

the unbearable lightness of being: een andere kijk op de filmadaptatie

patrick cattrysse

INLEIDING

De publikaties over de film *The Unbearable Lightness of Being* beperken zich tot hiertoe voornamelijk tot enkele journalistieke reacties in dag- en weekbladen. Deze reacties sluiten overwegend aan bij de traditionele brontekst-geïntereerde, normatieve aanpak van de filmadaptatie. Zeker wanneer het gaat om de verfilming van een gerenommeerd schrijver, slaagt men er doorgaans niet in de modelfunctie van die ene brontekst te relativiseren en eventueel te plaatsen naast andere 'bronnen van inspiratie'. Enkel de prestigieuze literaire brontekst wordt als model gezien, en men spitst zich toe op al die literaire waarden en kenmerken die de film wel en (vooral) niet heeft opgenomen. Op basis van deze vergelijking wordt de film als film op een waardeschaal gequoteerd. Men stelt zich hierbij niet eens de vraag hoe de film er zou hebben uitgezien wanneer hij alle literaire ingrediënten wél zou hebben vertoond (1).

In het geval van Kundera's *Unbearable Lightness of Being* betreffen heel wat journalisten voornamelijk het 'verlies' van de expliciet aanwezige vertelinstantie, die de lezer aanspreekt, met hem een bijzondere relatie onderhoudt, en diverse filosofische, morele, politieke en maatschappelijke thema's aansnijdt.

Het al of niet aanwezig zijn van deze thema's houdt overigens nauw verband met nog een andere klassieke topic, namelijk de 'onverfilmbaarheid' van Kundera's roman. Het begrip van de (on)verfilmbaarheid sluit aan bij de normatieve idee dat een romanverfilming de roman zo getrouw mogelijk moet weergeven. Hierbij speelt (impliciet of expliciet) de opvatting dat tussen een literaire en een filmische vertelling identiekheid kan, en volgens sommigen zelfs moet bestaan. Zoniet, aldus nog deze laatsten, heeft het geen zin om een roman te verfilmen, en kan men beter vertrekken van een origineel script.

De vraag of Kundera's roman al dan niet verfilmbaar was, is in ieder geval definitief opgelost sinds in 1988 de film *The Unbearable Lightness of Being* in een regie van Philip Kaufman is uitgebracht. De vraag of met deze film de zogenaamde 'essentie' van Kundera's roman is verfilmd, is echter nog lang niet beantwoord. Vermits niemand het eens kan worden over wat deze 'essentie' dan wel is, kan ook niemand eenduidig besluiten of de film deze essentie nu wel of niet weergeeft. Dergelijke vraagstelling staat overigens een veel interessantere en ruimere vraagstelling in de weg, nl. waarom deze film is gemaakt zoals hij gemaakt is?

TRADITIONELE VERSUS NIEUWE AANPAK

In dit artikel stel ik tegenover de 'traditionele' aanpak van de literatuurverfilming een andere, ruimere aanpak voor. De theoretische voorstellen en de methode heb ik op andere plaatsen reeds uitvoerig besproken (2). In deze bijdrage beperk ik mij tot een korte aanduiding van enkele nieuwe perspectieven die een ommezwaai in de houding tegenover de filmische adaptatie met zich kan meebrengen. Het gaat mij hierbij voornamelijk om de illustratie van een gewijzigde vraagstelling. Als voorbeeld gebruik ik de verfilming van *The Unbearable Lightness of Being*. Het punt waartoe ik uiteindelijk wil komen, is dat bij iedere literatuurverfilming, naast één welbepaalde literaire brontekst, meestal nog een hele reeks andere semiotische praktijken als model hebben gefunctioneerd, en dat een traditionele Tekst1-Tekst2 vergelijking deze determinerende factoren niet kan bestuderen, en derhalve niet kan verklaren waarom een verfilming is gemaakt zoals ze is gemaakt.

ADAPTATIE: PROCES EN RESULTAAT

De term *literatuurverfilming of adaptatie* slaat in het Nederlands (zoals in nog wat andere talen) zowel op een proces als op een eindresultaat. De hiervoor vermelde normatieve en brontekst-georiënteerde studies concentreren zich voornamelijk (en meestal zelfs uitsluitend) op het adaptatieproces, en op de adequaatheid ervan. En filmadaptatie is nochtans in de eerste plaats een film die in een filmische context door filmmakers is gemaakt en door een filmpubliek is gezien. Met andere woorden, een literatuurverfilming of een adaptatie *functioneert* allereerst als een film binnen een bepaalde filmische context.

De adaptatie als eindproduct

In de voorvermelde publikaties heb ik reeds uitgelegd dat een functionaristische definitie van de filmische adaptatie (in tegenstelling tot een normatieve definitie) een reeks voordelen biedt. Ze brengt m.n. een verruiming van de perspectieven en het studieterrein met zich mee. Onder *literatuurverfilming* wordt dus niet langer meer verstaan 'iedere film die een (prestigieuze) literaire tekst op een getrouwe manier verfilmt', maar 'ieder fenomeen dat binnen een specifieke context als een literatuurverfilming *functioneert*', d.w.z. zich als zodanig presenteert en/of als zodanig gepercipieerd wordt.

