

Het gemanipuleerde toeval

Over de verfilming van *De ontdekking van de hemel* van Harry Mulisch

Geert Kenbeek

Een onverfilmbaar geacht boek verfilmen getuigt van een gezonde dosis ambitie. Bij een boek als *De ontdekking van de hemel* van Harry Mulisch lijkt bijvoorbeeld de omvang van bijna 1000 bladzijden een belangrijk struikelblok. Een bioscoopfilm duurt gemiddeld ongeveer anderhalf tot twee uur. Die lengte is een vuistregel voor de tijdspanne waarin de film de aandacht van het publiek aan één stuk vast kan houden. Films die veel langer duren, zullen over het algemeen minder publiek trekken. Er kunnen uiteenlopende factoren zijn waardoor mensen de film toch willen zien. Bijvoorbeeld een hype, zoals rond *Titanic*, de duurste film aller tijden, of een vervolgdeel van een succesfilm, zoals *The Matrix Reloaded*. Ook de bekendheid van het verfilmde boek kan een belangrijke prikkel zijn.

De meeste romans hebben een verhaalstructuur die als basis voor een verfilming gebruikt kan worden. Maar de verhaalstructuur is vaak niet het belangrijkste aan het boek. Die structuur zal er in een film immers heel anders uitzien dan in een boek.

In de structuralistische verhaalanalyse worden in een verhaal verschillende niveaus onderscheiden: vertelling, verhaal en geschiedenis (Herman en Vervaeck 2002). De vertelling is de manier waarop het verhaal geformuleerd is, het verhaal is de concrete wijze waarop de geschiedenis wordt aangeboden en de geschiedenis omvat de gebeurtenissen die in chronologische volgorde uit het verhaal kunnen worden afgeleid. Dit niveau is geen pretekstueel gegeven, maar een abstracte constructie die de lezer of kijker moet maken.

De vertelling is volkomen mediumafhankelijk. Het is de stijl van vertellen in de meest pure vorm: hoe woorden of beelden ingezet worden. Bij het verhaal gaat het erom hoe de gebeurtenissen aan de lezer worden gepresenteerd, in welke volgorde bijvoorbeeld. De geschiedenis ten slotte is mediumonafhankelijk. Ze omvat de afzonderlijke gebeurtenissen die samen het verhaal vormen. Deze afzonderlijke gebeurtenissen worden functies genoemd en kunnen in elk medium verteld worden. Tot dit niveau horen ook 'informatieve indexen' en 'zuivere indexen'. Een informatieve index geeft feitelijke informatie over de situering in tijd en ruimte. De zuivere index daarentegen moet door de lezer geïnterpreteerd worden. Een voorbeeld dat bekend is uit films is de goedverzorgde, knappe held

die achter de onverzorgde, lelijke boef aanzit. Hun uiterlijk zegt iets over hun karakter.

Hoewel functies en indexen theoretisch gezien van boek naar film getransfereerd kunnen worden, zijn de mogelijkheden die film hiertoe biedt vaak beperkt. In *De ontdekking van de hemel*, die in 2001 door Jeroen Krabbé werd verfilmd, moet de lezer zelf afleiden dat de dialoog in het kaderverhaal plaatsvindt tussen twee engelen in de hemel. In de film werd die abstracte plaats concreet gemaakt. Soms nopen externe beperkingen een filmmaker ertoe belangrijke functies te veranderen of zelfs helemaal weg te laten. Dit is een van de belangrijkste redenen waarom getrouwheid geen adequaat criterium is om een boekverfilming te beoordelen (McFarlane 1996).

Op verhaalniveau kan theoretisch veel getransfereerd worden, maar in de praktijk gebeurt dat niet zo veel. Wel is de chronologie in boeken vaak ingewikkelder dan in films, want bij romans ligt het accent meer op de tijd, bij films meer op de ruimte (Bluestone 1957, 61).

De vertelling is aangewezen op de technische mogelijkheden van het medium. Romans maken doorgaans alleen gebruik van woorden, maar ze roepen wel bestaande beelden op. Als iemand over Auschwitz of over de hemel schrijft, dan heeft de lezer daar een beeld van of kan hij daar een beeld bij zoeken. Ook film bestaat zelden louter uit beelden, er is taal aanwezig in dialogen, voice-over, intiteling en gefilmde teksten. Bovendien zal de kijker zelfs uit de meest abstracte sequentie van beelden een geschiedenis destilleren.¹

Ondanks de omvang van *De ontdekking van de hemel* is het gelukt om de structuur van het boek grotendeels overeind te houden in de film. Maar is het daarmee ook een goede film geworden? Ik zal deze vraag proberen te beantwoorden aan de hand van een aantal voorbeelden.

1. Het niveau van de geschiedenis

In de roman spelen vier personages een belangrijke rol. Max Delius is een radio-astroloog die onderzoek doet naar het ontstaan van het universum. Daarvoor onderzoekt hij de verdeling van neutrale waterstof in het centrale deel van het melkwegstelsel. Zijn Joodse moeder is verdwenen in de oorlog, zijn Duitse vader werd na de oorlog geëxecuteerd. Nadat hij Onno heeft ontmoet en ze vrienden zijn geworden, begint hij een relatie met Ada. Zij zijn de ouders van Quinten. In de film wordt Max gespeeld door Greg Wise. Onno Quist, het tweede centrale personage, is een telg uit een vooraanstaand politiek geslacht en een talen- en letterkundige dat tevergeefs bezig is de Diskos van Phaistos te vertalen. Daarna begint hij een politieke carrière. Hij krijgt na Max een relatie met Ada en denkt ten onrechte dat Quinten zijn zoon is. In de film vertolkt Stephen Fry de rol van Onno. Ada Brons is een celliste. Tijdens haar relatie met Onno verwekt Max

1. Dat films zelden strikt visueel zijn, is een van de misvattingen waar Thomas Leitch op wijst (Leitch 2003).

bij haar Quinten. Tijdens deze zwangerschap raakt ze in coma. Hoewel haar zoon ter wereld komt, ontwaakt ze niet meer uit haar coma. Flora Montgomery speelt Ada in de film. Ten slotte is er Quinten Quist, Neil Newbon in de film, die aan de engelen de decaloog moet terugbezorgen, de twee stenen tafelen die Mozes op de berg Horeb van God kreeg, waarop de tien geboden staan.

