

## Een kleuter in het drijfzand

David van den Akker

Vroeger, toen ik jong was, had alles een betekenis. Je had één paar ouders, je maakte vrienden voor het leven, je leerde een vak. Na een korte maar leerzame periode van werkloosheid ging je dat vak uitoefenen. Je analyseerde je dromen, en die van je vrienden. Alle dromen van iedereen gingen over hetzelfde onderwerp.

Het voorspel was het belangrijkste onderdeel van het liefdesleven. Het kon niet lang genoeg duren. Over de volle lengte van de liefdesdaad concentreerde je je op het orgasme van je partner. Omdat je partner dit ook deed, voltrokken de orgasmes zich in harmonie en gelijktijdigheid. Je pleegde overspel en had het daar moeilijk mee, deels bij gebrek aan iets anders om het moeilijk mee te hebben.

Waar eerdere generaties gebukt waren gegaan onder de angst voor oorlog, armoede, ziekten, dijkbreuken, en de verwezenlijking daarvan, voltrok het leven zich nu in verlicht gereguleerde gezapigheid. Dreigde er ergens een overschot, dan lag er al een schip klaar om het naar de Derde Wereld te brengen. Criminaliteit was een zo goed als obsoleet gevolg van kansarme jeugd en eertijds falend welzijnsbeleid. Terroristen waren blank, hun ouders waren belijdende christenen (de terroristen zelf soms ook), en hun doelstellingen waren doorgaans alleszins loffelijk.

Ouderen bestonden zelfs helemaal niet. Er werd althans geen woord aan vuilgemaakt. Het was een belevenis als je op straat iemand met grijs haar tegenkwam. In musea, in boekwinkels en op wandelpaden heerste rust. Ouderen werkten door, of anders bleven ze thuis en gingen ze na een kortstondig ziekbed dood.

Ook de cultuur weerspiegelde de mentaliteit van regelmaat en betekenis. De rock is een goed voorbeeld. Verguisd door de vorige generatie om zijn zogezegd opruiende karakter, is de rock er in al zijn verschijningsvormen in geslaagd om nooit ergens een maatschappelijke beweging van belang van de grond te krijgen. Op een zeldzame uitzondering na werden daartoe ook geen pogingen ondernomen. De rock was, en is nog altijd, een conservatieve business.

Dan is het effect van de hip hop des te opmerkelijker. Die kabbelt nu al een kwart eeuw voort zonder noemenswaardige artistieke ontwikkeling, vertrouwend op het ongeëngageerde trio seks, geweld en in de schoot geworpen weelde. Toch heeft hip hop de grondvesten van suburbia doen schudden. De *snob appeal* die de *street gangs* en *pimps and hoes* uitoefenen op de jeugdige middenklasse is al een lange lijst van sociale gevolgen aangewreven, waarvan zwartrijden en seks op school nog de leukste zijn. Van zoveel controversieel effect had Bob Dylan nooit durven dromen, gesteld dat hij erop uit was geweest.

Zolang je nog te jong was voor de rustgevende invloed van de rock, bood de kindertelevisie een volwaardig alternatief. Vooral het dierenhelden-genre bevatte een idiomatische rijkdom die de jeugdige kijker spelenderwijs de zin van het leven bijbracht. *Lassie*, *Skippy* en *Flipper* leerden je de wereldorde. Enerzijds het intelligente, doortastende, opofferingsgezinde

dier, anderzijds de wankelmoedige en in ontoereikende sjablonen denkende volwassene. Daartussenin, als onmisbare schakel, het kind.

Alleen het kind begrijpt dat de hond, die maar doorgaat met zijn tanden in de broekspijp van de boswachter te zetten, geen vervelende rothond is, maar een boodschapper van onheil dat moet – en als we nu eindelijk eens opschieten ook nog kan – worden afgewend: een kleuter in het drijfzand, een parachutist in een boom, een op drift geslagen eendenest. De taak van het kind is om de volwassene uit zijn eigen onbenullige wereld los te rukken, en zijn fysieke kracht en technologie aan te wenden voor de goede zaak, zoals het redden van levens. En hoewel de kinderen tijdens zulke series nooit ouder werden, was het zonneklaar dat ze zelf ooit een heel ander soort volwassenen zouden zijn.

