

dirk lens

roman en film. adaptatieproblemen bij de verfilming van de roman van heinrich böll: «Ansichten eines Clowns»

**Fac. Soc. Wet., Leuven, februari 1981, 102 blz.
(Promotor: Prof. Dr. J.M. Peters).**

We hebben de theoretische inleiding zo beknopt mogelijk gehouden. In het kader van deze synthese leek het ons veel belangrijker zoveel mogelijk plaats in te ruimen voor de analyseresultaten. Hiermee bedoelen we dan de algemene conclusies die we hebben getrokken uit het gedane onderzoek. Wegens plaatsgebrek hebben we ook hier de concrete analyses moeten weglaten, waardoor de argumentering, begrijpelijkerwijze, vrij vaag en oppervlakkig overkomt.

Algemene probleemstelling

Hoe kan men nagaan in welke mate de cineast de zwaartepunten uit de roman heeft bewaard in zijn film, en in hoeverre hij (noodzakelijkerwijze) andere klemtonen heeft gelegd?

Elke vergelijking tussen roman en film heeft nood aan een degelijk film- en romantheoretisch kader, waardoor het literaire verwoorden en het filmische verbeelden zo worden geanalyseerd, dat men weet wat met wat vergeleken wordt. Elke oefening blijft daarenboven beperkt tot de limiet van een welbepaald theoretisch kader, ze is steeds voor verbetering vatbaar.

Laten we echter ook stellen dat de vergelijking die we in onze studie hebben gemaakt, gebeurd is op het niveau van de beeld- en woorduitingen en niet op het terrein van de tekensystemen. We veronderstelden eventuele codes als gekend zijnde.

De grote vraag wordt dan welke problemen de transpositie van een bepaald verhaal in woorden, naar een audio-visueel medium met zich meebrengt. Welke functies krijgen de woorden, respectievelijk de beelden toebedacht? We mogen daarbij nooit vertrekken van de idee in hoeverre woorden en mechanische beelden van elkaar verschillen, maar wel in hoeverre ze gemeenschappelijke functionele kenmerken vervullen. Beide kunstvormen, roman en film, verbeelden een fictief verhaal en geven er op hun manier een bepaalde betekenis aan.

Adaptatieproblemen op het niveau van de weergave of representatie

We hebben in ons eigenlijke betoog tal van aspecten besproken op het niveau van de representatie, namelijk: i.v.m. de panoramische vertelwijze, de plaats van handeling, de voorstelling van de personages, de concretiseringsproblematiek, bepaalde aspecten van de verhouding tussen tijd en ruimte, en tenslotte de mimering van het innerlijke en uiterlijke gebeuren. We zullen ons hier beperken tot de opsomming van enkele typische verfilmingproblemen die zich voordeden bij de ik-roman van Böll.

Vooraf nog moeten we duidelijk stellen dat er massa's woorden en zinswendingen zijn waarvoor eenvoudigweg geen filmisch equivalent bestaat. Ze vervullen functies waarmee mechanische beelden voor onoplosbare problemen worden geplaatst. We kunnen met woorden niet alleen iets beschrijven, maar ook iets wensen, uitroepen, verge-

- Eerst en vooral is het typerend voor een ik-roman dat de auteur zich,

wat betreft de mimering of beschrijving van het uiterlijke, werkelijk tot een minimum beperkt. De ene innerlijke reflectie volgt op de andere, terwijl de beschrijvingen van het uiterlijke gebeuren beperkt blijven tot enkele details. Er is hier geen sprake van een «affectloos cameraoog» zoals dit bij een roman in de derde persoon wel het geval zou kunnen zijn. Uiteraard leveren deze relatief karige gegevens problemen op voor de cineast. Hij zal als het ware vele van z'n beelden zelf moeten opvullen en aanvullen.

- Ook wat betreft de kennismaking met de personages uit de ik-roman, heeft de regisseur heel wat problemen gehad. Hier speelt niet louter en alleen de aard van het medium een rol. De schrijver van de ik-roman maakt van de woorden op papier dan ook meer gebruik om het innerlijke van zijn figuren bloot te leggen. Aldus schept hij een zekere psychologische ondergrond die geen equivalent kent bij filmische beelden als dusdanig.

Uiteraard komen we via het spel der acteurs, de camerahandelingen en een eventuele buitenbeeldse laag, waarbij we ons hier dan beperken tot de muziek, reeds heel wat te weten over de innerlijke beweging der auteurs. Echter, datgene wat niet kan worden uit- en afgebeeld valt hier buiten. Het enige alternatief, in een aantal gevallen, is dan de onfilmische interne monoloog.

- In het algemeen mag men stellen dat de mimering van het uiterlijke gebeuren zich veel makkelijker laat realiseren door de middelen van de mise-en-scène, dan wel met geschreven woorden. Belangrijk is echter evenzeer, en zeker in ons geval, dat via de uitwendige lichamelijke expressie in niet onbelangrijke mate uitdrukking kan gegeven worden aan de innerlijke beweging. De spelregie staat echter steeds in functie van de beeldregie.