In de roman doet een verteller-engel het relaas hoe hij ervoor gezorgd heeft dat de decaloog bij zijn meerdere teruggeraakt. Hij beschikte over de mogelijkheid om mensen op aarde, buiten de beperking van hun vrije wil om, te sturen. In feite wordt de roman, op het kaderverhaal na, door hem verteld. In de film krijgt een jonge engel, die consequent aangesproken wordt met Angel (Viv Weatherall) de opdracht van een vrouwelijke engel (Maureen Lipman) om de decaloog terug te halen. Gabriel, gespeeld door Jeroen Krabbé, moet erop toezien dat het de engel lukt om dit binnen zeventien jaar en negen maanden klaar te spelen.²

Het uiterlijk van de personages

Een in het oog springende index bij een romanverfilming is het uiterlijk van de personages. In de film moet een informatieve beschrijving immers concreet ingevuld worden.

Als personages elkaar voor het eerst ontmoeten in een roman, dan volgt er meestal een beschrijving van hun uiterlijk. Wanneer Max en Onno elkaar ontmoeten, bekijken ze elkaar:

“Onno [...] keek in het smalle, fanatieke gezicht van Max. Het deed hem aan een ibis denken, de egyptische *Ibis religiosa*, met zijn dunne hals en zijn gebogen snavel; er ging iets gevaarlijks van uit, als van een bijl. Max, van zijn kant, keek in het volle heerszuchtige gelaat van Onno. Klassiek, zonder welving, ging het voorhoofd over in de rechte neus; daaronder stond een al even klassieke, kleine mond met gewelfde lippen, nauwelijks breder dan de neusvleugels.” (Mulisch 2000, 33)

Dit komt enigszins overeen met het uiterlijk van Stephen Fry en Greg Wise.³ Toch ziet Wise er niet bepaald fanatiek uit en doet hij al helemaal niet aan een ibis denken.

Ada ziet er totaal anders uit in de film dan in het boek: “Steil, bijkans japans zwart haar met een pony omlijst haar bleke gezicht tot een zuiver vierkant.” (Mulisch 2000, 72-73). Voor de film is de blonde actrice Flora Montgomery

2. In de roman wordt vermeld dat de verteller-engel zich een paar keer heeft vertoond aan mensen en dus een aartsengel is. In de film heet zijn meerdere Gabriel, en dat is nu juist de naam van een aartsengel. Quinten en Onno verblijven te Jeruzalem in hotel Raphael, de naam van weer een andere aartsengel.

3. Mulisch heeft aangegeven dat hij zijn intensieve vriendschap met wijlen Hein Donner gebruikt heeft voor deze roman. In Max is Mulisch zelf te herkennen en in Onno Donner (vgl. Mathijssen 2002, 95).

gecast. In plaats van mysterieus komt ze juist naïef en verlegen over met haar grote blauwe ogen en blonde haar. Als ze haar haren zwart geverfd had, zou ze er waarschijnlijk joodser uitgezien hebben dan nu. Dat is gezien de thematiek niet verwaarloosbaar: om een Messias te kunnen zijn, moet Quinten immers joods zijn.⁴ Ook hij is in de film blond, terwijl hij in de roman dezelfde haarkleur heeft als zijn moeder.

Max is bij Quintens geboorte gespitst op overeenkomsten tussen hem en de baby:

“Hij had meteen naar de neus en de duimen gekeken, maar ook daaraan was niets van hemzelf te herkennen; met Onno was even min gelijkenis te ontdekken, en van Ada had het alleen het zwarte haar en de zwarte, scherp getekende wenkbrauwen en wimpers, die het blauw van zijn ogen nog meer verdiepten.” (Mulisch 2000, 425-426)

Dat blauw van zijn ogen is lapis lazuli, een kleur die niemand van de aanwezigen eerder had gezien bij een mens. Als Onno verdwenen is, krijgt Quinten ook nog een karakteristieke witte lok in het haar van zijn achterhoofd, iets rechts van het midden. Daar is in de film geen equivalent van te vinden.

Omdat de haarkleur van Quinten en Ada in de film anders is dan in het boek, kan men zich afvragen hoe dat zit bij Max en Onno. In de eerder geciteerde beschrijving wordt niets gezegd over hun haarkleur. Die komt pas later ter sprake, wanneer Max afweegt of hij Onno moet vertellen dat Ada's kind ook van hem kan zijn: ze hebben niet zoals in de film donker haar, maar zijn beiden donkerblond en hebben blauwe ogen.⁵ Later keert die informatie terug als Onno en Quinten hebben ingebroken in het Sancta Sanctorum. Quinten verft de blonde lokken van zijn vermeende vader zwart, zodat ze meer op elkaar zouden lijken. Dat Max er even min joods uit ziet is verklaarbaar doordat zijn vader een ariër was. Het is opvallend dat voor de film de vier hoofdpersonages van haarkleur gewisseld hebben, maar omdat de onderlinge overeenkomsten wel in stand zijn gehouden, doet dit alleen afbreuk aan het 'Messiaanse' voorkomen van Quinten.

Er is iets anders storend aan het uiterlijk van Quinten in de film. Hij zou bij de verdwijning van Onno net vijftien moeten zijn en aan eind van de film bijna zeventien. Neil Newbon was echter ongeveer tweeëntwintig toen de film werd opgenomen.⁶ Dat de leeftijden van de andere acteurs niet kloppen, is minder storend. Vooral in films die een lange tijdspanne bestrijken, moeten acteurs vaak zowel jonge als oude versies van hun personage spelen. Daardoor is de werkelijke leeftijd van een acteur minder relevant, want die komt toch niet overeen met die van het personage dat hij speelt.