Aan de hedendaagse kindercultuur is zo'n idealistische duiding niet besteed. Het lenigen van nood is een zeldzaam thema geworden. Het blijft beperkt tot de naaste familieleden (*Finding Nemo*), of strekt zich maar meteen uit tot het hele universum (*Totally Spies*). Karakteristiek is eerder de held die geen enkel ideaal nastreeft en verwickelingen die moed en daadkracht vereisen zoveel mogelijk uit de weg gaat (*Spongebob*). Het personage dat categorisch uit vrije wil onbekende medeschepselen te hulp snelt doet nu zodanig gedateerd aan dat het zelfs als gedateerd verschijnsel nauwelijks nog serieus te nemen valt.

De term 'gedateerd' is zelf misschien al gedateerd. De afstand lijkt te groot, tussen een spons en een schotse collie. Het kind dat opgroeit met *Spongebob* herkent in *Lassie* niet eens een kinderprogramma. Wie volwassen is geworden met de clips van Snoop Dogg zal Boney M hooguit inschatten als een persiflage op iets dat gelukkig al heel lang niet meer bestaat. De verschillen zijn onoverbrugbaar en boeien op een paar cultuurhistorici na niemand meer.

## **Doolhoven**

Zelf heb ik nooit geloofd dat Bob Dylan ons de weg wees naar een betere wereld. Ik zie ook zelden een kinderprogramma uit de jaren zestig of zeventig terug, terwijl ik van *Spongebob* geen genoeg kan krijgen. Toch doen confrontaties met de coryfeeën uit mijn jeugd op allerlei plaatsen pijn. Die vertederende ernst. Die onbeholpenheid, op alle onderdelen. Het vanzelfsprekende idealisme, al dan niet gemeend. De vastberadenheid in de strijd. En vooral die astronomische afstand tot het heden, die me jaren ouder doet voelen dan ik in werkelijkheid ben.

De teloorgang van mijn eigen jeugd en de wereldwijde teloorgang van de ideologieën en vanzelfsprekendheden die me als kind waren ingeprent, voltrokken zich in zo'n merkwaardige gelijktijdigheid dat het een het ander rechtstreeks leek te veroorzaken. Alsof het proces van mijn eigen volwassenwording ten grondslag lag aan de punk, de democratiseringsmoeheid en de ondergang van het welzijnsparadijs. Of andersom. Wanneer je persoonlijke omstandigheden veranderen zonder dat je daar greep op hebt, is het wel zo prettig als je omgeving wat houvast en regelmaat biedt. Mij was dat niet gegeven.

Gelukkig was er nog de Europese cinema: Bergman, Kubrick, Tarkovski, Bunuel, Herzog, Wenders, Chabrol, Bresson, en een hele wierploeg vol Italianen. Deze mensen maakten geen films maar Film. Tegen het eind

van de jaren zeventig bevatte hun werk nog steeds kritiek op de bourgeoisie, een thema dat qua gedateerdheid *Lassie* intussen naar de kroon steekt, maar het onderzocht ook de morele en rationele integriteit van het individu in de onbestemde, allengs abstracter wordende westerse samenleving. Beter had ik het niet kunnen treffen. Ik zou met gemak een paar dozijn films uit deze periode kunnen opvoeren die een blijvende invloed op mij hebben gehad, maar het werkt allicht beter als ik me beperk tot één voorbeeld. Dan kies ik natuurlijk wel voor een meesterwerk.

*Providence* verscheen in 1977. Het was de zevende speelfilm van Alain Resnais, die al meteen wereldberoemd was geworden met zijn eerste twee, *Hiroshima Mon Amour* (1960) en *L'Année Dernière à Marienbad* (1962), visueel overrompelende doolhoven met zoveel symboliek en zo'n gebrek aan logische samenhang dat de kijker van nu al niet eens meer een poging waagt om ze volledig te doorgronden.

Resnais behoorde tot de *Rive Gauche* binnen de beweging van de *Nouvelle Vague*. Theoretisch onderscheidde deze groep zich van de harder aan de weg timmerende *Jeunes Turcs* van Godard, Chabrol en Truffaut door een geringere behoefte aan vertoon van politiek engagement en ruimere aandacht voor schoonheid. In praktijk bleken de films van beide stromingen toch moeilijk uit elkaar te houden, zij het dat die van *Rive Gauche* inderdaad vaak beter waren gemaakt. Dat verbaasde ook niemand, want de *Jeunes Turcs* waren van huis uit geen filmers maar filmcritici.