Op het vlak van de presentatie stelt de film *The Unbearable Lightness of Being* zich via de generiek voor op een klassieke wijze (3). De film presenteert zich in eerste instantie als een Saul Zaentz productie en een Philip Kaufman film. Daarna worden de drie hoofdacteurs voorgesteld. Vervolgens komen de andere acteurs, de 'production designer' Pierre Guffroy, de kostuumontwerpster Ann Roth, de 'supervising film editor' Walter Murch en de maatschappij voor de fotografie Sven Nykvist a.s.c. Pas dan vermeldt de generiek dat de film gebaseerd is op een roman van Milan Kundera. De namen van de scenaristen Jean-Claude Carrière en Philip Kaufman komen daarna, gevolgd door de klassieke afsluiting met de producer Saul Zaentz en de regisseur Philip Kaufman. In termen van auteurs stelt deze film zich dus eerst voor als een 'origineel' werk van een produktiemaatschappij, een regisseur, en een reeks filmvakmensen. De vermelding dat de film (ook) op de roman van Kundera gebaseerd is, komt slechts op de dertiende plaats. Deze verhouding tussen de film'auteurs' vindt men ook terug in de metateksten die het uitbrengen van de film hebben begeleid (cf. persmappen, affiches, ...). Met andere woorden, de inbreng van Kundera en zijn werk wordt geplaatst naast andere semiotische praktijken die model hebben gestaan voor de productie van de film.

Op het vlak van de receptie echter *functioneert* de film *The Unbearable Lightness of Being* veel explicieter als een literatuurverfilming. In omzeggens alle Westeuropese dag- en weekbladen wordt de film besproken als de adaptatie van Milan Kundera's roman, en de meeste critici besteden zelfs een belangrijk deel van hun publikatie aan de vergelijking van de film met de roman, en/of aan de bespreking van het literaire oeuvre van de schrijver. Zoals gezegd, wordt de film hierbij bijna uitsluitend bekeken vanuit het standpunt van de reproductie van de roman, en wordt de functie van deze film vaak herleid tot het promoten van de literaire waarden van de brontekst en de auteur. De presentatie van de film laat echter vermoeden dat dit niet de enige bedoeling van de film is

geweest. Dit blijkt ook uit interviews met de filmmakers, die, voor zover hiernaar gevraagd, duidelijk maken dat zij, naast Kundera's inbreng, ook een eigen creatieve bijdrage aan de produktie wilden leveren.

De adaptatie als proces

Door een onderscheid te maken tussen de studie van de verfilming als film en de verfilming als adaptatieproces wordt de analyse van het adaptatieproces niet uitgeschakeld. Zoals gezegd, wordt het adaptatieproces echter niet langer bestudeerd in functie van de getrouwe reproductie van één brontekst. Het wordt in tegendeel gezien als gedetermineerd door een complexe set van semiotische praktijken die op een min of meer specifieke manier model hebben gestaan voor de produktie en de receptie van de filmische adaptatie. Niet in het minst kan de functie die de uiteindelijke adaptatie moet vervullen in de filmische doelcontext, een determinerende rol spelen bij het eigenlijke adaptatieproces. Daarnaast kunnen tal van andere factoren het adaptatieproces hebben beïnvloed.

Nemen we het voorbeeld van de film *The Unbearable Lightness of Being*. Dit is een onafhankelijke produktie van Saul Zaentz en Philip Kaufman, die gedistribueerd is door Orion. Het is met andere woorden een Amerikaanse produktie, die (ondanks thematische en produktionele links met Europa) in eerste instantie bedoeld is voor een Amerikaans publiek (4). Verder wijzen de produktionele (financiële e.a.) gegevens erop dat het in de eerste plaats de bedoeling was een klassieke narratieve Hollywoodfilm te maken. De functie van iedere literatuurverfilming herleiden tot een public relations vehikel voor de literaire waarden van de brontekst, lijkt dus een verkeerde, normatieve voorstelling van zaken te zijn. De functie van een literatuurverfilming bestaat er niet noodzakelijkerwijs in het werk en de persoon van een belangrijk literair auteur bij een breder publiek beter bekend te maken. Naast deze specifieke functie kan iedere filmische adaptatie nog tal van andere functies vervullen. De taak van de onderzoeker bestaat er juist in voor iedere adaptatie, descriptief, uit te zoeken welke precies deze functie is (geweest), en of en hoe deze eventueel het adaptatieproces heeft bepaald.

