

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 (geciteerd in Truffaut, *Hitchcock* 71).

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 (64-68, 125).

Film zou zijn eigen mediumspecifieke 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

toegeschreven³ – 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 meerijs 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 hengelt, 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 geldschieter 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 twijfelen, 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

3 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*.