*Providence* past naadloos in het oeuvre van Resnais en in de traditie van de *Nouvelle Vague*, ook al was die in 1977 niet zo nieuw en golvend meer. Een hoofdthema van veel films van Resnais, en ook van ander werk uit de *Nouvelle Vague*, is de neiging van de mens om zijn herinneringen onbewust aan te passen, zodat hij een vervormde versie van de werkelijkheid schept die door niemand anders wordt waargenomen en toch voor hemzelf volkomen acceptabel is.

Deze boeiende maar weinig oorspronkelijke constatering – velen waaronder Schopenhauer en Freud hadden er al eerder op gewezen – baande de weg voor een artistieke expressie die bol stond van de psychologische symboliek en sociaal-maatschappelijke analyse. Dat kon danig uit de hand lopen, zoals bijvoorbeeld in de films van Godard, maar bij Resnais was het thema dankzij zijn vakmanschap redelijk veilig. In *Providence* krijgt het magnifiek gestalte in de hoedanigheid van een oude schrijver/alcoholist, die zwalkend tussen delirante visioenen en repeterende *flash-backs* aan een autobiografische roman probeert te werken.

In één opzicht wijkt *Providence* opmerkelijk af van Resnais' eerdere films. De taal is Engels, de acteurs zijn Engels, en het script is van David Mercer (Engels, bekend van *A Suitable Case For Treatment*). Kennelijk heeft men dat in Frankrijk voor één keer door de vingers gezien, want de film won maar liefst zeven Césars. Dankzij de anglificatie oogstte de film ook in het buitenland succes, veel meer dan de *Nouvelle Vague* gewend was. De filmcritici op het Web rekenen *Providence* inmiddels vrijwel eensgezind tot de handvol beste films van de jaren zeventig.

### **Komkommer**

Clive Langham, de gelauwerde anti-establishment-auteur in *Providence* (een superieur vileine rol van John Gielgud), is niet alleen al ver in de ze-

ventig, hij heeft er ook last van. De eerste vijf kwartier van de film volgen we hem in zijn grote landhuis gedurende welgeteld één nacht, die hij vloekend en kreunend van de pijn in alle leden afwisselend doorbrengt in bed, naast het bed, op de wc, en voor de geopende tuindeuren, steeds met een fles witte wijn binnen handbereik:

It must be long, scrawly, messy things. No quick coronary for me.

Tussen het geklaag door brainstormt Langham hardop ten behoeve van zijn autobiografie, of althans een roman waarin de personages strikt gemodelleerd zijn naar zijn gezin, en waarin hijzelf het voornaamste onderwerp van gesprek is.

Als iedere mens geneigd is zijn herinneringen naar zijn hand te zetten, dan zal dat proces des te meer teweegbrengen bij de oudere mens, die immers zo veel herinneringen heeft, en dus nog meer bij de alcoholisch autobiograferende Clive Langham. Na een paar scènes is het al duidelijk dat zijn herinneringen gekleurd worden door de cynische afstand die hij inneemt tegenover zijn dierbaren.

Het personage dat het meest te verduren krijgt is zijn enige wettige kind, Claude, van beroep openbaar aanklager. De jongere Langham verliest vrijwel nooit een zaak, laat staan zijn zelfbeheersing. Hij houdt van niemand, hij is ijdel, ongelukkig, welbespraakt en sarcastisch, kortom de perfecte rol voor Dirk Bogarde, die zijn prestatie in *Death in Venice* hier zo mogelijk overtreft. Bij zijn eerste optreden onderwerpt hij soldaat Kevin (David Warner) aan een kruisverhoor over een moord op een zwerver. De soldaat erkent in alle rust de dader te zijn, maar zegt uit medemenselijkheid te hebben gehandeld, omdat de zwerver juist bezig was een weerwolf te worden. Dit is waar, we hebben het in de vorige scène zien gebeuren. Maar Claude veegt het verweer parmantig van tafel met het argument dat we de wetgeving hebben om individuele aanvechtingen van medemenselijkheid te beteugelen. Per *voice-over* rekent de oude Langham dan al direct met hem af:

Oh what a tailor's dummy he is.

Als soldaat Kevin tot ieders verrassing wordt vrijgesproken, nodigt Claude's vrouw Sonia (Ellen Burstyn) hem uit voor de lunch. Claude kan ermee leven dat hij de zaak verloren heeft, maar vindt het te ver gaan om te gaan zitten lunchen met de in een te vaak gewassen grijze wollen trui gehulde soldaat. Bij Claude's vertrek onstaat de volgende dialoog:

Claude: Why did you let her bring you?