4. Volgens de joodse wet zijn kinderen van joodse vrouwen altijd volledig joods.

5. Dat blijkt pas op bladzijde 277, wanneer de lezer zich al lang een voorstelling heeft gevormd van beide personages.

6. <http://www.imdb.com/name/nm0627667/>.

Over het uiterlijk van de engelen uit het kaderverhaal zegt de roman niets. In de film zijn alle engelen uniform zwart gekleed en hebben ze strak naar achteren gekamd haar of zijn kaal. Ze lijken meer op monniken dan op het gangbare beeld van engelen als lichte gedaantes met vleugels. Naast de blanke vrouw, die duidelijk de hoogste in rang is, zijn het allemaal blanke mannen. Dat engelen vleugels zouden hebben, is in de bijbel niet terug te vinden.⁷ Wel worden engelen altijd met een menselijke gestalte voorgesteld, al zijn ze geslachtloos. In de christelijke iconografie werden vleugels gebruikt om aan te geven dat engelen boodschappers van God zijn.⁸

Een zuivere karakterindex in de roman is de liefde voor muziek die terug te vinden is bij Max en Ada, die cello speelt en wier naam zelfs een muzikaal motiefje is. Wanneer Max een winkel binnenloopt en Ada achterin hoort spelen, weet hij meteen dat het een compositie van Janáček is. In de film speelt ze overigens een ander stuk. Het personage Ada wordt in de film sterk gekoppeld aan haar cello, waarop ze geregeld de eerste suite van Johann Sebastian Bach laat horen. Het is niet ongebruikelijk dat filmpersonages een eigen muzikaal thema hebben. Onno daarentegen heeft niets met muziek, ze bestaat niet voor hem. Hij vindt muziek klank zonder betekenis, alleen woorden dragen voor hem betekenis. In de film is deze typering terug te vinden in de opmerking dat muziek voor meisjes is.

De gebeurtenissen

De belangrijkste functies of gebeurtenissen zijn in de filmadaptatie getransfereerd. Er zijn echter een groot aantal accentverschillen aan te wijzen. De omvang van het romanverhaal is een belangrijke reden waarom de functies voor de film ondubbelzinniger en hechter zijn gemaakt, maar dit heeft tot gevolg dat de meeste ervan schetsmatig zijn geworden. Als voorbeeld laat ik zien hoe de driehoeksverhouding tussen Max, Onno en Ada voor de film veranderd werd.

Aan het begin van de roman verlaat Onno op hoge poten een familiefeest in Den Haag en wordt als lifter opgepikt door Max, die net als hij in Amsterdam woont. Tijdens deze nachtelijke autorit ontstaat het fundament van hun vriendschap. Ze rijden naar Max' huis en omdat ze nog niet willen scheiden, loopt Max mee naar Onno's huis. Tijdens deze tocht komen ze tot de conclusie dat ze op dezelfde dag verwekt zijn en is hun vriendschap definitief bezegeld.

In de film zet Max Onno daarentegen midden in de nacht af in Amsterdam voor het huis van Helga, zijn "wasserette" zoals Onno haar noemt. Lomp zwaait hij naar haar met zijn was, maar ze laat hem niet binnen. Onno stapt weer bij Max in de auto, en vervolgens stranden ze in een anti-Viëtnambetoging. Nadat een actievoerder op Max' auto heeft gespuugd, stappen hij en Onno uit de auto.

7. Integendeel, Jakob zag in zijn droom bij Betel engelen lopen op een brede trap, die op de aarde stond en tot aan de hemel reikte (Genesis 28: 10-22).

8. <http://en.wikipedia.org/wiki/Angel>.

Vrijwel meteen daarna worden ze door de politie gearresteerd. Gedurende die arrestatie noemt eerst Onno en later Max de ander expliciet “my friend”. De functie van deze scène is tweeledig: de protestactie geeft een indicatie van de tijd waarin het verhaal zich afspeelt en ze versterkt de band tussen beide mannen. Op het moment dat ze weer zijn vrijgelaten en terug zijn bij Max’ auto, komt Onno tot de conclusie dat ze zijn verwekt op dezelfde dag, namelijk op de dag dat de Rijksdag door Van der Lubbe in brand werd gestoken, en dat ze dus een twee-eiige tweeling zijn. Een scène later heet dat zelfs “cosmic twins”. In de roman komt dat idee pas opduiken na enkele weken vriendschap en noemen ze zich een twee-eiige eenling. Die vriendschap in wording is in de film dus samengebond in één lange nacht.

Na de nachtelijke ontmoeting tussen Max en Onno volgt in de film de scène waarin Max en Ada een relatie beginnen. Dit heeft te maken met de fundering van de romantische interesse van Onno voor Ada. Hij is degene die haar voor het eerst opmerkt, maar het is Max, die tijdens de arrestatie al omstandig met een meisje zat te flirten, die meteen het initiatief neemt. Omdat Onno op dat moment nog een relatie heeft met Helga, is het logisch dat hij niet meteen iets probeert. Dat hij interesse heeft voor Ada blijkt uit zijn dromerige blik als ze gedrieën iets gaan drinken, en uit de shot waarin hij buiten in de regen toe staat te kijken hoe Max de gordijnen dichttrekt vooraleer met Ada naar bed te gaan. Doordat hij blijkbaar meteen al verliefd op haar is, wordt de snelle toenadering tussen deze twee wanneer Max later in Duitsland is, gemotiveerd.

Max blijft tijdens zijn relatie met Ada ook met andere vrouwen het bed delen. Het komt erop neer dat hij haar in de weekenden trouw is, en verder niet. Dat wordt niet in beeld gebracht, alleen vraagt Onno dit tijdens de manifestatie waarop Ada cello speelt. In de roman vraagt hij Max niet naar dit soort dingen, zodat het ook niet vreemd is dat hij niets afweet van de latere relatie tussen Max en de moeder van Ada. Max verbergt dat niet bewust, hij praat simpelweg niet met Onno over zijn vriendinnen.

