me nauwelijks voorstellen dat een verfilming recht zou kunnen doen aan de verwevenheid van de driedelige tijdsdimensie die het motievencomplex zekerheid/onzekerheid zo overtuigend intensificeert. Eerst *het voorverhaal*, verspreid over zes flashbacks die tezamen ongeveer eenderde van de tekst uitmaken, een voorverhaal waarvan de episoden op één functionele uitzondering na, duidelijk maken hoezeer de jonge Pierre door oorlog en dood, door afscheid, vervreemding en depersonalisatie een getekende is. Dan het *actuele verhaal* van de normale Gambetta-situatie, die voor Laure en Pierre een labiel evenwicht betekent. De telkens terugkerende handelingen vormen tien keer per jaar het patroon dat als ritueel hun huwelijk, in de woorden van Laure, drijvend houdt. Tenslotte, *de situatie na de bijzondere order*, waarmee de roman opent, een situatie die de wankel balans tussen zekerheid en onzekerheid verstoort, die de geruststellende maar ook verontrustende routine zodanig doorbreekt dat er een existentiële crisis ontstaat waarin Laure tegen beter weten in schijnzekerheid tot zekerheid transformeert en Pierre zijn ogenschijnlijke berusting in onzekerheid en rusteloosheid probeert in te ruilen voor de zekerheid van een echt afscheid, daartoe niet in de laatste plaats aangezet door wie in de roman zo fraai functioneert als zijn parallelle tegenpool: Willy Jessen. Daarna hoeft de conducteur alleen nog maar ‘wel thuis’ te zeggen om Pierre in een sleurdoorbrekende beweging te brengen, een beweging die evenwel blijft steken in het verblijf van een nacht op een hotelkamer, waarna Laure en Pierre elkaar ‘s ochtends aan de kade treffen in die prachtige scène waarmee de roman eindigt. Eindelijk krijgen dan de kisten waarvan de aanwezigheid op de kade telkens werd vermeld hun waarschuwend functie, als nu

hun opschriften door Pierre gelezen worden: Take care, Vorsicht, Attention. En met een dialoog van enkele eenvoudige woorden, waarin de hele problematiek van zekerheid en onzekerheid wordt samengebald, trachten de echtelieden het labiele evenwicht voorzichtig terug te vinden. Daar staat Pierre, die zich in eerste instantie beroept op onzekerheid als Laure fluistert ‘tot straks’, maar die haar dan toch tegemoet komt als ze aandringt, immers zij zoekt onzekerheid om te buigen tot zekerheid. De stellingen zijn weer ingenomen: “‘Tot straks’ zei hij en hij draaide zich om en ging, klom de valreep op naar het dek van de Gambetta en over de reling gebogen keek hij de gestalte na die zich langzaam verwijderde in de regen.” Dat zijn de laatste woorden van de roman, die aldus een open einde krijgt. Over de levensvatbaarheid van hun breekbare verhouding is weinig met zekerheid te zeggen.

Tot zover enige overwegingen op grond waarvan ik het beter vond de film niet te zien. Maar, zoals ik ook aangaf, naast die spontane weigering onderkende ik toch ook een zekere nieuwsgierigheid. Zou de regisseur, Roland Verhavert, met de middelen van zijn medium recht hebben kunnen doen aan de rijkdom van het boek? Hoe zou Verhavert, die met Michiels ook het scenario schreef, de onvermijdelijke tranpositieproblemen hebben opgelost? Het was kortom niet moeilijk toch ja te zeggen toen mij werd gevraagd kort te reflecteren op de roman en zijn verfilming.

Welnu: laat ik dan beginnen met te stellen dat mijn innerlijk decor door de film niet is aangetast, integendeel. De beelden zijn godzijdank in zwart-wit. Dat het low-budget karakter van de film daar misschien iets mee te maken heeft, doet er niet toe. De relatief korte momenten van de buiten-scènes in Antwerpen hebben die verlaten grauwheid, die droefgeestigheid die voor mij de sfeer van dit verhaal bij uitstek bepaalt. Opmerkelijk vond ik overigens wel de transformatie van het avondlijk havengebied waar Pierre Jessen zoekt. In de roman is dat een beklemmend doolhof van kranen, bruggen, wagons, sporen en buffers. In de film is het een gigantisch parkeerterrein geworden waar verscheepte of te verscheppen

auto's strak in het gelid staan. Afbreuk aan de sfeer deed die verandering overigens niet, maar: waar bleven de kisten?