Kevin: I don't mind where I am.

Claude: Inner peace, implies no powers of rational thinking whatsoever.

Had Claude's huwelijk iets voorgesteld, dan zou hij eerder aan zijn vrouw gevraagd hebben waarom ze Kevin had meegebracht dan andersom. Op zijn beurt plaatst Kevin zich met zijn onthechte antwoord meteen lijnrecht tegenover de overtuigde bourgeois Claude. Uit het vervolg blijkt ook nergens meer uit dat Kevin soldaat is, of zelfs maar oud-soldaat. Terwijl Sonia zenuwachtig in de weer is om zo snel mogelijk munt te slaan uit hun ontluikende verhouding, blijkt Kevin alle tijd te hebben. Hij blijft liever

naast haar bed zitten filosoferen over kosmologie, in zijn eeuwige grijze wollen trui.

Ook van zijn schoondochter Sonia heeft de oude Langham geen hoge pet op. Waar zijn zoon tenminste nog kan bogen op een maatschappelijke status en een persoonlijkheid, heeft zij geen van beide. Tijdens het avondeten in hun buitensporig grote keuken – waarbij Claude en Sonia om beurten aan dezelfde kant van de voor twee gedekte tafel gaan zitten terwijl de ander aan het aanrecht het volgende hapje voor zichzelf klaar maakt – verzucht Sonia:

I went from childhood into wifedom without the tiresome intervention of a developing personality in between. I am a fucking construction. Yours.

Dat Sonia niets meer voor Claude betekent, zo dat ooit al het geval is geweest, geeft haar aanleiding tot suïcidale bespiegelingen, waarvoor Kevin uiteraard de ideale gesprekspartner is. Maar haar haat jegens Claude richt zich vooral op zijn gevoelloosheid, of zijn zelfbeheersing, zoals hij het zelf noemt. In een andere versie van de keukenscène – de oude Langham is voortdurend ontevreden over zijn werk – staat Sonia aan het aanrecht een komkommer met een groot mes in schijfjes te hakken (jawel), als Claude weer eens terloops informeert naar haar vorderingen met Kevin. Getergd door zijn sarcasme stormt ze ten slotte met het mes op hem af. Claude vertrekt geen spier, ook niet als ze de punt van het mes tegen zijn buik zet. Wanneer ze de aanval heeft afgerond door hem een glas witte wijn in het gezicht te gooien, zegt Claude:

I do insist. We must do something about father.

Niets is zo fnuikend voor het zelfvertrouwen als genegeerd te worden. Terwijl Sonia haar echtgenoot zojuist met de dood bedreigd heeft, zelfs al was het maar symbolisch, begint hij doodleuk over zijn vader. Moet die zo langzamerhand niet eens naar een verzorgingstehuis?

### **Juristentoon**

Clive Langham zit te gniffelen om zijn zojuist voltooide versie van de keukenscène. Hij kan wel meevoelen met Sonia, de verstotene. De hele nacht zit hij in zijn grote landhuis in zijn eentje te verzuipen in de witte wijn, met zijn aambeien, zijn rochelhoest, zijn pijnscheuten langs de gehele wervelkolom. Zijn vrouw Molly is al jaren dood. Kanker, nee zelfmoord. Zelfmoord in het grote bad in het grote landhuis, omdat ze ongeneeslijke kanker had en haar man al jaren niet naar haar omkeek. Molly betekende niets meer voor de gelauwerde schrijver. Eens tijdens een literair congres was ze haar man op straat tegengekomen in gezelschap van enige beroemde collega's, en hij had gedaan of hij haar niet kende.

Claude acht wettig en overtuigend bewezen dat zijn vader de schuld draagt van zijn moeders dood. Nu neemt Claude wraak door zijn vader voortdurend af te schilderen als een irritante hypochonder die, als de Kamerheer in Rilke's *Malte Laurids Brigge*,

[is] still dying, of course. Never known anyone taking so long about it, at least not doing it in such a great health.

