

‘In the script it is written, and on the screen, it’s pictures’: (Min)achting voor adaptaties

Peter Verstraten

Volgens een welbekende definitie, gelanceerd door Ricciotto Canudo in de jaren twintig, is film de ‘zevende kunst’. Film dankt deze kwalificatie aan zijn heterogene karakter. Volgens Canudo is film namelijk niet de zevende kunst omdat het na zes andere volgt, maar omdat het een synthese is van drie ritmische en drie plastische kunsten. Die drie ritmische zijn dans, muziek en poëzie; de drie plastische architectuur, beeldhouwkunst en schilderkunst.¹ Het is op zijn minst opvallend dat theater en literatuur die vaak als ‘zusters’ van de cinema worden betiteld, buiten de definitie vallen. De logica van deze uitsluiting is gelegen in de gedachte dat theater en literatuur de film in het ‘moeras’ van het verhalen vertellen trekken. Wil de film zich kunnen ontplooien tot een ‘ware’ kunstvorm, zo luidt de redenering, dan dient het zich verre te houden van de valkuil van narrativiteit. Oftewel, een film kan een artistieke claim doen gelden, indien hij zich distantieert van literaire en theatrale invloeden.

Volgens een esthetische visie op film werkt literatuur als een soort gif. Desondanks is er geen medium waar film zo vaak mee wordt vergeleken als literatuur. De reden schuilt in de bestemming die aan film – al dan niet tegen wil en dank – is toebedeeld. Zij die indertijd pionierden met bewegend beeld, zoals Étienne-Jules Marey en de gebroeders Lumière, waren geïnteresseerd in wetenschappelijke toepassingen, maar het feit dat film tot een uitvinding met een rijke toekomst is uitgegroeid dankt hij aan zijn narratieve vermogen. Film is een ‘machine’ die gedoemd is om verhalen te vertellen. (Gaudreault 71) En op dat vlak vindt de film in literatuur zijn medestander en tegelijkertijd ook zijn grootste rivaal.

In een bijdrage aan het *Tijdschrift voor Literatuurwetenschap* schetste Jan Simons eens dat film en literatuur verwikkeld zijn in een ‘tragikomische’ competitie. Die strijd spitst zich toe op de vraag of een talig medium niet automatisch verheven is boven een audiovisueel medium. Als underdog dient film keer op keer een ‘beslissende test’ af te leggen om zijn waarde te bewijzen. Deze wedijver heeft een tragikomische dimensie, zo stelt Simons, omdat na elke met succes doorstane proef, literatuur weer opduikt om als scherprechter te fungeren bij nog weer een ultieme test. Critici die deze strijd belichten, memoreren doorgaans dat film het pleit onmogelijk in zijn voordeel lijkt te kunnen beslechten, want literatuur kan zich altijd op een roemrijkere historie beroepen. (Simons 148)

Als voornaam argument wordt op een Bijbelse traditie gewezen. Het evangelie van Johannes opent met de tekst: ‘In den beginne was het woord. En het woord was bij God en het woord was God.’ In het boek dat als heilig bekend staat, is het Tweede Gebod onmiskenbaar te lezen als een iconofobe uitspraak. Met het ‘Gij zult geen afgodsbeelden maken’ wordt een aversie jegens beeld verwoord. Bovendien wordt anciënniteit als een belangrijke beweegreden aangevoerd om literatuur boven films te prefereren. Literatuur heeft een langere traditie, en zou ‘dus’ de betere kunst zijn, want hoe ouder, hoe prestigieuzer. Op zijn beurt geldt film daarom als prominenter dan media van recenter datum, zoals televisie. Daarbovenop zou woord/literatuur primair ons denken activeren, terwijl beeld/film veel sterker onze zintuigen prikkelt, behalve oog en oor, ook hart, maag en huid. En waar in een roman een personage, landschap of handeling vaak omzichtig wordt beschreven/verteld, kunnen ze in film vaak in één oogopslag zichtbaar zijn. Tegenover het gecultiveerde van literatuur staat het potentieel vulgaire van cinema.²

Vanuit dit perspectief speelt film een bij voorbaat verloren wedstrijd. Het is daarom noodzakelijk om de bakens van het debat te verzetten. Daartoe grijp ik terug op de ideeën van André Bazin die zijn essays over film schreef in de jaren veertig en vijftig. Hij kantte zich tegen de idee van film als zevende kunst en opperde dat film er verstandig aan zou doen om de tradities van

¹ Zie ook Dalle Vacche 17, zij relateert Canudo's artikel aan Gotthold Lessings befaamde essay “Laokoön, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie” (1766).