En nu ik het toch over auto's heb: in de roman speelt het actuele verhaal in 1953, maar ik zag Opels Kadett en een Chevrolet Corvette of een Ford Mustang in modellen die toch eerder eind jaren vijftig gedateerd moeten worden. Even later zijn we in het drukke Antwerpse uitgaansgebied alwaar één auto voor een café staat. Het is een schitterende Vauxhall Cresta, en wel een type dat in 1953 nog niet voorhanden was. Niet dat het van wezenlijk belang is, die kennelijke verschuiving in de tijd, maar je gaat erop letten als je boek en film met elkaar vergelijkt en je weet dat de vele tijdsaanduidingen in de roman onmiskenbaar naar 1953 wijzen. Je ziet dan ook die steriele eenvoud van Tomado- en Pastoe-moderniteit in het interieur van Pierre en Laure en concludeert dat dit Beter Wonen- meubilair er wellicht óók op wijst dat het heden in de film een paar jaar later is dan in de roman.

Een aangename verrassing was voor mij ook de keuze van de twee hoofdrolspelers: beiden behoorden in de jaren zestig en zeventig tot die acteurs die dikwijls op de Nederlandse televisie te zien waren toen toneel, geen soaps, wekelijks avondvullend werd geprogrammeerd. Julien Schoenaerts was een van de weinige Vlaamse toneelspelers die daarom in Nederland bij het grote publiek bekend waren, misschien wel niet in de laatste plaats omdat hij zich voor Nederlanders verstaanbaar kon uitdrukken. Petra Laseur, een van de acterende dochters van Mary Dresselhuis, brak toen, in de jaren zestig, door.

Staan sfeerbeelden en acteurskeuze garant voor een goede film? Natuurlijk niet. Hoe heeft de regisseur het psycho-drama dat in de roman *Het afscheid* centraal staat, gevisualiseerd, en is het resultaat een kunstwerk geworden dat thans nog boeit en overtuigt? Dat soort vragen moet hier gesteld worden en daarop geef ik mijn persoonlijk antwoord.

Verfilming van een personale roman impliceert haast vanzelfsprekend de eliminatie van de erlebte Rede zei ik. En inderdaad: de film concentreert zich op wat Pierre en Laure tegen elkaar zeggen, en dat zijn voor het grootste gedeelte woorden die ook in de roman uitgesproken worden. De dikwijls in erlebte Rede of in de directe monologue intérieure weergegeven gedachten geven de woorden in de roman de nodige verdieping en explicatie. In de film moeten we het grotendeels met de dialogen doen, en zonder de inbedding van begeleidende gedachten en overpeinzingen zijn die voor de kijker soms behoorlijk lastig te volgen. Dat geldt, denk ik, in hoge mate voor die kijker die de roman *niet* kent. Daarbij komt dat de vele gesprekken met een weinig dynamische cameravoering zijn opgenomen, zodat het ongerief van gesprekken die niet onmiddellijk uitnodigen tot identificatie vergezeld gaat van een vormgeving die een zekere traagheid, zo niet monotone langdradigheid in de hand werkt. Zo althans was de stellige reactie van een kijker die het boek niet kende, en ik moest toegeven, me in zo'n toeschouwer verplaatsend, dat ik dat standpunt kon begrijpen.

De enige keer dat in de film een monologue intérieure als het ware hardop wordt uitgesproken, misschien wel hardop uitgesproken moet worden voor een goed begrip, doet zich voor als de conducteur 'wel thuis' heeft gezegd. Dan loopt Pierre door het nachtelijk Antwerpen en horen we hem denken: *ik ga naar huis om afscheid te nemen. Morgen neem ik echt afscheid*. Overigens: op het moment dat de conducteur de cruciale woorden 'wel thuis' uitspreekt, vertoont Pierre nauwelijks een zichtbare reactie. Hoe is het dan mogelijk, vroeg ik me af, dat de conducteur later, in het café tegen Jessen en Laure met zo'n stelligheid beweert dat Pierre geweldig van die woorden schrok?