De reden waarom Ada het uitmaakt, is in de film wezenlijk veranderd. In de roman heeft zij met Max seks als Onno hem komt ophalen. Max zegt botweg dat ze zichzelf maar klaar moet maken, en ze beseft dat ze altijd op een lager plan dan Onno zal staan. Daardoor beseft ze dat ze niet van hem houdt. In de film hebben Ada en Max voor zij het met hem uitmaakt een gesprek in bed waarin ze hem verwijt dat hij haar nooit iets vertelt en Onno alles. Ze verdenkt hem ervan dat hij haar ontrouw is, maar dat ontkent hij. In de roman wordt gesteld dat Ada “allicht wist dat hij ook andere meiden beklom”, maar dat het haar niet zo veel kon schelen (Mulisch 2000, 128).

De driehoeksverhouding in de roman is complex. Zonder Max zou Onno nooit Ada hebben leren kennen. En zonder Onno zou Max waarschijnlijk niet voor zijn zoon Quinten hebben gezorgd. Het is duidelijk dat Ada een passieve rol heeft. Zij weet dat zowel Max als Onno de vader van Quinten kan zijn, maar ze besluit te zwijgen. Maar waar in de roman verscheidene gebeurtenissen en overpeinzingen de ontwikkelingen langzaam in deze richting manoeuvreren, worden ze in de film gebanaliseerd. Zowel de verhouding van Onno met Ada als

die van Max wordt gerechtvaardigd met het cliché dat ze voor beiden de ware liefde is. Beiden verraden ze hun vriend en beiden zijn daar niet eens kwaad om, wat toch gek is als de vrouw om wie het gaat hun ware liefde is.

De reden voor deze banalisering is dat binnen het tijdsbestek van een paar minuten eerst de vriendschap tussen Max en Onno en vervolgens de ontstane driehoeksverhouding met Ada geschetst moet worden. Een beroep op een universeel romantisch begrip als ‘ware liefde’ is doelmatiger dan het omstandig uitleggen van de meer cerebrale manier waarop de personages in de roman handelen. Dit voorbeeld is exemplarisch.

Setting

In *De ontdekking van de hemel* wordt het toeval in het verhaal vanuit de hemel gestuurd. Daardoor heeft de situering in tijd en ruimte een dwingend samenhang dan in veel andere verhalen. Die samenhang zorgt ervoor dat de setting niet zomaar gewijzigd kan worden. Het gaat naast Cuba om plaatsen als Amsterdam eind jaren zestig, Auschwitz, Westerbork, waar de telescopen staan en Rome en Jeruzalem in 1985. Als er op die plekken gefilmd wordt, moet de schijn gewekt worden dat de scène zich in de juiste periode afspeelt. Dat wordt in de film vooral bereikt door het geven van tijdsaanduidingen buiten het verhaal, die aangeven hoeveel tijd er tussen de verschillende delen is verstreken. Af en toe worden er ook televisies in beeld gebracht waarop oude nieuwsberichten te zien zijn. Ook wordt er bijvoorbeeld op een oud stationnetje in Drenthe een oude trein in beeld gebracht.

Er zijn ook plaatsen die weliswaar gebaseerd zijn op een bestaande plek, maar die niet daadwerkelijk bestaan. Bijvoorbeeld ‘Lof der zothed’ te Leiden, het antiquariaat van de ouders van Ada. Het gaat er voor de adaptatie om dat ze functioneel aan de beschrijving voldoen.

Dat geldt nog meer voor plekken die fictief of willekeurig zijn. De plek waar Ada verongelukt bijvoorbeeld is een plaats die reëel kan zijn, maar tegelijkertijd willekeurig. Er is alleen bekend dat het op de provinciale weg bij Westerbork gebeurt. Maar voor de film hoeft er zelfs niet op die weg gefilmd te worden, omdat die niet als zodanig herkenbaar is. De implicatie van de autorit is immers dat ze onderweg zijn van Westerbork naar Leiden.

2. Het niveau van het verhaal

De tijd

Een van de meest opvallende verschillen tussen de roman en film heeft betrekking op het kaderverhaal. In de roman vertelt een van de engelen het verhaal retrospectief aan de andere, het verhaal is dus al afgelopen. Een niet bij naam genoemde engel heeft carte blanche om de decaloog terug te halen. Het is meestal niet duidelijk hoe hij de gebeurtenissen stuurt omdat mensen een vrije

wil hebben, maar het staat vast dat hij almachtig is. Alle gebeurtenissen, zelfs de meest onwaarschijnlijke, blijken uiteindelijk een middel te zijn geweest om de decaloog terug te krijgen. In de film is deze engel, die simpelweg Angel genoemd wordt, een onbeduidende pion in het machts spel van de aartsengel Gabriel geworden. Het is niet logisch dat een zo jonge en onervaren engel wel de mogelijkheid krijgt twee wereldoorlogen te beginnen om mensen in de goede richting te sturen, maar als bijna het moment suprême is aangebroken aan de kant wordt geschoven als een incompetente beginner.

De negentig jaar lange minutieuze voorbereiding wordt in gevaar gebracht door haastwerk. En dat terwijl er geen directe aanleiding wordt gegeven voor de gegeven tijds limiet, die op deze manier volkomen willekeurig overkomt. Merkwaardig genoeg vraagt Gabriel aan Angel welke tijd het op aarde is, terwijl de tijds limiet onlogisch is als tijd in de hemel niet dezelfde is.

Voor de film is er ook voor gekozen om het kernverhaal synchroon te vertellen met een verhaal waarin de engelen hun directe invloed op de gebeurtenissen laten blijken. Het verhaal wordt bovendien niet meer retrospectief verteld, maar is een race tegen de klok geworden. De reden daarvoor is dat er op deze manier een spanningsboog in de film komt. Zo wordt op een metaniveau Angel de eigenlijke held van het verhaal, omdat hij, ondanks het feit dat Gabriel geen vertrouwen in hem toont, op het nippertje zijn doel weet te bereiken. Omdat dit doel echter negatief is voor de mens komt hij aan het eind van de film tot inkeer.