² Zie voor een uiteenzetting van deze argumenten, Stam 2005: 1-10.

theater en literatuur te ‘verteren’. Als case study voer ik *Le Mépris* (Jean-Luc Godard, 1963) op omdat deze film Bazins advies als geen ander ter harte heeft genomen. Sterker nog, *Le Mépris* heeft, zo wil ik betogen, Bazins gedachtegoed over het ‘verteren’ van literatuur op zijn beurt ‘verteerd’. Al doende schenkt Godards zelfreflexieve film ons een ‘theorie’ over adaptatie.

Communicerende vaten

Stefan Verwey maakte eens een spotprent waarop we twee mannen uit de bioscoop zien lopen, met op de achtergrond de titel van de bezochte voorstelling: FILMGESCHIEDENIS. Zegt de een tegen de ander: ‘Ik vond de geschiedenis van de boekdrukkunst beter.’ Deze grap is een toespeling op het wijdverbreide (voor)oordeel dat een verfilming stevast minder is dan het origineel. Het boek wordt hoger ingeschaald, omdat de roman doorgaans wordt beschouwd als de bron die in de film wordt verbeeld. De roman geldt als het geprivilegieerde referentiepunt en de film vormt de afgeleide visualisering, die daardoor automatisch als ontoereikend wordt beoordeeld. Er lijkt sprake van een onontkoombare hiërarchische vergelijking tussen roman en film, waarbij de wet van communicerende vaten in werking treedt: hoe hoger het boek wordt aangeslagen, hoe meer de film het gevaar loopt te worden afgebrand door pers en dat deel van het publiek dat het bewuste boek liefheeft. Deze ‘regel’ heeft als consequentie dat boekverfilmingen doorgaans pas gunstig worden besproken indien ze geïnspireerd zijn door (pulp)lectuur of door onbekende werken. Oftewel, een film kan pas ‘beter’ zijn wanneer het boek ‘toevallig’ niet te goed is. Alfred Hitchcock zou graag Dostojevski’s *Misdaad en straf* hebben willen verfilmen, maar juist omdat het boek hem zo dierbaar was, waagde hij zich er niet aan. Naar zijn idee zou hij te snel ‘verraad’ plegen aan de roman (Gecit. in Truffaut *Hitchcock* 72).

Een adaptatie wordt maar al te vaak overschaduwd door het zogeheten ‘fidelity issue’, het getrouwheidsbeginsel (Vincendeau xii). Zolang getrouwheid als onwrikbare maatstaf wordt gehanteerd, wordt gekeken of de film wel voldoende correspondeert met het boek. Is de setting wel overeenkomstig, worden de gebeurtenissen wel in dezelfde volgorde behandeld, en niet te vergeten, strookt het mentale beeld dat de lezer(es) van het hoofdpersonage heeft wel met het gezicht en de houding van de acteur/actrice? Oftewel, is Thom Hoffman geloofwaardig als Frits van Egters (*De Avonden*), is Nicole Kidman voorstelbaar als Isabelle Archer (*Portrait of a Lady*)? Hitchcock ging in de contramane met een schijnbaar gekscherende ‘oplossing’ voor romanverfilmingen: lees het boek één keer en gooi het daarna weg. Kortom, kaap het basisidee en ruk je vervolgens los van de literaire taal teneinde een eigen beeldtaal te ontwikkelen. (Gecit. in Truffaut *Hitchcock* 72).

Het al dan niet plagerige voorstel van Hitchcock staat haaks op de visie van de prominente Franse filmtheoreticus André Bazin. Hij maakte in zijn essay “Voor een onzuivere film” een onderscheid tussen een oorspronkelijk meesterwerk en een geïnspireerde film. Volgens Bazin zijn geniale meesterwerken als *Pantserkruiser Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925), *Sunrise* (F.W. Murnau, 1927) en *La Règle du Jeu* (Jean Renoir, 1939) onnavolgbaar. Hun genialiteit is een kwestie van *timing*; een meesterwerk is precies op het goede moment vervaardigd en kan niet later worden (na)gemaakt. Bovendien zijn meesterwerken zo uniek van toon en stijl dat zij geen equivalenten voortbrengen. Maar indien zij niet te imiteren zijn, kunnen zij geen nazaten genereren. Als relatief recent medium dat nog een traditie dient te ontginnen, zou cinema daarom meer baat hebben bij het ‘verteren’ van tradities van kunstvormen die een rijke historie van verhalen vertellen kennen. Film, zo stelde hij, kan des te meer een eigen taal ontwikkelen wanneer hij zich laat inspireren door een ‘superfilmische’ romanstijl en/of zich nauwkeurig voegt naar theatrale eisen.³