- De camera en de montage hebben een erg belangrijke taak gehad bij de verfilming van «Ansichten eines Clowns», wat de mimering van het innerlijke betreft. De camera kan namelijk beelden dermate bevormen dat de innerlijke beweging van de auteurs er veel beter en sterker mee tot uiting komt. Een ganse reeks van vormcomponenten en montageregels staan ter beschikking van de cineast om iets van dat innerlijke in functie van zijn eigen denkbeelden gestalte kunnen te geven, daar waar de lichamelijke expressie tekort schiet om dat te bewerkstelligen. Daarbij mogen we ook nooit vergeten dat representatie of mimering en bemiddeling steeds hand in hand gaan. En close-up bijvoorbeeld, kan niet alleen een sterke emotionele betrokkenheid bewerkstelligen van de kijker met de acteur in kwestie; het feit dat de cineast ons op een bepaald ogenblik nauw in contact wenst te brengen met dat personage kan betekenen dat hij belang hecht aan datgene wat gaat volgen. Hij vestigt er onze aandacht op en treedt als dusdanig (camera) bemiddelend op.

- Ook de buitenbeeldse laag heeft een erg belangrijke rol gespeeld in de film van Jasny, wat betreft de mimering van het innerlijke. Dit geldt èn voor de muziek èn voor het buitenbeelds commentaar. In een relatief groot aantal scènes verrijkt de muziek de beeldinhoud en beklemtoont ze de innerlijke beweging der acteurs. We hebben het reeds terloops gehad over het belang van de interne monoloog bij de verfilming van deze ik-roman. De commentaar van het ik-personage hoeft echter niet altijd louter mimetisch te werken, integendeel. De hoorbare «gedachtenstroom» kan tevens informatie bevatten. Hierop komen we terug bij de problematiek i.v.m. de bemiddeling.

De bemiddeling in roman en film

Een romanverhaal bestaat nooit buiten de betekenisvolle wereld welke geschreven woorden kunnen oproepen. Het optreden van de

auteur als duidelijk voelbare en alwetende verteller of zijn ogen-schijnlijke afwezigheid moet zich noodzakelijkerwijze manifesteren binnen één en hetzelfde medium. Dit heeft o.a. tot gevolg dat de schrijver veel minder moeite zal hebben met het konsekwent doorvoeren van één bepaalde vertelstijl dat dit het geval kan zijn in een film.

Hoe wordt nu de bemiddelingsrol welke zich in de roman uitsluitend manifesteert in geschreven woorden, vertaald in filmische mid-delen? Niet zozeer de vraag in welke mate de bemiddelende rol van het geschreven woord overeenkomsten vertoont met de informatieve en bemiddelende procédés uit de filmkunst, is hier van belang. Wat onze eigenlijke aandacht vraagt, is het feit hoe de begeleidende rol van een al dan niet latent voelbare auteur, vertaald wordt in de filmische media, met de camera als bemiddelaar bij uitstek.

Als we in de film spreken van een vertelstandpunt, dan bedoelen we daar eigenlijk mee dat de cineast een bepaalde techniek heeft toegepast, die al dan niet door de kijkers ook als dusdanig zal worden ervaren, maar die niet louter of beter overwegend tot doel heeft van iets te representeren.

De meeste mensen zijn toch trouwens nauwelijks bewust van het feit dat het uiteindelijk toch de filmmaker is die elke shot, elke *découpage* en tevens de uiteindelijke montage bepaalt. In welke mate de camera als bemiddelende instantie aangevoeld zal worden, is afhankelijk van de relatie cameraoog - object/subject en van de intentie van het kijkend publiek.

Het wederzijdse spel tussen beide zopas vernoemde componenten resulteert in het feit of een camerablik overwegend mimerend of bemiddelend functioneert. Dat beide functies kunnen samengaan wordt hierbij niet uitgesloten, integendeel. In dit laatste geval slaat een bepaalde zienswijze om in een aanblik.

In de ik-roman, waarvan het boek van Böll een typisch voorbeeld is, komt de bemiddelende rol van de schrijver tot uiting binnen het verhaal zelf. Via een aantal technieken toont hij z'n expressie t.o.v. datgene wat hij waarneemt. Dit geldt in de ik-roman zowel voor de mimering van het uiterlijke als deze van het innerlijke, aangezien het in dit laatste geval gaat om het object van de innerlijke mimering en niet om de beleving als dusdanig. In een roman moet nu eenmaal alles, noodzakelijkerwijze, worden beschreven.

Als we informeren zien als één bepaalde belangrijke vorm van bemid-delen, mogen we stellen dat er in deze ik-roman zeer zeker een verborgen verteller aan het werk is.

De camera functioneert echter voor het overgrote deel niet als een subject, tenzij men werkt met subjectieve camerastandpunten. Dit laatste kan men echter nooit gedurende de ganse duur van de film volhouden. Deze werkwijze laat geen ruimte voor wat betreft de eventuele emotionele participatie van het kijkend publiek.

Aangezien de mimering van het innerlijke en de eventuele identificatie van de lezer met de ik-persoon uit de roman erg belangrijk is, heeft de camera ons de hoofdacteur van buitenaf moeten tonen, wat strikt genomen in vergelijking met het boek niet kan.