THE UNBEARABLE LIGHTNESS EN HET EQUIVALENTIEBEGRIIP

De vaststelling dat naast de roman van Kundera andere normen en modellen een rol hebben gespeeld bij de produktie van de film, betekent niet dat de traditionele Tekst 1 - Tekst 2 vergelijking dient te worden opgegeven. Zij moet echter worden aangevuld en geplaatst in de rui-

mere context van de filmische productie. Het *equivalentie*-begrip, dat een oud en welbekend begrip is in het traditionele adaptatie- en vertaalonderzoek, blijft dus behouden, zij het in een nieuw kleedje. In een descriptieve, functionalistische aanpak wordt niet langer de vraag gesteld of er wel equivalentie bestaat tussen de verfilming en de roman. Vermits de film *functioneert* als een adaptatie, wordt de equivalentie voorondersteld. De vraag wordt nu: welke equivalentie is er gerealiseerd? De verfilming van *The Unbearable Lightness of Being* is in dit opzicht interessant omdat naast de analogieën tussen de roman en de film, ook een reeks belangrijke verschillen voorkomen. Deze verschillen worden echter niet langer als 'verraad' of als 'ontrouw' gezien jegens die zogenaamde enige (literaire) brontekst. Ze worden gezien als de symptomen van andere normen en modellen die bij het adaptatieproces om één of andere reden de bovenhand hebben gehaald op het model van de literaire brontekst. In die optiek worden de verschillen tussen roman en film even interessant als de analogieën. Iedere gerealiseerde equivalentie wordt namelijk beschouwd als het resultaat van een compromis tussen de modellen van die ene literaire brontekst en alle andere semiotische praktijken die als model voor de verfilming hebben gefunctioneerd. Hierna volgen, bij wijze van illustratie, enkele voorbeelden.

GELIJKENISSEN: DE ROMAN ALS MODEL

Het is duidelijk dat de roman voor meer dan de titel model heeft gestaan voor de film. Op het vlak van de geschiedenis vindt men bijvoorbeeld in de film *grosso modo* de belangrijkste handelingen en de belangrijkste personages (5) terug. Net als het boek vertelt de film ook het verhaal van Tomas, een Praags chirurg die houdt van vrouwen, en dan vooral van de onafhankelijke kunstenares Sabina. Op een dag leert hij Tereza kennen en wordt hij onder druk gezet om te kiezen tussen de liefde voor Tereza en zijn erotische drang naar andere vrouwen. Tomas probeert uiteindelijk van beide walletjes te eten: hij trouwt met Tereza, maar geeft zijn seksuele escapades niet op. Deze liefdesperikelen spelen zich af in het Praag van de jaren '60. Wanneer de Russische tanks Praag binnenvallen, vluchten Sabina, en daarna ook Tereza en Tomas naar Zwitserland. Tereza kan Tomas' onverminderde seksuele omgang met zijn vriendinnen niet langer verdragen en keert naar Praag terug. Tomas denkt zijn voorhuwelijkse vrijheid terug te hebben gewonnen, maar beseft al gauw dat hij Tereza niet kan vergeten. Hij geeft zijn comfortabele positie in Zwitserland dan ook op en reist eveneens naar Praag terug. Omwille van vroegere kritische uitlatingen over het communistische regime krijgt Tomas echter zijn vroegere chirurgiepraktijk niet

meer terug, en wordt hij gedegradeerd tot glazenwasser. Dit nieuwe beroep belet hem weliswaar niet zijn seksuele avontuurtjes verder te zetten. Tereza blijft hieronder lijden, en de twee vertrekken naar het platteland. Tomas lijkt uiteindelijk gekozen te hebben voor de liefde. Het koppel beleeft nog een gelukkige tijd vooraleer om te komen in een auto-ongeluk. Net als in het boek verneemt Sabina dit nieuws per brief.

VERSCHILLEN: ANDERE MODELLEN

Anderzijds is het eveneens zo dat heel wat handelingen en personages niet uit het boek zijn overgenomen. Dit zijn dus aanduidingen dat op dat vlak andere semiotische praktijken een rol hebben gespeeld, en de zogenaamde *adequatiennormen* (cf. Cattrysse, 1992b) opzij hebben geduwd. Zoals gezegd, wilden de filmmakers in eerste instantie een klassieke narratieve film maken, zij het met een persoonlijke inslag. De formule van de klassieke Hollywoodfilm is op zich reeds verbonden met een hele reeks conventies en normen (6). Een klassieke Hollywoodfilm duurt bijvoorbeeld bij voorkeur niet langer dan twee uur. Met zijn lengte van 171 minuten hebben de filmmakers dus reeds een eerste compromis gerealiseerd tussen de lengte van de roman en deze van de klassieke Hollywoodfilm. De standaardlengte van de klassieke Hollywoodfilm kan men derhalve reeds beschouwen als een eerste norm die het weglaten van tal van handelingen en personages heeft gedicteerd. Een korte vergelijking van roman en film maakt trouwens duidelijk dat de roman van Kundera verschillende kenmerken vertoont die niet compatibel zijn bevonden met deze klassieke Hollywoodformule. Ik geef een paar voorbeelden die zich situeren op het vlak van de vertelinstantie en de focalisatie.

De vertelinstantie in de roman

In de roman gebeurt de vertelling door een heterodiëgetische vertelinstantie die zich expliciet als vertelinstantie affirmeert. Ze verwijst naar zichzelf als 'de auteur' (cf. infra) en gebruikt daarbij ook de persoonlijke voornaamwoorden van de eerste persoon (ik/mij). Soms wordt de lezer ook direct aangesproken in de tweede persoon enkelvoud, en soms wordt hij bij de bedenkingen van de vertelinstantie betrokken en gebruikt deze de meervoudsvorm 'wij'.