Film zou zijn eigen mediumspectifieke stijlmiddelen moeten ontdekken door literatuur en theater als klankbord te gebruiken. Romans kunnen dingen die films niet kunnen, maar – en dat is fundamenteel – het omgekeerde geldt ook. Er zijn dingen die films kunnen en romans niet, en tegen deze achtergrond kan film zijn karakteristieke vertelmechanismen ontwikkelen. Godards *Le Mépris* (1963) – dat opent met een citaat dat door de voice-over abusievelijk (!) aan Bazin wordt

³ Zie Bazin: 64-68 en 125.

toegeschreven⁴ – gaat nog een stap verder dan de raadgeving van Bazin. De film legt de problematiek van een geslaagde adaptatie bloot, maar juist door te wijzen op de onmogelijkheid ervan wordt de adaptatie gerealiseerd.

Odysseus en Penelope als modern koppel

In *Le Mépris* wordt schrijver Paul Javal (Michel Piccoli), wiens hart bij het theater ligt, door de Amerikaanse producer Jeremy Prokosch (Jack Palance) ingehuurd om de Odysseus tot een filmscript te bewerken. De producer is namelijk niet tevreden over de visie van de Duitse regisseur Fritz Lang (gespeeld door Lang zelf). De geschoten scènes zijn te cerebraal en niet sensationeel genoeg naar de zin van Prokosch. Mede omdat hij het geld goed kan gebruiken, stemt Paul toe. Zijn vrouw Camille (Brigitte Bardot) lijkt de stap van haar man niet te kunnen waarderen. Als Paul haar bovendien aanmoedigt dat zij met de Amerikaan meerijdt in diens rode Alfa Romeo is dat een keerpunt in hun huwelijk. We krijgen geen expliciete redenen waarom Camille haar Paul is gaan minachten, hoezeer deze daar ook naar hengt, maar de kiem lijkt gelegen in de wijze waarop hij zich aan Prokosch ‘uitverkoopt’.

Paul raakt vermalen in de strijd tussen regisseur en producer. Fritz Lang hecht aan een adaptatie die de geest van het origineel volgt, maar Prokosch heeft een geheel eigen interpretatie van het epos van Homeros. Naar zijn inschatting deed Odysseus er tien jaar over om naar zijn vrouw Penelope op Ithaca terug te keren, omdat hij wist dat zij hem minachtte. Hij schoof om die reden zijn thuiskomst voor zich uit om een confrontatie te vermijden. Paul is de geldschietster gunstig gezind en gaat mee in deze versie, maar volgens Lang wordt op deze manier van Odysseus een ‘moderne neuroot’ gemaakt. Terwijl ze in Capri aan het filmen zijn, begint Paul steeds meer te twifelen, mede omdat hij zich Camilles minachting bewust is. Uiteindelijk zal hij de opdracht naast zich neerleggen, maar Camille keert hem de rug toe. Tijdens de rit met Prokosch krijgen ze een voor beiden fataal auto-ongeluk. Paul neemt afscheid van Lang die de filmopnamen vervolgt. *Le Mépris* is een film die de kijker imponeert door zijn beeldpracht, maar ook tergt door de lethargische karakters en het slome ritme. De opzettelijke combinatie van imponeren en tergen maakt de film, zo wil ik betogen, tot een geniale metafilm.

Godards film kent een ergerniswekkend laag tempo. Het middenstuk van de film toont een lange sequentie in het te renoveren appartement van Paul en Camille. In dit gedeelte wordt hun gebrek aan onderlinge communicatie manifest. Dat wordt vooral getoond via de compositie van de shots. *Le Mépris* is gefilmd in CinemaScope, oftewel extreem widescreen, en als Paul links in beeld is, is Camille vaak helemaal rechts, met een dikke muur ertussen om te tonen hoe ver ze van elkaar verwijderd zijn geraakt. Soms zijn ze zo ver van elkaar vandaan dat zelfs CinemaScope hen nauwelijks in beeld kan vangen. Sterk vertragend werken bovendien de vele talen die worden gesproken en die een vertaalster als intermediair vereisen. Een Italiaanse vertaalt alles voor de Amerikaan naar het Engels, op zijn beurt wordt diens Engels naar het Frans vertaald. Daarnaast horen we Lang in het Duits spreken en worden de Latijnse namen voor Griekse goden gebruikt (Neptunus voor Poseidon, bijvoorbeeld).