Ik vind dus dat de woorden in deze film in zekere zin tekort schieten, ook al krijgen ze zo nu en dan een verlenging in indringende cello- en zangmuziek, en in close-ups van naar klokken kijkende ogen en nerveus rokende monden.

Zoals Jessen zijn scherven heeft in de vorm van puntige stukken glas, zo heeft Pierre scherven die je niet kon zien maar die evenveel pijn deden, scherven die je binnenste verwonden, aldus Pierre in de roman. Die scherven zijn Pierres herinneringen aan oorlog, dood en afscheid. In de roman krijgen die gestalte in een vijftal flashbacks, retroversies die Pierre voor de lezer wat minder een vraagteken maken dan hij voor Jessen en Laure is. Hebben de drie verfilmde flashbacks nu hetzelfde effect voor de kijker, die door signalen als horizontale balken en overbelichting weet dat hij geconfronteerd wordt met een andere tijd dan de actuele? Ik vermoed dat de kijker die het boek kent hier in het voordeel is, ook al begeleidt een voice-over de beelden. Ik denk dat ook de onbevooroordeelde kijker zeker zal concluderen dat in die flashbacks de bronnen gesitueerd moeten worden van de crisis waarin Pierre zich thans bevindt, hoewel ik betwijfel of hij – die kijker - de episode met Luciën moeiteloos op één lijn kan zetten met de episodens van het harmonicameisje en Maria Morella. Maar de vertolking van Pierre in zijn actuele crisistoestand is in de regel zo vlak en emotioneel, dat er voor mij een discrepantie ontstaat tussen een verborgen mentale ontwrichting die Pierre ertoe doet besluiten een daad te stellen en een soort fletse onaandoenlijkheid in woord en gebaar.

Ik kom tot een afronding: het zal duidelijk zijn dat mijn voorkeur bij het boek ligt. De film heeft de literaire vormgeving van de thematiek uiteraard voor een belangrijk deel los moeten laten. Maar de middelen van deze film blijken minder krachtig te zijn dan de literaire techniek. Zeker, er zijn enkele momenten waarin bijna vergeten wordt dat men naar een film kijkt, bijvoorbeeld wanneer Pierre Laure de ontluisterende waarheid voorhoudt dat ook het huwelijk geen garantie voor zekerheid biedt. Maar helaas: daar staan dan weer schoolfeesttoneelscènes tegenover van het ergste soort, zoals de samenspraak van Laure, de conducteur en meneer Frenkel rond de salontafel in de krappe woonkamer van huize Wesselmans.

Ik weet het, het klinkt onaardig: eigenlijk vond ik de film vooral de moeite waard vanwege enige details en het signaleren van verschillen tussen boek en film. Wat werd er toch onbekommerd gerookt in deze jaren. Veel en overal en altijd. Petra, of Laure, moest er zelfs van hoesten in bed, en dat Pierre nog tijd vond om tussen het roken door zijn tanden grondig te poetsen, mag een prestatie heten. Gelachen heb ik ook op een moment dat daar zeker niet voor bedoeld was: als Pierre de eerste keer zijn huis verlaat en met een zwaar bepakte koffer op de taxi afloopt, zwaait hij die koffer zo moeiteloos de taxi in alsof hij een handtasje vasthoudt met daarin alleen een zakdoek. Ongetwijfeld zal Julien daar gelopen hebben met een lege koffer.

Het opvallendste verschil tussen roman en film is misschien wel het tweede optreden van het loensende barmeisje, en wel, in de film dus, sprekend. Wat Pierre in het boek tegen de waard zegt – immers zij is er niet – zegt hij nu tegen haar. Dus de vraag ‘speelt ze harmonika?’ wordt: speel je harmonica? En dat het houden van mensen niet gemakkelijk en niet moeilijk is, is nu h  ar wijsheid, waaraan ze nog toevoegt dat ze graag danst en dat weinigen in aanmerking komen haar daarin te vergezellen. Dat Pierre tot die uitverkorenen behoort, is duidelijk. Zoals het ook duidelijk is dat Pierre niet zwicht voor die verleiding, overeenkomstig de verhaallijn. De film volgt die trouw, zo trouw dat een verandering opvalt, ook al heeft ze verder geen enkel effect.

(Tekst uitgesproken in theater 't Hoogt te Utrecht op 27 maart 2002 naar aanleiding van de vertoning van de film *Het afscheid*)