De vertelinstantie verwijst ook bij herhaling naar de schrijfact en naar de voorliggende roman als resultaat. Vandaar wellicht dat de meeste journalisten zonder meer deze vertelinstantie identificeren met Milan Kundera. Verder refereert de verteller aan verschillende onderwerpen die buiten het 'eigenlijke' of intradiëgetische verhaal liggen: de eenmalig-

heid van het (menselijke) bestaan, filosofische bedenkingen over begrippen als 'positief', 'lichtheid', en 'zwaarte', politieke bedenkingen over het communisme, enz.

De vertelinstantie stelt de personages en de gebeurtenissen ook expliciet voor als het resultaat van haar scheppende verbeelding. In het eerste hoofdstuk van deel twee schrijft ze:

Het zou dwaas zijn van de auteur om de lezer te willen aanpraten dat zijn personages werkelijk hebben bestaan (Kundera, 1989:51).

De vertelinstantie maakt dan veronderstellingen waarbij zij zich het verdere verloop van het verhaal en van de personages in één of andere richting voorstelt. Soms dringt de vertelinstantie zich zo sterk op de voorgrond dat de personages geen eigen woorden of gedachten meer lijken te hebben. Bij het volgende citaat reflecteert de vertelinstantie over Tomas' drastische beslissing om zijn politieke uitspraken over het communisme niet te herroepen.

Maar hoe kon hij zich dan zo snel, radicaal en gemakkelijk losmaken van zo iets dieps?

Hij zou antwoorden (7): om zich niet door de politie te laten misbruiken (Kundera, 1989:223).

De vertelinstantie komt in de roman ook sterker op de voorgrond doordat zij de gebeurtenissen niet in een chronologische volgorde vertelt. Op pagina 72 verklaart een proleps reeds Tomas' dood en het feit dat kort voordien de last van het overspel zal uitblijven. Op pagina 144 - d.i. nog niet eens halfweg de roman - verneemt Sabina in Parijs via een brief van Tomas' zoon, dat Tomas en Tereza verongelukt zijn in een auto-ongeluk. In de Nederlandse vertaling van de roman situeert de a-chronologische vertelling zich trouwens niet alleen op het mesostructurele niveau van de handelingen, maar vaak ook op het microstructurele vlak van de aparte zinnen (8):

Ze trok hem zo lang naar zich toe tot hij hier belandde: grijs en vermoeid, met verminkte handen die nooit meer een scalpel zullen kunnen hanteren.

Ze zijn op een dood punt beland. Waar zouden ze hiervandaan naar toe kunnen? Voor het buitenland zullen ze nooit toestemming krijgen. (...)

Mijn god, was het echt nodig tot hier te gaan om te weten dat hij van haar hield?

Eindelijk lukt het hem het wiel weer te monteren (Kundera, 1989: 351).

Op die manier verandert ook voortdurend de verhouding tussen de verteltijd en de vertelde tijd. In de klassieke vertelling gebeurt de verteltijd na de vertelde feiten, en situeren deze laatste zich in het verleden. Aanluitend bij de klemtoon die de vertelinstantie legt op het creatieve proces en op het feit dat deze gebeurtenissen en personages slechts bestaan bij de gratie van de vertelinstantie, wordt deze klassieke tijdsrelatie opgegeven. Door de gebeurtenissen in het heden te plaatsen, ontstaan zij a.h.w. gelijktijdig met de schrijf- of vertelact. Meer nog, in sommige zinnen wordt de vertelde tijd in de toekomst geplaatst, en bevindt de verteltijd zich voor de vertelde tijd.

Als de voorzitter van de landbouwcoöperatie na het werk zijn Mefisto uitlaat en Tereza tegenkomt, zal hij altijd zeggen ... (Kundera, 1989: 339).

M.a.w. eerst komt de vertelact, en dan pas bestaan de vertelde gebeurtenissen en personages.

De chronologische volgorde wordt ook vaak verbroken doordat sommige gebeurtenissen herhaalde malen verteld worden, maar telkens vanuit een ander standpunt. Hiermee belanden we bij het volgende aspect van de vertelling: de focalisatie.

De focalisatie in de roman

Op het vlak van de focalisatie neemt de vertelling een wisselende houding aan. Meestal is de focalisatie intern. Conform de hierboven beschreven houding van de vertelinstantie (die haar personages volledig als haar creaties voorstelt) kent de verteller doorgaans alle innerlijke gedachten en gevoelens van de personages. Maar toch is dit ook niet steeds waar. Soms is de verteller niet zeker en lijkt de focalisatie extern te worden. Op een bepaald moment aait Tereza haar hond Karenin over zijn kop en, schrijft de vertelinstantie, 'in haar hart denkt ze ongeveer (9) dit' (Kundera, 1989:329). Soms blijft de focalisatie helemaal extern, en heeft zij net als de lezer het raden naar de gevoelens en de gedachten van de personages. Een opvallende passage in dit verband is de scène waar Sabina haar bolhoed opzet voor Franz. Franz begrijpt dit gebaar niet, omdat de bolhoed voor hem niet dezelfde (erotische) betekenis heeft als voor Tomas. Toch worden deze gedachten achteraf dan door de vertelinstantie weer geanalyseerd en aan de lezer uitgelegd.