Al dit oponthoud zou inderdaad ergerniswekkend zijn, indien het niet ook functioneel was. De over-en-weer vertaling duidt op de onderlinge spraakverwarring en het verschil in inzet. Bij een test screening toont de regisseur enkele takes: het zijn statisch gefilmde shots, met acteurs in een theatrale pose. De producer veert alleen op bij de scène met een naakt zwemmende Sirene. ‘Fritz, that’s wonderful for you and me, but do you think the public is gonna understand that?’ De dienstdoende vertaalster maakt er vervolgens van: ‘C’est de l’art, mais est-ce que le public comprendra?’ Juist haar mis-interpretatie dan wel vrije vertaling benadrukt de onmogelijkheid om een origineel te reproduceren. Zoals de ene taal anders klinkt en daardoor andere betekenissen genereert, zo geldt dat ook voor de relatie tussen literatuur en film. Hetzelfde verhaal verteld in verschillende media kan niet anders dan tot wisselende resultaten leiden. ‘In the script, it is written

⁴ Het citaat houdt ons voor dat de cinema een wereld vervangt die zich aan onze ideeën conformeert. *Le Mépris* is het verhaal van die wereld. Citaat zou afkomstig zijn uit een artikel van de Franse filmcriticus Michel Mourlet in *Cahiers du Cinéma*.

and on the screen, it is pictures', is het nuchtere weerwoord van de regisseur als de producer hem verwijt andere scènes te hebben geschoten dan die het script voorschreef. Met een vertaling van woord naar beeld treden altijd vervormingen op, zo luidt de portee van *Le Mépris* – precies zoals Francesca's vertalingen mank kunnen lopen naast de oorspronkelijke uitspraak, en precies zoals het openingscitaat abusievelijk aan Bazin wordt toegeschreven.

Door het conflict tussen regisseur en producer komt de verfilming niet werkelijk van de grond, maar de vileine grap van de film is dat Homeros' magnum opus tot expressie komt in de huwelijks crisis tussen Paul en Camille. De theorie van Prokosch over de minachting van Penelope voor Odysseus – een theorie waar Paul zich in zegt te kunnen vinden – reproduceert zich in de neerbuigende houding van Camille tegenover haar man. Over haar beweegredenen spreekt ze zich niet uit en het acteren van Brigitte Bardot in deze film is (bewust) statisch. Ze is al net zo statisch als de beelden en acteurs in de proefopnamen van Lang. Dat we er desondanks toe neigen om haar uitstraling als minachtend te interpreteren, heeft te maken met de context van de film. Op verschillende momenten wordt Paul in een parallelle positie tot Odysseus geplaatst, zoals in de scène waar hij een taxi zou nemen, maar veel te laat op de afgesproken plaats arriveert. Een tussengevoegd shot van het beeld van Neptunus, de aartsrivaal van Odysseus die zijn terugkeer zo heeft vertraagd, is voldoende om te suggereren dat Paul in een identieke situatie verkeert als de Griekse held. Met zijn omslachtige excuus voor zijn vertraging, versterkt Paul/Odysseus alleen maar de weerzin van Camille/Penelope. Die analogie wordt bekrachtigd door het feit dat Penelope teleurgesteld zou zijn dat Odysseus de vrijers zoveel ruimte heeft gelaten. Zo grijpt Paul totaal niet in wanneer Prokosch openlijk flirt met Camille.

In zijn verhouding tot de Odysseus suggereert *Le Mépris* dat Homeros' werk zich niet laat dupliceren. Niet voor niets blijft de verfilming gedurende de film zelf onvoltooid. Echter, een interpretatie van de Odysseus wordt overgeheveld naar een niveau dat strikt genomen losstaat van de ambitie om het werk te verfilmen, namelijk de relatie tussen de scenarioschrijver en zijn vrouw. Godards films laat daarmee zien dat een adaptatie van een werk uit de klassieke oudheid volgens ideeën van getrouwheid onmogelijk is, maar slechts in een doelbewuste vervormde vertaling mogelijk is. Oftewel, enerzijds thematiseert *Le Mépris* dat het verfilmen van de Odysseus een heidens karwei is, anderzijds spiegelt zich een visie op de relatie tussen de Griekse held en zijn vrouw zich in het moderne koppel, waardoor de Odysseus via een omweg wordt 'gerealiseerd'.