De chronologische volgorde kent weinig verschuivingen. De opvallendste verandering is dat in de roman de gebeurtenissen op aarde vanuit het kaderverhaal bekeken een flashback vormen, wat in de film niet het geval is. Maar in beide media volgt het verhaal de grote lijnen van de volgorde van de geschiedenis.

De film maakt wel gebruik van parallelmontage, een procédé dat in de roman niet te vinden is. Zo worden beide seksscènes door middel van een parallelmontage door elkaar verteld. Terwijl we Ada de zee in zien duiken, komt ze ook bij Onno de kamer binnen. De camera draait rondjes om haar terwijl ze in afwisselende shots seks heeft met Max en met Onno. Onderwijl zijn er ook shots te zien van Gabriel die in de hemel rond Angel loopt, terwijl de camera dezelfde draaiende beweging maakt. De shots zijn dusdanig gemonteerd dat de beweging van de camera door de verschillende shots heen vloeiend is. Door de beweging om de paren heen steeds sneller te laten gaan, de shots steeds sneller af te wisselen en dankzij de aanzwellende muziek, wordt er naar een climax toegewerkt. Die valt hier samen met een seksuele climax. Omdat voor de engelen alleen de verwekking van Quinten direct relevant is, kan worden afgeleid dat ze Ada en Max bekijken. De seksscène tussen haar en Onno moet dus een flashforward zijn. Dit is de kijker op dat moment echter nog niet bekend (in tegenstelling tot de lezer op een vergelijkbaar punt in het verhaal).

Dit is een mooi voorbeeld van een scène die goed werkt in de film. Dankzij deze parallelmontage is het voor de kijker de vraag wie de vader van Quinten is. Dat voegt een element toe dat de roman niet heeft. Daar is meteen duidelijk dat Max de vader is, en pas later blijkt dat Onno denkt dat hij het is. Hier gaat

het om het dilemma van Max of hij zijn vriend moet vertellen wat hij gedaan heeft.

Ten slotte nog een voorbeeld van een moeilijk te adapteren iteratief. Max is niet trouw aan Ada. In de roman wordt dat in enkele korte zinnen duidelijk gemaakt: “van maandag tot vrijdag ging zijn tijdrovende erotische leven op de oude voet voort. Maar in het weekend, als Ada er was, viel die obsessie van hem af.” (Mulisch 2000, 96). In de film heeft Max seks op het moment dat hij geïntroduceerd wordt. En nadat hij met Onno bij Helga is geweest, flirt hij opzichtig met de eerste de beste vrouw. Ook de manier waarop hij Ada versiert, illustreert zijn succes bij vrouwen. Dat zegt echter nog niets over zijn trouw of ontrouw in zijn relatie. In de film zegt hij zelfs tegen Onno dat hij verliefd is op Ada en dat hem dat nog nooit is overkomen. Daarom is het verrassend dat hij bevestigend antwoordt wanneer Onno hem rechtstreeks vraagt of hij Ada bedriegt. Als hij hierover zou liegen, wat hij tegen Ada wel doet, had dit op een andere manier duidelijk gemaakt moeten worden. Anders dan in de roman is dit een belangrijk gegeven geworden, want zijn ontrouw is een belangrijke reden waarom Ada het uitmaakt. Dat Max hierna alleen nog een relatie heeft met een tien jaar oudere vrouw en een grijze muis, maakt zijn reputatie als polygame vrouwenverslinder niet erg geloofwaardig. De verdachtmaking van Ada komt na het gesprekje tussen Onno en Max waarvan Ada niet op de hoogte is. Voor de kijker wordt er zo een causaal verband gelegd, maar, tenzij Onno zijn mond voorbij gepraat heeft, weet de kijker niet hoe Ada het ontdekt heeft, en zeker niet hoe tijdrovend het erotische leven van Max is.

Karakterisering: direct en indirect, analogie

Max en Onno zijn in de roman spiegelbeelden van elkaar. Onno is een man van het woord en Max van de muziek. Door zijn werk in de politiek ontdekt Onno een nieuwe taal filosofie, Max ontdekt door zijn werk in de astronomie een nieuwe muziek filosofie. Het is in zijn geval de sleutel tot de ontdekking van de hemel en daarmee tot zijn dood. De mannen spiegelen elkaar ook in andere opzichten. Onno drijft op zijn talent, Max op zijn werkkraft. Ada “kon zich geen groter tegenstelling indenken dan die tussen Max en Onno: Max, wie niets ontging, die overal tegelijk was, en Onno die altijd geconcentreerd was op een punt en voor wie de rest van de wereld nooit bestond.” (Mulisch 2000, 149)

Volgens mij spiegelen ze elkaar ook fysiek, wat betreft hun omgang met vrouwen en in hun familieomstandigheden. Onno onderhoudt een soort oedipale relatie met Helga en Ada. Dat Max in zijn onschuld vraagt of Onno mag komen buitenspelen van Helga is het einde van Onno's relatie met haar. En terwijl Helga steeds zijn was deed, begint Ada meteen zijn huis op te ruimen, de eerste keer dat ze bij hem thuis is. Nog letterlijker komen zijn oedipale verlangens naar voren op het familiefeest aan het begin, in een scène waar hij tegenover zijn niet-begrijpende moeder staat: “‘Mij hebt u bedrogen!’ riep Onno, richtte zich op en hief een schuddende wijsvinger, als een profeet. ‘Met vader! Door mij te verwekken!’” (Mulisch 2000, 22).