Zoals gezegd, worden bepaalde gebeurtenissen in functie van de wisselende focalisatie soms meer dan één keer verteld. Het feit bijvoorbeeld dat Tereza bij het fotolab weggaat om zelf voor een weekblad te fotograferen wordt tweemaal verteld: eenmaal vanuit het standpunt van

Tomas (Kundera, 1989:23-24) en eenmaal vanuit het standpunt van Tereza (Kundera, 1989:71-72). In het eerste fragment ziet Tomas Tereza met een collega dansen, en hij betrappt zichzelf erop dat hij jaloers wordt. In het tweede fragment danst Tereza door het dolle heen om haar promotie te vieren, maar dan merkt ze dat Tomas' humeur verslechtert. Pas als ze thuiskomen vertelt Tomas haar dat hij jaloers werd wanneer hij haar met zijn collega zag dansen. Op die manier krijgt de lezer inzicht in de gedachten en gevoelens van meer dan één personage tegenover één bepaalde gebeurtenis. Deze manier van vertellen verschilt natuurlijk sterk van de andere passages waar de focalisatie intern is en de vertelinstantie alleswetend.

De filmische vertelling

De filmische vertelling neemt de hierboven beschreven verteltechnieken niet over. Dit gebeurt niet omdat deze technieken niet filmisch zouden zijn, of omdat dit niet in het filmmedium zou kunnen. Het volstaat enkele Woody Allen films opnieuw te bekijken om vast te stellen dat het perfect mogelijk is een vertelinstantie voor de camera te plaatsen, die op een gelijkaardige manier de vertelact als creatief proces op de voorgrond plaatst, en dezelfde gebeurtenissen afwisselend vanuit verschillende standpunten laat zien. De filmmakers van *The Unbearable Lightness of Being* hebben duidelijk niet voor deze vertelstijl geopteerd om de voorkeur te geven aan een meer klassieke narratieve vertelstijl. Deze houdt o.m. in dat de vertelinstantie niet op de voorgrond treedt. In dit verband spreek ik in Cattrysse (1992b) over de adaptatietechniek van de *transdistantiatie*. Ik gebruik deze term in aansluiting op Genette's (1972) begrip *distance*. De metafoer van de afstand slaat bij Genette (1972) op de afstand tussen het verhaal en de lezer/kijker, die kleiner of groter kan zijn, afhankelijk van de min of meer expliciete manier waarop een vertelinstantie zich opdringt tussen deze lezer/kijker en het verhaal. In de voormelde studie leg ik uit dat een vergelijking van roman en film op dit vlak vaak moeilijk is, omdat de uitdrukkingmateriaal waarmee deze *afstand* bewerkstelligd wordt, doorgaans zo verschillend is in roman en film. Net als bij de meeste andere adaptatietechnieken gaat het ook hier om een proces dat niet meetbaar of kwantificeerbaar is. Nochtans, heb ik toen gesteld, kan het begrip nuttig zijn in sommige opmerkelijke gevallen. De film *The Unbearable Lightness of Being* biedt nu een frappant voorbeeld van een *transdistantiatie*. Waar in de roman de vertelinstantie zich expliciet als instantie affirmeert - en sommigen gaan zelfs zover de vertelinstantie als het hoofdpersonage van de roman te beschouwen -, daar kiest de film voor een onopvallende vertelinstantie die het verhaal zo dicht mogelijk bij de kijker houdt. Via de cameravoe-

ring en de montage wordt bijvoorbeeld zo veel mogelijk ingespeeld op de aangeleerde verwachtingen van de kijker. Op die manier lijken de gebeurtenissen a.h.w. zichzelf te vertellen. Hierdoor komt de nadruk ook meer op het (liefdes)verhaal te liggen, en lijken de personages een grotere onafhankelijkheid te verwerven.

De *transdistanctiatie* voltrekt zich in de film ook doordat de gebeurtenissen in een chronologische volgorde worden verteld. Ook hierdoor komt de filmische vertelinstantie minder op de voorgrond. Enkel op het einde van de film wordt even van deze chronologische vertelling afgeweken. Terwijl Tereza met een boerenjongen danst in een café op het platteland, denkt Tomas aan Sabina die naar de Verenigde Staten is gereisd. Hierbij maakt de vertelling een sprong in de tijd, niet achteruit, zoals de kijker aanvankelijk misschien wel vermoedt, maar vooruit. In een 'flash forward' zien we hoe Sabina werkt aan een opdracht in haar Amerikaanse huis aan de zee, en vervolgens een brief ontvangt waarin haar de dood van Tomas en Tereza wordt meegedeeld. Ook zij denkt dan aan haar Europese vrienden terug, en via een 'flash back' gaat de vertelinstantie in gedachten met haar terug naar het moment waarop Tomas en Tereza de nacht doorbrengen in een kamer van het boerencafé, en de volgende morgen, niets vermoedend, met de vrachtwagen terug naar huis rijden. De vertelling stopt echter op het moment dat Tomas en Tereza met de vrachtwagen in een verblindend wit licht rijden. Op die manier eindigt de film niet op een al te zwartgallige manier. Verder doorbordurend op de titel zou men kunnen stellen dat door deze verteltechniek het evenwicht is bewaard tussen de lichtheid en de zwaarte van het bestaan.