Tussen de rechtzaken door dicteert Claude aan zijn secretaresse de ene brief na de andere aan zijn vader, op pedante juristentoon. Hij spreekt hem ook een keer virtueel toe vanaf een balkon van het gerechtsgebouw, en een keer in een rechtszaal gevuld met stapels boeken. Telkens wijst hij zijn vader erop dat hij de morele plicht heeft om een keuze te maken: doodgaan of ophoepelen naar een tehuis.

De schrijver laat Claude steeds retorischer en verwaander op hem afgeven. Ook Claude's minachting voor zijn vrouw en haar slome minnaar wordt geleidelijk aan verwoord in termen die vooral op zijn vader van toepassing zijn. Toch lukt het de oude Langham daarmee niet de demonen van zijn verleden volledig te bezweren. In terugkerende korte flitsen van nachtmerries ziet hij hoe ouden van dagen door soldaten uit hun huizen worden gehaald en in een betonnen voetbalstadion worden samengedreven. Geen subtiële metafoor, zeker niet in 1977, als de coup van Pinochet nog vers in het geheugen ligt. Met vooroorlogse koffertjes naast zich zitten overal doodsbanige oude mensen op de tribunes, door prikkeldraad gescheiden van het speelveld, waarop zich taferelen afspelen die uit de verte doen denken aan Pasolini's *Salò*. Droomt de schrijver hier van de hel, is dit zijn onderbewuste beeld van de ouderdom, of van de repressie door het militair-industrieel complex, of is het nog iets anders?

Het is nog iets anders. In een van de flitsen blijkt Langhams eigen vrouw ook op de tribune te zitten. Uit haar gezichtsuitdrukking valt op te maken dat ze weet dat haar lot bezegeld is.

Look, Molly! You can't have my wife!

roept hij uit alsof hij naar de tv zit te kijken, maar dan is hij al wakker. Hij vervalt gauw in mijmeringen over de jonge Molly, onweerstaanbaar aantrekkelijk, met grote stevige borsten enz. Heeft hij schuld aan de zelfmoord van zijn vrouw? Heeft zijn zoon Claude gelijk dat hij hem sindsdien veracht? En had hij die verachting niet kunnen voorkomen? Hij besluit dan dat Claude ook een affaire heeft, met Helen, die in het buitenland woont. Als ze na lange tijd weer eens in de stad verblijft, bezoekt Claude haar op haar hotelkamer. Ze vertelt hem dat ze kanker heeft. Dat gaat zo:

Claude: You look well.

Helen: I am dying.

[Claude kijkt naar het gordijn en begint over iets anders. Zoals dat alleen in films kan.]

Helen: I'm told I've got 6 months, a year.

Claude: We must make the most of it.

Die laatste zin kun je heel empathisch bedoelen, maar bij Claude komt hij er uit als een oproep om het nog maar gauw een paar keer te doen, wat ze vervolgens ook doet. Later stelt Claude formeel aan Helen voor om haar in de steek te laten ('I propose to let you down'). Dan blijkt dat Helen op verzoek van Claude's vader overgekomen is, om een morele crisis bij hem teweeg te brengen. Ze steekt een tirade tegen hem af over zijn ongebreidelde egoïsme en over alle onrecht dat hij haar heeft aangedaan.

Maar schrijft Langham hier nog over Helen en Claude, of over Molly en zichzelf?

Als Langhams grotendeels doorwaakte nacht ten einde loopt, neemt de autobiografie een groteske wending. Claude besluit dat Kevin dan misschien goed genoeg is voor zijn vrouw, maar in elk geval niet goed genoeg voor hem. Na een allesbehalve wilde achtervolging door restaurants en rechtbanken komen ze uit op de plek waar Kevin aan het begin van de film de zwerver uit zijn lijden had verlost. Kevin begint hier nu zelf in een weerwolf te veranderen. Terwijl Sonia nog op hoge hakken door het bos komt toegesnel, schiet Claude de weerwolf neer, na hem uiteraard eerst te hebben verzekerd uit medemenselijkheid te handelen.

### **Astronauten**

Alleen al op basis van de bovenstaande synopsis kan er over de zin en betekenis van *Providence* eindeloos worden gefilosofeerd. De film is nadrukkelijk kunstmatig tot in elk detail: onwaarschijnlijke en vaak hoogdravende dialogen, opzichtig foute decors zoals een stilstaande branding achter een terras aan zee, bizarre Buñuel-achtige elementen zoals een te pas en te onpas door het beeld joggende profvoetballer en het per scène groter wordende huis van Claude en Sonia. Een analyse die alle psychologische en symbolische eindjes aan elkaar knoopt lijkt uitgesloten. De personages van Langham zijn daarvoor te weinig invoelbaar. Dat was ook het grote bezwaar in de weinige kritieken die de film afwezen: de enige die leeft is de stervende Langham.

