

## INHOUD

<b>1. Inleiding .....</b>	<b>8</b>
1.2 Vooronderzoek .....	10
1.3 Onderzoekscopus .....	10
1.4 Vraagstelling .....	10
<b>2. Theoretisch gedeelte .....</b>	<b>11</b>
2.1 Methodologie .....	11
2.2 Theorie .....	11
2.2.1 De verteltheorie .....	12
2.2.2 De verhaaltheorie .....	14
<b>3. Analytisch gedeelte .....</b>	<b>20</b>
3.1 De verteltheorie in <i>Isabelle</i> - het boek .....	20
3.2 De verteltheorie in <i>Isabelle</i> - de film .....	22
3.3 De verhaaltheorie in <i>Isabelle</i> - het boek .....	25
3.3.1 De tijd .....	25
3.3.2 De motieven .....	27
3.3.3 De ruimte .....	30
3.3.4 De personages .....	32
3.4 De verhaaltheorie in <i>Isabelle</i> - de film .....	35
3.4.1 De tijd .....	35
3.4.2. De motieven .....	36
3.4.3 De ruimte .....	41
3.4.4 De personages .....	43
<b>4. Vergelijking van de resultaten .....</b>	<b>45</b>
<b>5. Conclusie - de invloed van de verschillen op de weergave als geheel .....</b>	<b>51</b>
<b>6. Literatuurlijst .....</b>	<b>55</b>

## 1. Inleiding

Vanaf het begin van de filmische adaptatie van boeken (begin 20. eeuw) ontstaat er een uiteenlopende discussie over de mogelijkheden en beperkingen van de overdracht van een literair verhaal naar het beeldscherm. Ieder van ons heeft zich misschien al ooit afgevraagd of een film echt een goede en betrouwbare weergave kan zijn van een boek. Of dat wel of niet mogelijk is, daar kan ik geen antwoord op geven - dat hangt van de smaak en de persoonlijke voorkeur af. Wat ik echter in mijn scriptie besloot te doen om deze zaak wat beter proberen te begrijpen is de verschillen tussen deze twee media door een structuralistische analyse te ontdekken en te vergelijken.

Bij het lezen is de verbeelding de hoofdkracht. De schrijver werkt met allerlei aspecten van het verhaal om een bepaalde indruk te maken op de lezer of hem naar een bepaalde richting te sturen. Maar ten slotte ontstaat alles in het hoofd van de lezer. Als we naar een verfilming van een boek kijken, zien we het verhaal al verwerkt, als het ware door de ogen van iemand anders (de regisseur). Hij heeft een aantal middelen die hem, ten opzichte van de schrijver, een voordeel geven, zoals de cameravoering of muziek. Toch verschilt de perceptie enorm.

In mijn scriptie zal ik de verschillen tussen de narratieve technieken in film en in literatuur bestuderen. Ik concentreer me op het boek *Isabelle* door Tessa de Loo uit 1989 en de gelijknamige verfilming ervan door Bert Sombogaart uit 2011. Ik zal de comparatieve analyse op concrete voorbeelden van de narratie in een novelle en in de verfilming ervan uitvoeren en de resultaten dan op basis van deze voorbeelden demonstreren. D.w.z. ik ontdek de sujeteenheden en de vertellers in beide gevallen en vergelijk de manier waarop ze worden gepresenteerd.

Het gaat me erom de verschillende beperkingen en mogelijkheden van het vertellen in de twee soorten media te onderzoeken en vergelijken. Ik zal daarbij van de verhaal- en vertelanalyses uitgaan, die ik met behulp van de vakliteratuur ga definiëren. Mijn scriptie zal dus twee fases van mijn onderzoek beschrijven; ten eerste, de analyse van de verteltheorie en de verhaaltheorie in het boek en in de film, en ten tweede, de vergelijking van de resultaten en de invloeden van de verschillen op de presentatie van de werken als geheel.

De motivatie voor mijn scriptie ontstond toen ik de film voor het eerst zag en dacht dat ik ook het boek graag zou willen lezen. Bij films die een bepaalde indruk op mij maken heb ik altijd de neiging om me er meer in te verdiepen. En daar zit misschien de kern van mijn motivatie voor deze scriptie. Waarom heeft men vaak het gevoel dat een film alleen een vereenvoudigde versie van het boek is? De film kan toch met meer zintuigen werken en tegenwoordig is toch de filmische industrie op zo'n hoog niveau dat in een film eigenlijk alles kan. Toch reikte ik na de film nog voor het boek.

De vrouwelijke thematiek is voor mij als vrouw heel interessant, en in dit verhaal gaat het niet alleen om vrouwen, maar zelfs om vrouwen die zo verschillend mogelijk zijn en dat verschil wordt uitvoerlijk gethematiseerd, maar op een ongebruikelijke manier.