Tenslotte doet de *transdistanctiatie* zich eveneens voor op het vlak van wat Genette (1972) de *frequentie* noemt. Gebeurtenissen die in de roman meer dan één keer verteld worden, worden in de film meestal slechts één keer verteld. Om het hierboven vermelde voorbeeld terug te nemen: ook in de film danst Tereza met Tomas' collega tijdens een feest. In de film wordt deze scène niet specifiek gefocaliseerd vanuit het standpunt van één personage. Samen met Tomas ziet de kijker Tereza dansen met de collega, en samen met Tereza ziet de kijker vervolgens het ernstige maar verder niets verradende gezicht van Tomas, die haar gadeslaat. Het is pas in de volgende scène dat Tomas tegenover zijn vrouw toegeeft dat hij eigenlijk jaloers was op zijn collega wanneer zij met hem danste. Uitzonderingen op deze regel gebeuren meestal in functie van weer andere normen en modellen. Aan het einde van het boek komt bijvoorbeeld een scène voor waar Karenin zwaar ziek is, en Tomas de hond probeert op te vrolijken door op handen en voeten voor hem met een croissant te spelen. Deze scène is grosso modo in de film overgenomen, maar de film voegt een gelijkaardige scène toe vroeger in het ver-

haal. Hierdoor wordt aan de kijker duidelijk gemaakt dat dit niet een eenmalig gebeuren is, maar dat Tomas en Karenin wel vaker op zo'n manier met elkaar speelden. Op die manier komt die scène aan het einde van de film ook minder pathetisch of sentimenteel over.

De *transdistanciatie* op het vlak van de frequentie staat uiteraard in nauw verband met de adaptatietechniek die ik in Cattrysse (1992b) de *transfocalisatie* noem, d.i. de verschuiving op het vlak van de focalisatie. In de film concentreert de focalisatie zich namelijk op de hoofdpersonages - m.n. Tomas, Tereza en Sabina -, en wordt ze consequent extern gehouden. Dat wil zeggen dat zelfs wanneer in sommige scènes het gezicht van een personage in close-up wordt getoond, de verteller zijn of haar gedachten niet verraadt, en de kijker er dus het raden naar heeft.

Naast de modellen op het vlak van de geschiedenis, de vertelinstantie en de focalisatie kan men uiteraard nog heel wat determinerende factoren vinden op andere vlakken. Het is bijvoorbeeld duidelijk dat bij de ordening van de filmische scènes in *The Unbearable Lightness of Being* niet enkel is gelet op de chronologie. Ik vermeldde reeds de klassieke Hollywoodwetten van de montage. Daarbovenop is vaak gelet op een strikt logische, vaak ook thematische en dramatische band tussen de scènes. Deze band volgt in de film vaak eigen wetmatigheden, en vertaalt bijgevolg geen band tussen scènes in het boek. Denken we bijvoorbeeld aan de scène waar Tereza zich eenzaam zit te ergeren voor een cactus die ze zou moeten fotograferen voor de tuinrubriek van haar tijdschrift. Ze weet dat Tomas zich ondertussen amuseert met andere vrouwen, en ze probeert tevergeefs zijn obsessie voor naakte vrouwen te verwerken. De associatie van het fotograferen van cactussen en Tomas' obsessie voor naakte vrouwen brengt haar op het idee om naakte vrouwen te fotograferen, een idee dat haar overigens reeds voordien door een collega fotografe van het tijdschrift is gesuggereerd. Op die manier belanden we bij de volgende scène, waar Tereza bij Sabina aanklopt en vraagt om haar naakt te fotograferen. Heel wat scène-overgangen baseren zich ook op de relatie en het dramatische effect van het contrast of de verrassing. Net voor de hierboven beschreven scène komt een scène waar Tomas en Sabina stoeien in Sabina's appartement in Genève. De scène eindigt met uitbundig gelach dat schril contrasteert met het daaropvolgende, stille en schrale close shot van de kleine cactus. De daaropvolgende fotosessie bij Sabina eindigt eveneens met Tereza en Sabina, die beiden gierend van het lachen op de grond rollen. Precies op dat moment komt Franz binnen. De kijker is net zo verrast als Tereza, omdat Franz zonder kloppen of bellen zo maar ineens binnenstaat, en Tereza nog in haar blootje ligt. Bovendien contrasteert het gelach van de twee vrouwen met de paradoxaal tragische boodschap van Franz. Franz heeft zijn vrouw

verlaten om bij Sabina te komen wonen. Dit is, voor Sabina althans, een tragische boodschap omdat zij begrijpt dat indien ze haar vrijheid niet wil verliezen door Franz' verstikkende liefde, ze haar appartement en Franz zal moeten verlaten.