Duidelijk is alvast wel dat *Providence* en de daaruit oprijzende autobiografische roman vooral over de schrijver Clive Langham gaan, en over diens gevecht met de gevolgen van de ouderdom. Afwisselend spreekt hij door de mond van elk van zijn personages, één keer zelfs letterlijk, als Kevin weer eens naast Sonia's bed zit te filosoferen over astronauten, en zij hem toesnauwt dat hij daarmee moet ophouden, met de stem van de schrijver. Een zeer onaangenaam effect dat onderstreept dat de oude Langham puur met zichzelf bezig is. Net als hij slaan alle personages het ene glas witte wijn na het andere achterover, ook op de meest onmogelijke locaties en momenten. En de arme Kevin laat hij op een bankje in het park vertwijfeld uitroepen dat hij een erectie heeft die niet van hem is.

De dood lijkt voor Clive Langham niet zo'n overheersend thema als hij zijn zoon steeds maar laat suggereren. Er vallen een paar doden, maar ze vallen door de kogel, uit mededogen afgevuurd. Langham heeft momenten dat hij zo'n kogel ook wel zou willen krijgen. Het kan immers nog een aardig tijdje duren voor hij een natuurlijke dood sterft, en dat vooruitzicht bevalt hem maar matig. Daarvoor is hij te zeer begaan met zijn eigen lijden, te zeer in de ban van zijn afkeer van zijn eigen lichaam, van zijn eenzaamheid en van zijn herinneringen. Het meest lijdt hij aan zijn herinneringen, niet omdat ze hem tot nadenken stemmen over zijn levenswandel – wat bepaald wel op zijn plaats zou zijn – maar omdat ze hem steeds verder vervreemden van zijn eigen dierbaren. De afstand tot zijn vrouw, zoon en schoondochter groeit met iedere scène. Langham hoeft hiervoor geen grote inspanning te leveren. Het komt vanzelf, met een natuurlijke gratie. Waarom geeft Claude hem de schuld van Molly's

zelfmoord? Omdat hij gewoon een bange conformist is, die zijn onconventionele vader nooit zal kunnen begrijpen. Bovendien ging ze toch dood. Waarom gaat zijn schoondochter langzaam maar zeker te gronde aan haar getraumatiseerde echtgenoot? Omdat ze zelf nu eenmaal niets voorstelt, net zo min als Molly.

Is dit zijn manier om alvast afscheid van het leven te nemen? Het is ten slotte prettiger doodgaan als je overal genoeg van hebt. Anderzijds, je kunt nog zo'n afkeer van je lichaam hebben, het blijft evengoed je lichaam. Hetzelfde geldt voor je familie en je wereldbeschouwing. Zolang je nog ademhaalt, is het een illusie om er volledig van bevrijd te raken. Misschien heeft Langham dus stiekem meer mededogen met zijn tragische 'karakters' dan de anti-establishment-auteur in hem wil toegeven, zelfs al ligt die alleen in bed met drie flessen witte wijn op. Maar in dat geval, waarom zou hij die karakters dan nog willen opvoeren? Als hij op zoek is naar figuranten voor een allegorisch drama dat zijn besef van sterfelijkheid moet verbinden met de zielloosheid van de bourgeoisie, dan komen zijn eigen familieleden toch als laatste in aanmerking? Dat doe je ze toch niet aan?

### **Pater familias**

Als de lange nacht voorbij is, gaat *Providence* verrassend genoeg nog verder, met een slotscène van een kwartier. Clive Langham, die zojuist nog verkreukeld en beneveld op zijn bed lag, zit nu in een elegant wit pak in de tuin voor zijn landhuis. Het is een zonovergoten dag. Verderop in de tuin dekken twee bedienden een tafel, voor een man of zes. Langham legt de laatste hand aan zijn uiterlijke verzorging, lijkt nerveus. Hij probeert het met hoed, zonder hoed. Hij kijkt vluchtig door zijn aantekeningen van de afgelopen nacht, en werpt ze dan met een misnoegd gebaar van zich af. Wat krijgen we nou? Gooit hij hier de hele film weg?