Na het lezen viel het me op dat het boek van de film verschilt, maar niet alleen wat de klenigheden en nuances van de inhoud betreft. Het ging ook om de verschillen van het perspectief en de wijzes van de weergave van verschillende verhaalelementen. Zoals Jan Van Coillie schrijft in zijn stuk *How Immortal is Disney's Little Mermaid? The Disneyfication of Andersen's 'The Little Mermaid'* in het boek *Never-Ending Stories. Adaptation Canonisation and Ideology in Children's Literature* (S. GEERTS, S. VAN DEN BOSSCHE, Academia, Leeds, 2014); filmische adaptatie, dat is een vorm van intersemiotische translatie, in andere woorden is het een aanpassing van het filmische tekensysteem op iets wat in een andere tekensysteem gemaakt werd (hier - een boek). En dat brengt ook noodzakelijke veranderingen mee. Verder noemt hij ook het grootste voordeel van narratologie - ze is van het medium onafhankelijk en is dus aan het boek zoals aan de film toepasbaar.

Om daarover wat meer na te denken werd ik ook door het filmcollege geïnspireerd, waar ik voor het eerst iets meer over de verschillen tussen de soorten weergave in een film en in een boek leerde kennen. De vertellers, de wijzen van de weergave, de communicatie met de ontvanger (de lezer of de kijker), dat alles kwam tijdens de vergelijking van tekst en film in deze colleges duidelijk naar voren. Ik vond de verschillende ervaringen van een verhaal een heel interessant verschijnsel en toen besloot ik in mijn scriptie er dieper op in te gaan.

## 1.2 Vooronderzoek

Over *Isabelle* van Tessa de Loo wordt nauwelijks geschreven. Het is meestal veroorzaakt door de voorgangers *De meisjes van de suikerwerkfabriek* (1983) en *Meander* (1986), en vooral door de opvolger *De tweeling* (1993) overschaduw te zijn. *De tweeling* biedt, net zoals *Isabelle*, de kans dieper in te gaan op de vergelijking van boek en film van verschillende zichtpunten, zoals bijvoorbeeld de studie *Vertaalvergelijking van de roman De tweeling en de gelijknamige filmadaptatie. Comparative analyse met de focus op imagologie*. door Floor de Jong dat bijvoorbeeld op de taaloverdracht is geconcentreerd. Een ander werk dat ik heb gevonden over vergelijking van verschillende weergaven van een verhaal in verband met Tessa de Loo en *Isabelle* was het werk *'Isabelle' op toneel beter dan op papier*. door Lisbeth Tjon A Meeuw, maar deze studie was voor mij op het internet niet toegankelijk.

## 1.3 Onderzoekscopus

Tijdens mijn onderzoek zal ik het boek *Isabelle* door Tessa de Loo gebruiken (Wolters-Noordhoff, 1995, Groningen, ISBN 90 01 54856 3) en de gelijknamige film op het boek gebaseerd en door Bert Sombogaart geleid (2011, Nederland, 94 minuten).

#### 1. 4. Vraagstelling

De punten waarmee ik me tijdens mijn onderzoek ga bezighouden zijn als volgt:

- [ de structuralistische analyse van vertel- en verhaaltheorie in het boek en in de film *Isabelle*
- [ de vergelijking van vertel- en verhaalelementen in het boek en in de film *Isabelle*
- [ het vaststellen van de meest opmerkelijke punten waarop zich in mijn casusstudie van het boek en de film *Isabelle* de narratieve technieken verschillen en de gevolgen ervan (indruk, weergave, receptie) en de gevolgen op de perceptie van de werken als geheel

### 2. Theoretisch gedeelte

In een hoofdstuk stel ik hieronder kort de theorieën en terminologie samen waar ik tijdens mijn onderzoek gebruik van ga maken. Het theoretisch deel zal een overzicht van de werkwijzen en termen voorstellen. De theoretische aanpakken van de narratologie verschillen in de literaire wetenschap en de filmwetenschap, maar komen ook op sommige punten zeer dicht bij elkaar. Ik stel de beide theorieën op hetzelfde niveau en probeer hier de verschillen en gelijkenissen van de weergaven te bepalen.

#### 2.1 Methodologie

Het eerste deel van mijn scriptie is van theoretische aarde; hier zal ik de meest belangrijke begrippen verklaren in betrekking tot mijn literaire en filmische analyse. Het tweede deel zal praktisch, d.w.z. analytisch zijn en ik zal de theoretische grondslagen op het boek en op de film toepassen.