EEN COMPLEXE SET VAN NORMEN EN MODELLEN

Het zoeken naar semiotische praktijken die model hebben gestaan bij een filmische adaptatie, leidt vaak tot een complexe set van normen en modellen, en soms tot een onontwarbaar kluwen van determinerende factoren. Ook een oppervlakkige analyse van *The Unbearable Lightness of Being* leidt gauw tot vergelijkbare vaststellingen. Bekijkken we opnieuw het begin van de film. Na de titel verschijnt de eerste van drie korte teksten op een zwarte achtergrond: 'In Prague in 1968 there lived a young doctor named Tomas ...'. Volgt een flirtsce ne met een verpleegster. Daarna komt het tweede bordje: 'But the woman who understood him best was Sabina ...'. Hierna volgt een vrijsc ne met Tomas en Sabina. Daarna komt het laatste kaartje: 'Tomas was sent to a spa town to perform an operation ...'. Via deze drie teksten spreekt een heterodiëgetische vertelinstantie de kijker op een directe en verbale manier aan. Overigens komt dit soort verbale vertelling a.d.h.v. bordjes in het verdere verloop van de film niet meer voor. Maar via deze directe verbale aanspreking treedt deze heterodiëgetische vertelinstantie veel sterker op de voorgrond dan bij de andere gedeelten van de vertelling waar het verhaal verder op een klassieke narratieve manier wordt gebracht. Op het eerste gezicht zou men dus bij het bekijken van het begin van de film kunnen vermoeden dat de expliciete vertelinstantie van de roman model heeft gestaan voor de keuze van de filmische verteltechniek. Dit blijft overigens niet uitgesloten. Maar bij verdere analyse blijkt dat nog andere semiotische praktijken model hebben gestaan voor de keuze van deze filmische verteltechniek, en dat het normenspel hier dus wel ingewikkelder is geweest.

Uit interviews blijkt bijvoorbeeld dat ook de Tsjechische documentaire en de Tsjechische *Nouvelle Vague* cinema van de jaren '60 model hebben gestaan voor de verfilming van het begin van het verhaal. Het gebruik van de tekstbordjes aan het begin van de film dient dus gerelateerd aan een globale lichte en vrolijke aanpak bij het begin van de film. Deze optie sluit ook aan bij de muzikale compositie van de film. Met het eerste bordje vat Leos Janaceks *Fairy Tale: Third Movement* aan, een vrolijk en lichtvoetig vioolconcerto dat steeds optreedt als muzikaal motief bij Tomas' erotische avontuurtjes, en dat de lichtheid van het bestaan op een muzikale manier vertolkt.

In Cahiers du Cinéma legt Kaufman aan de Baeque (1988) ook uit dat hij wou dat de film licht begon als een sprookje. In een interview met Caryn James in de *International Herald Tribune* van 4 februari 1988 expliciteert Kaufman overigens nog een paar andere concrete modellen:

I wanted to begin in a comedic way, as some of the Czechoslovak films around '68 did. *Loves of a Blonde*, by Milos Forman (...) comes to mind. There should be lightness at the beginning, which was one part of the Prague Spring.

De vermelding van Milos Forman en *Loves of a Blonde* verwijst niet alleen naar het model van één regisseur en één film. Beide verwijzen tegelijkertijd naar het ruimere model van de Tsjechische *Nouvelle Vague*. De Tsjechische *Nouvelle Vague* was gedomineerd door de jongste generatie van de Nationale Praagse Film en Televisie Faculteit van de Academie voor Dramatische Kunsten. Maar daarnaast hebben regisseurs van alle generaties tot deze stroming bijgedragen: Vera Chytilova, Jaromil Jires (verfilmde Kundera's *The Joke* in 1968), Vojtech Jasný, Milos Forman, Jiri Menzel, Evald Schorm en Jan Nemeč. Milos Forman was toen één van de jongere regisseurs. De Tsjechische *Nouvelle Vague* vertoont ook gemeenschappelijke kenmerken met (o.m.) het Italiaanse Neorealisme en de Franse *Nouvelle Vague*. Deze films zijn eveneens gekenmerkt door een documentaire 'cinéma vérité' stijl, opnamen op locatie, gebruik van natuurlijk licht, niet professionele acteurs, geïmproviseerde dialogen, en zo meer. De opnamestijl aan het begin van de film en m.n. ook de sequentie over de inval van de Russische tanks in Praag vertoont op dit vlak heel wat gelijkenissen met deze *Nouvelle Vague* filmstijl. Voor de sequentie over de Russische inval zijn trouwens archiefbeelden van Jan Nemeč gebruikt, op het moment van de inval (20-21 augustus 1968). Pikant detail: deze film heeft Nemeč het land moeten uitsmokkelen om hem op de westerse schermen te kunnen projecteren (cf. Cook, 1990:697). In de sequentie over de Russische inval speelt Nemeč dus zichzelf, terwijl hij foto's neemt, zoals hij het echt heeft meegemaakt. Voor deze sequentie hebben, naast het verhaal van de roman, dus duidelijk andere verhalen model gestaan, zoals het werkelijke verhaal van Jan Nemeč. Voor deze sequentie zijn trouwens niet alleen beelden van Nemeč gebruikt, maar ook fotomateriaal van Man Ray en Bill Brandie. Om deze zgn. 'literatuur'verfilming op een volledige manier te onderzoeken, zou men het werk van deze kunstenaars dus ook op een gelijk(w)aardige manier moeten analyseren, d.w.z. als model voor het productieproces van *The Unbearable Lightness of Being*.