Het aanzien van een *big-budget movie*

Waar er sprake is van een verdubbeling tussen Paul/Odysseus en Camille/Penelope, verdubbelt *Le Mépris* tevens het fenomeen van de verfilming. Want *Le Mépris* gaat niet alleen over het verfilmen van een oertekst maar is tegelijkertijd zelf een verfilming, namelijk van *Il Disprezzo* (1954) van Alberto Moravia. (En om het nog gelaagder te maken: *Le Mépris* heeft zo veel verwantschap met *Viaggio a Italia* (1953) van Roberto Rossellini dat hij als een vrije remake van deze film kan worden beschouwd. De titel van Rossellini staat ook aangekondigd op een theater dat we in *Le Mépris* van de buitenkant zien.) Godard deed tamelijk luchtig over het belang van Moravia's boek. Hij noemde *Il Disprezzo* (1954) van Alberto Moravia 'een lekker boek om in de trein te lezen, vol met klassieke, ouderwetse sentimenten. Maar daarmee kun je de beste films maken' (Aumont 220). Ondanks deze weinig vleierende woorden is *Le Mépris* een verfilming die de strekking van Moravia's boek op het eerste gezicht grotendeels eerbiedigt (hetgeen niet gezegd kan worden van andere verfilmingen die Godard van literatuur maakte).⁵ Ook in de roman wordt een debat gevoerd over de vrijheden die filmmakers zich mogen veroorloven als ze zich op een bron baseren, zij het dat de aangevoerde argumenten van personage verwisselen – bij Moravia is het de Duitse regisseur Rheingold die zaken naar eigen gerief vertaalt, een rol die Godard voor de Amerikaanse producer reserveerde.

⁵ In zijn bijbelverfilming '*Je vous salue Marie*' (1985) stuurde hij de Heilige Maagd, die in haar vrije tijd basketbal speelt, naar de gynaecoloog. In het geval van *Masculin, féminin* (1966) bewerkte hij twee verhalen van Guy de Maupassant, maar zelfs de rechthebbenden konden weinig meer overeenkomsten vinden dan het gebruik van dezelfde namen.

Het conflict tussen een kunstzinnige aanpak en het verlangen naar spektakel maakt zowel Moravia's roman als Godards film tot een satirische bespiegeling op de filmindustrie. *Le Mépris* is niettemin superieur aan *Il disprezzo* omdat de film zelf de gedaante aanneemt van wat het becommentarieert. Een roman die de boekverfilming van slapte beticht, blijft zelf buiten schot. Hij richt zijn venijn op een ander medium. *Le Mépris* daarentegen is zelf een boekverfilming waarin de omgang in de filmindustrie met literatuur, en het fenomeen van de adaptatie in het bijzonder, wordt bespot. Oftewel, Godards film bijt in zijn eigen staart door te kritiseren wat hij zelf is. Dat kan regelrecht inconsequent en inconsistent zijn, tenzij een ontsnappingsroute wordt ingebouwd. Om die uitweg te vinden, moet *Le Mépris* geplaatst worden binnen het oeuvre van Godard.

Net als François Truffaut was Godard verbonden als criticus aan het tijdschrift *Cahiers du cinéma*. In 1954 schreef Truffaut een vlammend essay waarin hij afrekende met dorre 'kwaliteitsfilms' die geijkte vertelconventies navolgden. Volgens hem diende een regisseur bij voorkeur te werk te gaan op basis van een zelfgeschreven scenario om zodoende een geheel eigen stempel te drukken op de uiteindelijke film. De filmmaker diende zich tot een 'auteur' te ontwikkelen. Liever een met goedkope middelen uitgewerkt eigenzinnig idee dan een bloedeloze coproductie die een veilige koers vaart, was de teneur van Truffauts artikel. Toen Truffaut en Godard aan het eind van de jaren vijftig films gingen maken, deden ze dat indachtig deze 'auteurspolitiek'.

Een slordig uiterlijk was vanuit hun optiek ondergeschikt aan een gedurfde visie. In zijn debuutfilm *À Bout de Souffle* (1960) baseerde Godard zich op de formule van de goedkope gangsterfilm, in de stijl van *Gun Crazy* (Joseph H. Lewis, 1950), uitgebracht door de kleine Monogram studio waaraan Godard zijn eersteling opdroeg. Hij kleeft het verhaal aan met allerlei onorthodoxe stijlmiddelen. Een totaalopname kon plots worden gevolgd door een close-up. Bovendien schond hij de zogeheten 180 graden regel, die inhoudt dat om de kijker een heldere oriëntatie te bieden, de camera niet over een denkbeeldige as mag springen. Verder knipte hij lukraak in een scène zonder de camera van plaats te verwisselen, waardoor er springers in het beeld ontstonden. In andere films zou hij ook teruggrijpen op bestaande genres, zoals de musical in *Une femme est une femme* (1961) of de road movie in *Pierrot le fou* (1965). De plot van deze films lijkt bijzaak en doet dienst als kapstok voor het 'uittesten' van bruuske stijlprocédés.