Ongedwongen moment met v.l.n.r. Sonia, Clive, butler, Claude, Kevin en huishoudster.



Wat volgt is nog veel verwarrender. Sonia, Claude en Kevin arriveren. Ze zien er ontspannen uit, en de begroeting is hartelijk. Er zijn cadeautjes voor Clive, want hij is jarig. Kevin blijkt een halfbroer van Claude. 'My only admitted bastard son', noemt Clive hem, met de primitieve trots die non-conformisten eigen is. Sonia en Claude wekken onmiskenbaar de indruk van een bovenmodaal gelukkig stel. Elke gedachte aan een affaire van Kevin en Sonia wordt op slag belachelijk. Claude is bescheiden, onhandig, geen zweem van sarcasme. Sonia oogt fris en monter. Als Clive vertelt dat hij zich de laatste tijd niet zo best voelt, roept zij nota bene bezorgd uit dat hij dat eerder had moeten laten weten. Tijdens een kort onderonsje tussen Clive en Claude komt de zelfmoord van Molly ter sprake:

Clive: Rather excessive, didn't you think?

Claude: It seemed the logical thing to do at that time. I've never been hurt by you.

Clive: I suppose that means you think I think you were.

Claude: Sometimes. I found you rather conventional.

Clive: Yes, conventionally unconventional, a comfortable mask to hide one's true squalor [viezigheid].

Waar is de getraumatiseerde Claude gebleven, die zijn amorele vader vervloekt en in een tehuis wil hebben? De dialoog suggereert dat ze de zelfmoordkwestie nog nooit serieus hebben besproken.

Tijdens de lunch wordt er weer flink witte wijn gedronken. (Dat klopt tenminste wel.) Genietend van zijn rol als pater familias, zwengelt Clive een pompeuze discussie aan over de waarden van de bourgeoisie. Als Claude daar intelligent en integer op ingaat, sabelt Clive hem neer en stelt het gezelschap de vraag:

Is he naïve, or just a hypocrite?

Voor het eerst in de film valt er een stilte. Gedurende enkele seconden hangt er een existentiële droefheid boven de lunchtafel, over de ouderdom die de mens niet milder en goedmoediger maakt, maar juist harder en scherper. De zichtbaar gekwetste Claude lijkt nog even een verdediging te overwegen, maar hij ziet ervan af.

Clive's motieven om zijn familieleden zo genadeloos van zich af te schrijven worden tijdens deze slotscène nog lastiger te doorgronden. Van al het kwaad dat hij hen in zijn aantekeningen heeft toegedicht valt deze middag geen spoor te bekennen, met uitzondering misschien van het bescheiden conformisme van Claude, de openbaar aanklager die op aandringen van zijn jarige vader bereid was de waarden van de bourgeoisie te formuleren. Als je eenmaal hebt gezien hoe Clive's personages met hem door de tuin wandelen, de tafel helpen dekken, met de hond spelen, kortom als je hebt gezien hoe ze 'werkelijk' zijn, begrijp je nauwelijks meer waar je de vijf kwartier daarvoor naar gekeken hebt.

Wanneer de lunch wordt aangekondigd en Clive en Kevin op weg gaan naar de tafel - het is een enorme tuin - zitten Claude en Sonia achter hun rug nog wat te knuffelen. Als Clive zich even omdraait ziet hij het tafereeltje. Hij wijst Kevin erop:

Clive: That's for my benefit.

Kevin: I think it's for theirs.

De vraag is wie er gelijk heeft. Wie tijdens de slotscène is komen binnenvallen zal geen enkele twijfel hebben: het geknuffel is oprecht. Zo teder kun je niet knuffelen als je het niet meent. Maar voor wie de hele film gezien heeft zijn er drie lezingen mogelijk:

1. Het geknuffel is oprecht. Clive Langham is een oude zeur die zijn ellende en boosaardigheid projecteert op zijn familie. Hij wil niet geloven wat hij ziet. Oude mensen zijn niet geïnteresseerd in nieuwe inzichten.
2. Het geknuffel is gespeeld. De familie is zoals ze ons steeds is voorgeschied, alleen doet iedereen nu even zijn uiterste best om er voor die arme oude man een gezellige verjaardag van te maken.
3. Het doet er niet toe of het geknuffel oprecht is. Ook de slotscène is slechts een onderdeel van de Langham's aantekeningen en herinneringen. De familieleden achter de personages krijgen we nooit te zien.