Overigens is de associatie van namen en modellen als Milan Kundera, Jan Nemeč en Milos Forman niet zo vergezocht: Kundera was jarenlang professor filosofie geweest aan de Praagse Nationale Film School, waar ook Milos Forman, Jiri Menzel en Jan Nemeč studeerden. Jean-Claude Carrière, de co-scenarist van de film *The Unbearable Lightness of Being*, kende Milan Kundera reeds van 1968, toen hij in Praag, samen met Milos Forman, net voor de Russische inval (!), werkte aan *Taking Off*.

BESLUIT

Door de studie van het adaptatieproces open te trekken naar alle mogelijke semiotische praktijken die als model hebben gefunctioneerd, wordt de filmische adaptatie in een ruimere context bestudeerd, en vallen heel wat meer interessante facetten van de adaptatie onder de aandacht. Het belang en de betekenis van de literaire brontekst wordt gerelativeerd en geplaatst naast andere semiotische praktijken die als model hebben gefunctioneerd voor de filmische adaptatie. Hierdoor krijgt de filmische adaptatie ook een waardevoller statuut in het onderzoek en kan zij op een vollediger manier worden beschreven en verklaard.

Een studie in termen van normen en modellen mag echter niet gezien worden als een mirakel oplossing voor alle problemen. Het klassieke probleem van de historische verklaring blijft in deze aanpak bijvoorbeeld zonder antwoord. In Cattrysse (1992b) leg ik uit dat de werking van normen afgeleid kan worden door het recurrent voorkomen van analoge opties in analoge situaties. Welnu, deze normen duiden doorgaans op structurele relaties, maar dit zijn daarom niet altijd causale relaties. Vandaar de vaststelling van de complexiteit van het normen- en modelenspel, en vaak de moeilijkheid om in het onderzoek de belangrijkste modellen op een eenduidige manier aan te wijzen. De zoektocht naar de aard van causale relaties tussen fenomenen is dus één weg - naast wellicht nog vele andere - die het verdere normen- en modellenonderzoek kan inslaan, in een poging om historische fenomenen op een adequater en vollediger manier te beschrijven en te verklaren.

NOTEN

- (1) Uitzondering op deze regel is Jan Temmerman in de *Morgen* van 22 september 1988.
- (2) Zie o.m. Cattrysse (1992a en 1992b).
- (3) Voor meer informatie hierover, zie Cattrysse (1992a:68 e.v.).
- (4) Getuige hiervan bijvoorbeeld deze uitlating van Kaufman i.v.m. het taalgebruik in de film: 'All the actors (...) - including the British Daniel Day-Lewis - would speak English with a Czechoslovak accent, *the way we in America would hear it* (cursivering van p.c.)' in Caryn James' interview in *International Herald Tribune* (4/2/1988).
- (5) Althans wanneer men het personage van de vertelinstantie in de roman even tussen haakjes plaatst.
- (6) Voor meer informatie over de klassieke Hollywoodfilm, zie Bordwell, e.a. (1985).
- (7) Cursivering door p.c.
- (8) Dit is bijvoorbeeld niet het geval in de Engelse vertaling van Kundera zelf. Hier worden de handelingen en bedenkingen van de personages consequent in de verleden tijd verteld.
- (9) Cursivering door p.c.

LITERATUURLIJST

- Bordwell, D., Staiger, J. & Thompson, K. (1985) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Cattrysse, P. (1992a) 'Film (Adaptation) as Translation. Some Methodological Proposals', *Target*, 4 (1): 53-70.
- Cattrysse, P. (1992b) *Pour une Théorie de l'Adaptation Filmique. Le Film Noir Américain*. Bern: Peter Lang.
- Cook, D.A. (1990) *A History of the Narrative Film*. New York: W.W. Norton.
- De Baeque, A. (1988) 'Les Jeux de l'Amour et du Hasard. Entretien avec Philip Kaufman', *Cahiers du Cinéma*, 405: 7-10.
- Genette, G. (1972) *Figures III*. Paris: Eds. du Seuil.
- Kundera, M. (1989) *De Ondraaglijke Lichtheid van het Bestaan*. Baarn: Ambo.
- Vogelaar, J.F. (1988) 'Bed en Wereld. Kanttekeningen bij De Ondraaglijke Lichtheid van het Bestaan van Milan Kundera', *Raster*, 43: 98.