Onafgezien van het feit of de filmmaker zoveel mogelijk op de achtergrond wenst te blijven of daarentegen erg «voelbaar» wenst te zijn voor de kijker, blijft het een onbetwistbaar feit dat men steeds ergens de aanwezigheid van een vertelinstantie aanvoelt.

De cineast kan zich enerzijds opwerpen als een alwetend verteller en zich aldus eventueel regelmatig als een duidelijke intermediair manifesteren (subjectieve bemiddeling), ofwel kan hij, als buitenstaander, ook trachten van zo weinig mogelijk «voelbaar» te zijn (objectieve bemiddeling).

Er dient de nadruk opgelegd te worden dat een bepaalde bemid-delingstechniek erg konsekwent doorgevoerd kan worden binnen één bepaalde romanstijl: dit zal en kan echter nooit het geval zijn voor wat betreft een filmprodukt. In bepaalde scènes zal de camera- en

*découpage*techniek erg opvallend werken, bij andere delen uit dezelfde film zullen we hiervan niet al teveel merken. Sterker nog, zelfs binnen elke shot is er steeds een spanning, manifest of latent voelbaar, tussen de mimerende en bemiddelende werking t.o.v. de afgebeelde objecten/subjecten. Het is daarom ook alleen maar ver-antwoord te spreken over het gebruik van een subjectieve of ob-jectieve vertelstijl binnen één bepaalde film, wanneer we hiermee bedoelen dat er relatief veelvuldig gebruik gemaakt werd van be-paalde vorm- of expressiecodes t.o.v. mimetische stijlprincipes.

We zullen nu in het kort samenvatten welke stijlprincipes relatief veel aan bod zijn gekomen bij de verfilming van de roman van Böll:

- De verhaalstructuur (montage) van de film is verre van eenvoudig te noemen. Hieraan is het veelvuldige gebruik van «flash-backs» zeker niet vreemd. Ondanks deze concludering bevat de film van Jasny, noodzakelijkerwijze, een aantal objectiverende vormprincipes die vrij frekwent worden gebruikt, zoals: onopvallende beeldovergangen, neutrale en statische cameraposities, passieve *découpages* etc.

- Jasny heeft echter relatief veel meer, en dit terecht in functie van de romanstijl, gebruikgemaakt van een aantal subjectieve bemid-delingstechnieken om de ik-figuur, evenals in het boek, sterk als interne vertelinstantie tot uiting te doen komen. Bij het zien van de film heeft men sterk de indruk het ganse gebeuren te zien en te horen via de kijk op en het innerlijke van deze ene auteur. Aan de grondslag hiervan lagen volgende technieken:

- De vele flash-backs en de vormelijke manier waarop ze meestal worden «geïntroduceerd» bij de kijker.

- De 15 interne monologen die men als het ware kan beschouwen als een secundaire vertelinstantie naast de camera.

- Het gebruik van opvallende en duidelijk «voelbare» camera-standpunten vanuit buitenstaande opnameposities. De camera neemt hierbij blikpunten in waarbij de toeschouwer opvallende zienswijzen te zien krijgt van buitenaf, die in vele gevallen zullen omslaan in bepaalde aanblikken.

- Het gebruik van vele subjectieve en subjectiverende shots, en dit in combinatie met een informerende shot die eraan voorafgaat of erop volgt. In vele gevallen is dit een close-up van het aangezicht van de hoofdacteur. In eerste instantie zou men stellen dat het hier alleen gaat om de mimering van het innerlijke. Alvorens echter het subject in beeld bepaalde aanblikken gaat vertonen, is er een (bemid-delende en informerende) zienswijze voorafgegaan. Alhoewel het camerawerk ontgensprekelijk bemiddelende componenten ver-toont, eigen aan een actieve camera, wordt dit in overgrote mate overschaduwed door de emotionele band welke subjectieve came-rastandpunten en vooral close-ups bij de kijker bewerkstelligen.

- Vermelden we tenslotte nog het «Leitmotiv» dat de dramatische onderbouw van de film op gepaste tijden komt ondersteunen, door-dat het de toeschouwer herinnert aan situaties of ogenblikken die reeds eerder gepasserd zijn.

enkele bibliografische gegevens:

BLEUSTONE, G., *Novels into Film*, Univ. California Press, Los Angeles - Berkeley - London, 1971.

CHATMAN, S., *Story and Discourse. Narrative Structure on Fiction and Film*, Cornell Univ. Press, London, 1978.

PETERS, J.M., *Roman en Film*, H.D. Tjeenk Willink, Groningen, 1974.

RICHARDSON, R., *Literature and Film*, Indiana Univ. Press, Bloom-ington - London, 1969.

SPIEGEL, A., *Fiction and the Camera Eye. Visual Consciousness in Film and the modern Novel*, Los Angeles - Berkeley - London, 1976.

WAGNER, G., *The Novel and the Cinema*, ASS. Univ. Press Inc., Cran-bury, New Jersey, 1975.