Le Mépris is een buitenbeentje in Godards vroege periode. Door te filmen in CinemaScope ziet het beeld er gelijker uit dan ooit. Het Godardpubliek was gewend geraakt aan de slordige en terloopse stijl van zijn films, maar *Le Mépris* is geschoten in opmerkelijk goed uitgelichte widescreen-opnamen en kent strakke beeldcomposities. Deze keus lijkt een concessie aan de producers van de film, de Italiaan Carlo Ponti en de Amerikaan Joseph Levine, die het een goede commerciële zet leek om de regisseur met een rebels imago te koppelen aan Frankrijks sekssymbool bij uitstek, Brigitte Bardot. Met deze concessie lijkt het alsof Godard, net als Paul in de film, zijn oren heeft laten hangen naar de wensen van zijn producers. Godard is gezwicht om te werken volgens de regels van de *big-budget movie*, want de keus voor CinemaScope benadrukt bovenal dat de film als een (commercieel) spektakel moet worden verkocht. In *Le Mépris* becommentarieert Fritz Lang het formaat dat hem is opgelegd met de ironische opmerking dat CinemaScope niet is gemaakt voor mensen, maar voor slangen en doodskisten.

De strijd tussen regisseur en producer in *Le Mépris* is niet alleen geënt op het boek van Moravia, maar tevens op Godards eigen aanvaringen met zijn producenten. Fameus is de teleurstelling van producer Levine dat het imago van Bardot als sekssymbool nauwelijks benut is, terwijl een groot deel van het budget opging aan het contracteren van deze ster (Aumont 219). Levine 'kopieert' daarmee de rol van Prokosch die een andere aanpak wil en de scenarioschrijver een boek met erotische afbeeldingen te leen geeft. Na de opmerkingen van Levine voegde Godard een scène in die de tweede shot van de film is geworden. Camille ligt gedurende ruim drie minuten naakt op bed. Ze somt op routineuze toon haar lichaamsdelen op, alsof ze dit ritueel dagelijks afwerkt, en vraagt haar man steeds of hij het bewuste lichaamsdeel mooi vindt: 'Vind je mijn voeten mooi, mijn enkels, mijn knieën, mijn heupen?' De scène duurt maar en duurt maar omdat man en vrouw langzaam praten, en contrasteert daarmee met de fameuze jump cut scène uit *À Bout*

de *Souffle* waarin Belmondo de schoonheid van Jean Seberg bezingt: polsen, knieën, borsten. Deze scène krijgt juist zoveel vaart omdat Godard voortdurend knipjes maakte in de shot, waardoor we de achtergrond pardoos zien verspringen maar waarbij de monoloog behoorlijk opschiet. De tweede shot uit *Le Mépris* daarentegen is eindeloos traag en wordt bovendien in verschillende kleurtinten geschoten. Lijzig vraagt Bardot: ‘Waarvan houd je meer, mijn borsten of mijn tepels?’ Lijzig antwoordt Piccoli: ‘Allebei evenveel.’ Het is de vileine ironie van deze scène dat, strikt genomen, Godard volledig toegeeft aan het verzoek van zijn producer: ‘Kijk, hier zie je Bardot meer dan drie minuten naakt’, maar de volstrekte verveling die uit de scène spreekt, ontdoet haar van elk erotisch karakter. Het beeld zegt ‘hier heb je je seks’, maar de toon en context zijn allerm minst sexy.

Le Mépris lijkt oppervlakkig beschouwd een film zoals die de producers voor ogen moet hebben gestaan – het oogt zo verzorgd als een *big-budget movie* in gloedvol CinemaScope formaat en, klok maar, Bardot is minutenlang naakt in beeld. Op het tweede gezicht is Godard toch vooral schatplichtig aan zijn eigen principes, als je enkele van zijn procedés nader beschouwt. Het ritme van de film is enerzijds veel te traag, mede omdat alle Engelse en Duitse tekst onverknipt in het Frans wordt vertaald. Anderzijds is het tempo van de film soms te snel. Als er aan het eind van de film een spectaculair auto-ongeluk plaats vindt, horen we de botsing wel maar zien we dit niet, omdat juist Camilles afscheidsbrief – ‘Je t’embrasse, adieu. Camille’ – in beeld verschijnt. Het tonen van een handgeschreven brief is typerend voor de cinema van Godard, die ook altijd oog heeft voor de visuele kant van tekst, voor de materialiteit van taal. In een andere scène hebben man en vrouw een gesprek over hun huwelijks crisis, maar niet via de voor dialogen gebruikelijke shot/tegenshot structuur, maar door de camera gelijkmatig van links naar rechts te laten bewegen, ongeacht wie er aan het woord is. En in andere gevallen overdrijft hij juist met het gebruik van geluid: schetterende muziek wordt rigoureus weggedraaid om te kunnen verstaan wat de personages zeggen en als Bardot met de producer zoent, ruist de zee op de achtergrond opvallend hard. Kortom, deze reeks van scènes impliceert dat Godard weliswaar conventies navolgt, maar keer op keer het accent ‘verkeerd’ legt: of te lang, of te kort, of te luid, of te bruusk, et cetera. Maar alleen dankzij de onorthodoxe nadruk blijft hij ondanks de druk van de producers zijn eigen dwarsigheid getrouw.