Max daarentegen is iemand die het heeft over de dood van zijn moeder, vervolgens een twijfelachtig grapje maakt en dan een vrouw nakijkt. In de film wordt dat letterlijk getoond in een scène waarin de twee vrienden in een arrestantenwagen zitten en er een jonge vrouw naar binnen wordt geduwd. Max flirt opzichtig met haar terwijl hij Onno's vragen over zijn ouders beantwoordt. "Auschwitz" is zijn antwoord wanneer Onno vraagt wat er met zijn moeder is gebeurd, zonder dat hij zijn ogen van de vrouw afwendt. Meer dan de bedoeling is, lijkt het hem op die manier niets te kunnen schelen.

Dat Max een man van de muziek is, wordt in de film bijna niet uitgewerkt. Natuurlijk, hij is wel een liefhebber die meteen herkent welk stuk Ada speelt, maar de combinatie van muziektheorie met astronomie en natuurkunde als opmaat naar de ontdekking van de hemel ontbreekt. In plaats daarvan zegt hij bij zijn eerste ontmoeting met Onno zonder ironie dat hij de hemel wil ontdekken. Het is ondenkbaar dat een serieuze astronoom zich daarmee bezig zou willen houden, laat staan dat hij de mogelijkheid krijgt dat te doen. In de roman is de enige metafysische ambitie op dit vlak van Max de volgende, opgetekend uit de mond van zijn pleegmoeder: "Ik zie je nog zitten op je kamertje, met je sterrenkaart. 'Ik ga het geheim van het heelal ontsluiten,' zei je op een keer aan tafel." (Mulisch 2000, 381)

Maar in de film lijkt het een legitieme bezigheid om de hemel te willen ontdekken. En wat dit te maken heeft met de verdeling van neutrale waterstof in het centrale deel van het Melkwegstelsel is totaal onduidelijk. Alsof dit niet storend genoeg is, blijkt dat zijn onderzoek niet als indirecte karakterisering gebruikt wordt, maar als informatieve index: Max is bezig de hemel te ontdekken. Hij vertelt niet hoe, alleen dat hij het wil doen, en het wordt zelfs door Onno zo serieus genomen dat ze samen een weddenschap afsluiten.

Onno is namelijk ook in de film een man van het woord. Hij vertelt bij hun eerste ontmoeting dat hij het Etruskisch begrijpelijk heeft gemaakt en bezig is de Diskos van Phaistos te vertalen. Onno claimt dat hij, als hij ontdekt wat er geschreven is op de Diskos, het leven zal begrijpen. De weddenschap gaat erom of Max eerder de hemel ontdekt dan Onno de Diskos ontcijfert. Vlak voor Max door een meteoriet getroffen wordt, roept hij richting de hemel naar Onno, die op dat moment verdwenen is, dat hij hun weddenschap gewonnen heeft.

Quinten ziet in Rome dat Onno bezig is geweest met de Diskos en vraagt hoe het ermee gaat. Onno antwoordt daarop dat hij een aantal woorden heeft gevonden. Als ze uit Rome vertrekken laat Onno zijn aantekeningen achter. Quinten legt, voor hij de deur achter zich dicht trekt, de woorden die Onno heeft gevonden op volgorde, waardoor het leven te begrijpen moet zijn: "Our lives are in the claws of God."

Het is potsierlijk dat Quinten deze 'oplossing' vindt alsof het een legpuzzel is waarvan Onno de stukjes niet op de goede plek wist te krijgen. Juist omdat het om een ander taalsysteem gaat en er geen bilingue is, is het al onzin dat Onno woorden vindt, die bovendien door middel van de syntaxis van het Engels tot een zin gevormd kunnen worden. Een bilingue, dat is eenzelfde tekst in twee talen, speelt een rol in de roman, omdat een concurrent van Onno er een vindt

die aantoont dat Onno het Etruskisch verkeerd heeft ontcijferd. Hierdoor is zijn werk aan de Diskos ook zinloos geworden, omdat niemand in het vak hem meer serieus zal nemen. Deze ironie ontbreekt volledig in de film.

3. Niveau van de vertelling

De vertelinstantie

Zoals al gezegd, wordt de geschiedenis in de roman achteraf verteld. De temporele eigenschappen van het kaderverhaal zijn moeilijker te duiden. De dialoogvorm impliceert dat dit gedeelte tegelijkertijd verteld wordt. Maar dat er bewust geen temporele relaties worden gebruikt, zou ook kunnen suggereren dat in de hemel tijd geen rol speelt. Het gebrek aan temporele relaties betreft overigens alleen de directe omgeving. Aan het eind van de proloog zegt de verteller-engel dat de mensentijd één grote paradox is, en hij moet de andere engel verwittigen welk jaar “ze daar beneden” nu hebben.

In de film worden het kader- en kernverhaal gelijktijdig verteld. Hierdoor wordt de invloed van de engelen op de gebeurtenissen direct zichtbaar, en wordt er gesuggereerd dat ze de touwtjes niet strak in handen hebben. Op verschillende momenten gebeuren er dingen die Angel niet voorzien had en die door Gabriel of zelfs door een raad van engelen bijgestuurd moeten worden. Dit resulteert in extra dynamiek in het verhaal, maar tegelijkertijd ondermijnt het de onverbiddelijke logica van de structuur. Omdat in de roman de verteller-engel op eigen houtje de hele geschiedenis naar zijn hand zet ten einde Quinten geboren te laten worden, is er een ironische suggestie dat toeval voorbestemd is. Een dergelijke strakke hand mist in de film, zodat de gebeurtenissen vaak volkomen willekeurig lijken.

Bewustzijnsvoorstelling

De weergave van de hemel is het opvallendste verschil tussen de roman en de film op dit punt. Omdat de dialoog tussen de twee engelen in de roman volledig in directe rede is weergegeven, zijn er ook geen aanwijzingen naar het uiterlijk van de sprekers of de omgeving waarin ze zitten. Wel zegt de verteller-engel dat ze in hun pneumatische domein alleen uit intelligentie bestaan. Dat lijkt suggestief omdat een lezer zich daarbij alles kan voorstellen, maar omdat de roman hem geen enkel referentiekader geeft, zal de lezer waarschijnlijk een voorstelling van de hemel gebruiken die hij al had. Ik zie een verwijzing naar de dialoog tussen de engelen wanneer Onno voorleest dat op de ark des verbonds (waarin de decaloog bewaard werd) twee gouden engelen met uitgespreide vleugels stonden, met het gezicht naar elkaar toe. Alsof ze met elkaar aan het praten zijn dus.