De slotscène wijkt sterk af van alle voorgaande scènes, door de naturalistische vorm, de lengte, en vooral door de prominente aanwezigheid van de auteur zelf. De derde lezing houdt dus een kolossale stijlbreuk in, al schrok de *Nouvelle Vague* daarvoor lang niet altijd terug. Anderzijds is de wereld van de slotscène toch te zoetsappig om helemaal te kunnen kloppen, wat tegen de eerste lezing pleit. De lugubere misantropie uit de rest van de film lijkt veel dichterbij de werkelijkheid te staan (zeker bij de mijne), maar daartegen pleiten weer de extreem kunstmatige vormgeving en de vele opzettelijke contradicties. Kortom, voor elk van de lezingen bestaan er aanwijzingen en bezwaren, en uiteindelijk valt er geen uit te sluiten of te verkiezen, ook niet na vele malen kijken. *Providence* laat de waarheid in het midden, en de meeste analyses van de film doen dat wijzelijk ook.

## Bevrijdingsdag

Hoewel zijn eerste twee films dat wel deden vermoeden, is Alain Resnais geen al te diepzinnig denker. Anders dan gebruikelijk bij de *Nouvelle Vague* heeft hij dat ook nooit gepretendeerd. Toen hem eens werd gevraagd hoe groot de invloed van Lacan op zijn werk was, antwoordde hij dat hij niets van Lacan wist behalve dat hij hem een keer op een feestje had gezien. *Providence* biedt dan ook geen heldere stellingnames of kritische theorieën, enkel magistraal vormgegeven stof tot nadenken. (Bijvoorbeeld over de vraag waarom hij *Providence* heet.)

Het inzicht dat je ouder begint te worden krijg je niet pas bij je eerste leesbril of prostaatontsteking. Het ontstaat tegelijk met het besef van tijd. In mijn geval was dat op 5 mei 1963. Ik was vijf jaar, en ik stond voor ons huis naar de vlaggen te kijken, die toen bij zulke gelegenheden in

groten getale werden uitgehangen. Ik dacht: het is Bevrijdingsdag, 5 mei 1963. En ik realiseerde me dat ik me voor het eerst realiseerde wat voor dag het was, en dat ik dat voortaan altijd zou doen. Sindsdien is mij het besef van tijd en vergankelijkheid stelselmatig ingepeperd, vooral tijdens de al eerder aangehaalde periode van volwassenwording, waarin de tijd van mijn jeugd om zeep werd geholpen, voor mijzelf en voor de rest van de wereld.

De meest bombastische stelling uit *Providence* heb ik voor het laatst bewaard. De oude Langham legt hem zijn zoon in de mond, als deze een jaar of vijftien is:

One of the tasks of growing up is to discover a moral language, something as absolute in its way as a logical proposition.

De schrijver barst uit in een onbedaarlijke lachbui als hij zich deze uitspraak van Claude herinnert, of 'herinnert'. Het valt hem nauwelijks kwalijk te nemen. Zelfs afkomstig van een intelligente, emotioneel geremde puber uit de hogere middenklasse is de formulering iets te veel van het goede. Maar daarom niet minder waar. Je kunt met zeker recht beweren dat de stelling het belangrijkste thema is van de roman van Langham, en van de film van Resnais, en van mijn vooral in de bioscoop tot stand gekomen volwassenwording. En met mij zullen alle personages van Langham en Resnais zich tot de dood toe blijven afvragen of ze de taak ooit hebben volbracht.

## **Literatuur**

Anderson, Jason. Memory/Montage/Modernism, [www.eyeweekly.com](http://www.eyeweekly.com), 2000.

Frodon, Jean-Michel. L'âge moderne du cinéma français. Paris: Flammarion, 1995.

Martens, Erik. Film is emotioneel wisselgeld (interview Resnais), <http://users.skynet.be>, 1999.

Travers, James. Review: Providence, [www.FilmsDeFrance.com](http://www.FilmsDeFrance.com), 2004.

Resnais literatuurlijst: <http://www.fachinformation-filmwissenschaft.de/person/r/resnais/filme.html>

Verschenen in:

Arko Oderwald, Koos Neuvel, Cees Hertogh, Willem van Tilburg. Schrijven tegen de tijd. Over de kunst van het ouder worden. Utrecht: De Tijdstroom, 2007.