Creatieve misvertaling

Le Mépris herzielt het verschijnsel van de adaptatie op twee manieren. Ten eerste gaat de film over de onmogelijkheid een werk uit de klassieke oudheid te verfilmen, anders dan via een omweg. Zoals de personages langs elkaar heen praten omdat ze verschillende talen spreken, zo is een naadloze omzetting van woord naar beeld niet mogelijk, of zoals Fritz Lang al vroeg aangeeft: ‘...in the script it is written, and on the screen, it is pictures.’ In *Le Mépris* wordt niet de tekst van de Odysseus naar de film-in-de-film getransponeerd, maar wordt een discutabele interpretatie van de Odysseus in het heden van de personages concreet gemaakt. En juist omdat die interpretatie twijfelachtig is, valt de parallel tussen Odysseus en Penelope en die tussen Paul en Camille als een mis-vertaling te beschouwen. Ten tweede ‘overtreft’ *Le Mépris* *Il Disprezzo* als zijn eigen oorsprong. Een adaptatie behelst vaak een poging waarbij een film het boek probeert na te volgen: product A staat aan de basis van product B. In dit geval echter is product A een vorm van eenrichtingsverkeer: het boek geeft ‘simpelweg’ af op de film(industrie) en blijft zelf buiten schot. Product B mondt uit in tweerichtingsverkeer door de spiegelingen tussen het productieproces (Godard versus producers), de relatie tussen personages (Lang versus Prokosch) en de stijlmiddelen (te overdadige conventies als kritiek op inmenging producers). Indien we *Le Mépris* als een adaptatie van *Il Disprezzo* beschouwen, dan is hij op zijn minst een doelbewust ‘creatieve misvertaling’ (Stam “Beyond Fidelity” 62). Godards film laat zien dat een adaptatie dankzij zijn dubbele lagen ‘oorspronkelijker’ kan zijn dan de originele roman.

Hoe vreemd het ook mag klinken, *Le Mépris* heeft uiteindelijk minder van doen met *Il Disprezzo* dan met een roman als *Madame Bovary* (1857) van Gustave Flaubert. Van Moravia’s roman kaapt de film weinig meer dan het basisidee, maar met *Madame Bovary* deelt *Le Mépris* het metakarakter, waarbij stijlprocedés functioneel domineren boven de inhoud. Flaubert nam zich voor om een roman over ‘niets’ te schrijven, over een vrouw in een banaal, provinciaal milieu met

sentimentele gedachten over de liefde. Die gedachten werden mede gevoed door haar lezingen van ‘meeslepende’ lectuur die haar voorspiegelden wat ‘ware’ romances inhielden. In de praktijk blijken die romances tot haar grote frustratie minder rooskleurig uit te pakken. Over Emma Bovary kun je daarom stellen dat ze een slachtoffer is van identificerend lezen. Ze is zo gegrepen door de sentimentele fictie dat ze die op het werkelijke leven projecteert. Het ‘gevaar’ om ons het lot van Emma aan te trekken bedreigt echter ook de lezer van Flauberts roman door de vaart waarmee de schrijver het leven van zijn hoofdpersoon ontplooit. Maar tegelijk biedt de roman ons bescherming tegen de valkuil van identificerend lezen. *Madame Bovary* is immers geschreven in een zo zorgvuldig geboetseerde stijl dat de stilistische kwaliteit de aandacht op zichzelf vestigt. Als Flaubert zinnen herschreef, was dat niet omdat de informatie niet zou kloppen met het milieu waarin de roman zich afspeelde, maar omdat het in esthetisch opzicht fraaiere volzinnen opleverde. Bovendien wemelt het in de roman van allerlei verdubbelingen: bijna alles geschiedt in tweevoud. Door zulke kunstgrepen werpt de roman een wal op tegen te gemakzuchtig – want identificerend – lezen. Met andere woorden, door zijn kunstmatige vorm en stijl dwingt *Madame Bovary* de lezer ertoe een fijnzinnig gevoel voor taal te laten prevaleren boven het eigenlijke verhaal dat voor Flaubert nauwelijks van belang was. Stijl fungeert in zo’n geval als een bastion tegen een meeslepende inhoud. Het is juist een aanpak à la Flaubert die Godard heeft ‘geadapteerd’ in *Le Mépris*. De producers bedient hij met de schijn van een grootscheepse productie in gloedvolle kleuren, alsof ze worden getrakteerd op een gelikte Hollywood-movie. Maar uiteindelijk is het bijna achteloze ‘verhaal’ over een verveelde vrouw die als een moderne Penelope haar man is gaan minachten, strikt ondergeschikt aan Godards stilistische experimenten.