Voor de adaptatie is de bovenmenselijke abstractie menselijk concreet geworden. Een dergelijk grote sprong is zeldzaam en zeer riskant. Het zou een oplossing geweest zijn om ook elke contextuele informatie achterwege te laten.

Een geschreven dialoog is echter niet geschikt, en een gesproken dialoog over zwart beeld geeft contextinformatie door het geluid van de stemmen. Wel is in het begin van de film het gesprek tussen twee engelen te horen zonder dat ze in beeld zijn. Twee dingen zijn onmiddellijk vast te stellen: de ene stem behoort toe aan een vrouw van middelbare leeftijd, de ander aan een jongeman. Dat is al meer dan we te weten komen in de roman. Daar wordt niets gezegd over het geslacht of de leeftijd van de sprekende engelen, en dat correspondeert met de idee dat een engel geen geslacht of leeftijd heeft.

Na deze korte inleiding komen de twee sprekers manifest in beeld. Een aanwijzing dat de antropomorfe entiteiten geen mensen zijn, is dat de vrouwelijke engel zegt dat God de stenen tafelen terug wil en dat de jongeman consequent wordt aangesproken met Angel, op een manier die doet denken aan de wijze waarop een officier “soldaat” zegt. De dialoogvorm wordt vanaf dit moment achterwege gelaten. Een derde engel, die Gabriel blijkt te heten, voegt zich in het gesprek. Ook komen er op de achtergrond monnikachtige figuren het beeld inlopen. Het gebouw waarin ze zijn bestaat echt, het is volgens het commentaar op de dvd het graf van Romulus. Er is in ieder geval geen hemel geschapen die meer correspondeert met de paradijselijke omgeving die de hemel volgens veel mensen zou zijn.

Op dit punt wordt ook duidelijk dat de tijdssituering veranderd is. De vrouwelijke engel vermaant Angel dat hij niet opschiet met zijn opdracht. Ze stelt hem een ultimatum: binnen zeventien jaar en negen maanden moet het testimonium terugbezorgd zijn. Het verhaal is geen vertelling-achteraf zoals in de roman, het kaderverhaal loopt nu synchroon aan de gebeurtenissen op aarde. De suggestie wordt gewekt dat er tijdsdruk is, en dat Angel, onder supervisie van Gabriel, zich in allerlei bochten moet wringen om de opdracht op tijd te volbrengen. Als hij niet slaagt, zal hij als sterfelijke mens naar de aarde worden gestuurd. Dit druist lijnrecht in tegen de manier waarop in de roman de zaakjes geregeld worden. De verteller-engel verklaart de noodzaak van gebeurtenissen waarvan pas later de functie duidelijk zal worden op een manier die vergelijkbaar is met hoe de auteur over schrijven denkt: “Als je met een dergelijk project bezig bent, werk je niet alleen aan het moment dat juist aan de orde is, maar je hebt onophoudelijk ook in gedachten wat er allemaal al gebeurd is, hoe het straks moet worden, wat er mis kan gaan en hoe dat opgevangen moet worden en wat er in dat geval voorbereid moet zijn, wil je niet dat alles door je vingers glipt.” (Mulisch 2000, 242)

De hemel is deels gefilmd op locatie en deels door trucage en decors tot stand gekomen. Om de hemel op ontwerpen van de architect Piranesi te laten lijken zijn er maquettes van verschillende formaten gebruikt. Verder zijn een aantal scènes op locatie in Rome opgenomen, overigens niet specifiek in door Piranesi ontworpen gebouwen.

Het fundamentele verschil in bewustzijnsvoorstelling is dat de hemel in het boek een paradoxale plek is, terwijl de film er een verlengstuk van de aarde van maakt. De ironie die al vrij snel duidelijk is in het boek, zorgt ervoor dat de lezer alles juist niet letterlijk neemt, maar de onwaarschijnlijkheid accepteert.

Natuurlijk, er is een spannend verhaal, maar het is in de eerste plaats een verhaal dat is geschreven. Dat wordt uitgebuit door een alwetende vertelinstantie als personage te plaatsen in een kaderverhaal dat buiten het kernverhaal valt. Daarmee staat deze verteller echter niet buiten het verhaal. De verteller-engel werkt namelijk voor ‘de Chef’. Geïmpliceerd wordt dat dit God is, maar in tegenstelling tot in de film wordt dat niet uitdrukkelijk geschreven.

Het is tegelijkertijd ironisch dat degene die de touwtjes daadwerkelijk in handen heeft, de schrijver zelf is. Daarmee bedoel ik niet de impliciete auteur, maar de schrijver Mulisch. Hij is de eigenlijke chef naar wie de personages zich moesten schikken.

Die ironie ontbreekt voor een belangrijk deel in de film. Het terughalen van de decaloog wordt Angel onder tijdsdruk opgelegd als doel. Aan de ironie dat hij voor het bereiken van dat doel al twee wereldoorlogen heeft nodig gehad, wordt volledig voorbijgegaan. Als een dergelijk onwaarschijnlijk verhaal zichzelf serieus gaat nemen, springen de onwaarschijnlijkheden juist in het oog. Waarom wil God zijn verbond met de mensheid bijvoorbeeld opzeggen? Het is in ieder geval niet vanwege Auschwitz of andere uitvloeiselen van de wereldoorlogen. Die waren er immers het gevolg van het feit dat God de opdracht gaf. In de roman vertelt de verteller-engel op een kwart van het boek wat de reden is: rond het eind van de zestiende eeuw heeft Francis Bacon in naam van de mensheid een pact met de duivel gesloten. Bacon is de man die de moderne, wetenschappelijk-technologische wereld profetisch heeft voorzien. Hij is er dus de aanstichter van dat de mens de volledige beheersing over de natuur heeft verkregen, het domein dat van oudsher van God was.