Bibliografie

Aumont, Jacques. “The fall of the gods: Jean-Luc Godard’s *Le Mépris*.” 1963. *French Film: Texts and Contexts*. Eds. Susan Hayward and Ginette Vincendeau. London: Routledge, 2000.

Bazin, André. “Voor een onzuivere film.” *Wat is film*. Weesp: Wereldvenster, 1952.

Canudo, Ricciotto. “Reflections on the Seventh Art.” *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology. Volume I, 1907-1929*. Ed. Richard Abel. New Jersey: Princeton University Press, 1923.

Chatman, Seymour. “What Novels Can Do that Films Can’t (and Vice Versa).” *Critical Inquiry* 7 (1980): 121-140.

Dalle Vacche, Angela. “Introduction: Unexplored Connections in a New Territory.” *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History*. Ed. Angela Dalle Vacche. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, 2003.

Flaubert, Gustave. *Madame Bovary: Provinciaalse zeden en gewoonten*. 1987. Vert. Hans van Pinxteren. Utrecht: Veen, 1988.

Gaudreault, André. “Film, Narrative, Narration: The Cinema of the Lumière Brothers.” 1984. *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Ed. Thomas Elsaesser. London: BFI., 1990.

Moravia, Alberto. *A Ghost at Noon*. Trans. Angus Davidson. New York: The New American Library, 1956.

Simons, Jan. “Film en literatuur.” *Tijdschrift voor Literatuurwetenschap* 2 (1997): 148-162.

Stam, Robert. “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation.” *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. London: The Athlone Press, 2000.

Stam, Robert. "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation." *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Eds. Robert Stam and Alessandra Raengo. Malden, MA: Blackwell, 2005.

Truffaut, François. "Une certaine tendance du cinéma français." *Cahiers du cinéma* 31 (1954): 13-17.

Truffaut, François. *Hitchcock*. 1984. New York: Simon and Schuster, 1985.

Vincendeau, Ginette. "Introduction." *Film / Literature / Heritage: A Sight and Sound Reader*. London: BFI, 2000.

Summary

*Insofar as film is considered a storytelling medium, it is often compared unfavourably to literature. A film adaptation of a book is generally bedevilled by the so-called fidelity issue: is the film capable of imitating the 'original' tone of the novel? If not, then the film is regarded as a disappointment. This article aims to circumvent the hierarchy that tends to privilege literature over cinema. The first impulse consists of a return to the writings of film theoretician André Bazin who argued that the relatively young medium of film, in order to develop its 'language', should 'digest' influences from literature and theatre. The second impulse concerns a reading of Jean-Luc Godard's film *Le Mépris* (Contempt), from 1963, based upon a novel by Alberto Moravia that satirizes the film industry. The plot is about the failure to adapt Homer's *Odyssey* to the screen, but the irony is that the Greek classical story is nevertheless realized via a detour in the disintegration of the marriage of the present-day couple. At the same time, Godard had to give in to the demands of his producers, but time and again he does so in such an oblique way that the film, which superficially looks like a big-budget movie, becomes a satire of the film industry. Hence, *Le Mépris* is not an attempt to 'translate' the content of the book, but a deliberate and creative mis-translation that 'digests' literature in order to criticize the conditions under which the film is made. Thanks to the many double entendres and smart devices of *Le Mépris*, a 'novel for a train journey' is transformed into a superb metafilm.*

Peter Verstraten is universitair docent Intermediale Literatuurwetenschap in Leiden. Van zijn hand verschenen *Handboek filmnarratologie* (2006) en *Celluloid echo's: cinema kruist postmodernisme* (2004) bij Van Tilt. Zijn proefschrift was getiteld *Screening Cowboys: Reading Masculinities in Westerns* (1999). Hij was medesamensteller van bundels over 'psychoanalyse en film' (2006) en 'psychoanalyse en muziek' (2007) die verschenen bij Dutch University Press.