De film onderkent wel de ironie van de schepper die samenvalt met zijn werk. Regisseur Jeroen Krabbé speelt namelijk de rol van Gabriel, de engel die ervoor moet zorgen dat Angel zijn opdracht volbrengt. In die zin levert hij door zijn personage een essentiële bijdrage aan de vorm van het verhaal.⁹

Het gemanipuleerde toeval

In de film is duidelijk merkbaar dat de structuur esthetisch mainstreamd is. Alle uitweidingen zijn geschrapt en de hoogdravende gedachtegangen van Max en Onno zijn gereduceerd tot aforismen. De ontdekking van de hemel door Max wordt vanaf het begin al aangekondigd, zodat het een logisch gevolg lijkt dat hij hem ook weet te ontdekken. Personages bereiken volgens de klassieke vertelstijl

9. Gezien de film is gemaakt door het driemanschap Jeroen Krabbé, Ate de Jong en Edwin de Vries, is het zelfs mogelijk om de rol van Angel te vergelijken met die van scenarioschrijver De Vries en de rol van de vrouwelijke engel met die van producent De Jong. Die laatste is immers degene die achter de schermen zorgt dat het project gerealiseerd wordt. Hij stuurt de regisseur alleen bij als er iets uit de hand dreigt te lopen. De regisseur op zijn buurt, is steeds in dialoog met de scenarioschrijver en neemt harde beslissingen als deze dat niet doet. In deze hiërarchie blijft Mulisch echter de in de film afwezige God. Naar hem, of eigenlijk naar zijn boek, moeten ze allemaal luisteren.

altijd hun doel. Dat geldt zelfs in de liefde. Onno laat merken dat hij meteen verliefd is op Ada en Max zegt dat hij een kind van haar wil. In het boek trekt de engel-verteller onmerkbaar aan de touwtjes, waardoor een opeenvolging van schijnbare toevalligheden onherroepelijk leidt tot in dit geval de geboorte van Quinten. In de film lijkt hij uitsluitend draconische maatregelen te gebruiken om uiteindelijk met meer geluk dan wijsheid zijn opdracht te voltooien.

Waar de film veel moeite mee heeft, is de weergave van de hemel. De keuze om engelen weer te geven als machtsbeluste monniken sluit niet aan bij het gevoel dat veel lezers zullen hebben bij de weergave van de engelen in de roman. Toch bestaat daar ook een hemelse bureaucratie, al staat die meer op de achtergrond. Het grote verschil is vooral dat de engelen in de film geen almacht uitstralen. De hemel weergeven in een film is riskant omdat bijna iedereen er een voorstelling van heeft. Een voorstelling die zo sterk tegen de gangbare voorstellingen ingaat als in deze film, zal weinig bijval krijgen.

De keuze om van het verhaal een race tegen de klok te maken, heeft alleen aan het begin tot gevolg dat er een verwachting wordt gewekt. Functies die later in de film de suggestie moeten wekken dat het spannend is of de deadline al dan niet gehaald zal worden, zijn niet stevig gefundeerd. Ze lijken erg willekeurig.

Het gebrek aan daadwerkelijke causaliteit speelt de film vaker op. Hoewel de structuur van de roman wordt gevolgd, is de onontkoombaarheid van de gebeurtenissen verdwenen. Er is een suggestie van causaliteit, maar die wordt vaak alleen gesuggereerd door twee functies met elkaar in verband te brengen. Max bijvoorbeeld vindt de hemel omdat hij ernaar op zoek was. En dat illustreert de onmacht van de engelen, want in tegenstelling tot zijn toevallige ontdekking in het boek, doet hij iets wat hij al lang en breed heeft aangekondigd. En toch overvalt het de engelen.

Een belangrijk probleem met de verfilming van *De ontdekking van de hemel* is dat de filmmakers dachten dat het genoeg was om de structuur van de roman over te nemen. Maar de structuur is nou net niet het sterkste gedeelte. Het is de manier waarop het verhaal verteld wordt, met de talloze uitweidingen, die de roman tot een klassieker maakt. Maar de essentie van het probleem is dat de film zichzelf veel te serieus neemt. Personages willen onmogelijke dingen en het lukt ze ook nog. Wat ontbreekt is de ironie: de ironie van het toeval, die ironisch genoeg goddelijk gestuurd is in de roman, en ook dat is ironisch, want achter dit alles zat de schrijver. En zelfs dat is ironisch, want volgens het structuralisme is de schrijver net zo dood als God.

Bibliografie

Bluestone 1957 – George Bluestone, *Novels into Film*. Berkely/Los Angeles/London, 1957.

Herman en Vervaeck 2002 – Luc Herman & Bart Vervaeck, *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*. Nijmegen, 2002 (Tekst en Tijd, 7).

- Mathijssen 2002 – Marita Mathijssen, *Het voorbestemde toeval. Gesprekken met Harry Mulisch*. Amsterdam, 2002.
- McFarlane 1996 – Brian McFarlane, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford, 1996.
- Mulisch 2000 – Harry Mulisch, *De ontdekking van de hemel*, Amsterdam, 28^e druk, 2000.
- Leitch 2003 – Thomas Leitch. Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory, in: *Criticism* 45 (2003) 2, 149–71,
<http://muse.jhu.edu/journals/criticism/v045/45.2leitch.html>
(maart 2007).
- Vervaeck 1993 – Bart Vervaeck, Liegende spiegels. De hemel van Mulisch en de ruimte van De Winter, in: *Dietsche Warande en Belfort* 138 (1993) 2, 185–195.

Overige bronnen

- Discovery of Heaven, the* (2001), Jeroen Krabbé, GB/NL, Sc.: Edwin de Vries, naar de roman *De ontdekking van de hemel* van Harry Mulisch. Two disc edition.
- The Internet Movie Database*, <http://www.imdb.com> (mei 2009).