Voor de literaire analyse zal ik vooral vanuit het boek *Literair Mechaniek* (E. Van Boven, G. J. Dorleijn, Bussum, 2003) uitgaan, terwijl als de bron van de filmische theorie zal het *Handboek Filmnarratologie* (P. Verstraten, Amsterdam, 2006) dienen. De combinatie van deze twee boeken is geschikt omdat beide vanuit de traditionele structuralistische analyse uitgaan en maken gebruik van vergelijkbare termen, die vaak zeer dichtbij elkaar liggen. Voor de afronding of uitbreiding van

bepaalde thema's gebruik ik dan volgende materialen die dan ook alsmede vermeld worden.

## 2.2 Theorie

Ik zal me in dit gedeelte op de theorie van de filmanalyse net zoals van de verhalende (epische) teksten concentreren, omdat *Isabelle* een epische novelle is. Ik ga eerst de verteltheorie van narratologie bespreken (hoofdstuk 2.2.1) en dan zal ik me op de verhaaltheorie in het boek en de film met alle toebehorende aspecten concentreren zoals tijd, ruimte, personages, motieven, thematiek en stijl (hoofdstuk 2.2.2).

### 2.2.1 De verteltheorie

De verteltheorie houdt zich bezig met de wijze van het vertellen, focaliseren, de weergave van gedachten en dialogen, en met de stijl. Deze aspecten zal ik hier proberen te benaderen in zowel de literaire als de filmische analyse.

De vertellende instantie is een soort gids die ons helpt zich in de tekst beter te oriënteren. In de literaire verteltheorie zijn er een aantal vertellers op basis van verschillende soorten criteria te onderscheiden:

Gedramatiseerde verteller, dwz. auctoriale en ik-verteller (dat is een verteller die op een of andere manier de gestalte van een persoon aanneemt en manifesteert zich in de tekst) en niet-gedramatiseerde verteller, namelijk de personale verteller.

Auctoriale vertelsituatie ontstaat als er in het verhaal een ik of wij bestaat, dat het verhaal vertelt maar neemt zelf niet deel en doet alsof hij de auteur is (lat. auctor = schepper, leidsman) (E. Van Boven, G. J. Dorleijn, 2003, 189).

Ik-vertelsituatie is de situatie waarin de verteller in het verhaal als een concreet wezen voorkomt en vertelt over wat hij zelf heeft beleefd of ervaren. Het vertellen heeft dan ook vaak een vorm van een terugblik, waarvan dan twee vormen van het ik ontstaan; het vertellend ik, dat is de ik dat vanuit het heden vertelt, en het belevend ik over wie wordt verteld.

Personale vertelsituatie ontstaat als er in sommige romans als het ware geen verteller aanwezig is en het verhaal loopt van zichzelf af. De niet-gedramatiseerde, onzichtbare vertelinstantie blijft anoniem en achter het verhaal verborgen.

Meervoudige vertelsituatie is de situatie waarin er in dezelfde tekst verschillende vertellers

optreden. De vertellers kunnen of op hetzelfde of op verschillende niveau zijn. Als er één hoofdverteller is en meerdere vertellers op een lager niveau, noemen we dat raamvertelling of kaderverhaal.

In de literaire analyse zijn er drie gebieden waar de verteller zich mee bezig houdt; de weergave van gedachten, weergave van gesprekken en weergave van gezichtspunten. Volgens *Literair Mechaniek* kunnen deze de vorm van persoonstekst, vertellerstekst of een mengvorm van deze twee hebben. (ibid., 215)

In het filmische vertellen zijn er in feite twee hoofdwijzes van het vertellen te vinden: de beeldverteller en de geluidsverteller.

De beeldverteller houdt zich volgens Verstraten (2008, 99 - 100) met alles wat te zien is bezig en ook met de wijzen waarop dit wordt weergegeven. Hij hangt met de visuele focalisatie samen die interne of externe kan zijn. De narratieve ruimte in een film is op het beeldniveau op een shot/tegenshot-principe gebaseerd.

Wat de focalisatie betreft, is er sprake van de externe en interne focalisatie op het beeldspoor, aldus Verstraten. D.w.z. dat de blik van de personages het afbakenen van de ruimte buiten het beeld en het creëren van ruimtelijke eenheid bemiddelt. De kijker kan zien wat de personages zien en de relaties tussen de scenes worden daardoor duidelijker. De focalisatie kan ook specifieke kenmerken dragen op basis van door wiens ogen we kijken (de blik van een kind, van een object etc.). (ibid., 103 - 118).

In de film is er de mogelijkheid de focalisatie te verschuiven, net zoals in literatuur bijv. bij een meervoudig personaal verhaal. De mogelijkheden zijn het verschuiven van personage naar beeldverteller of de focalisatie van personage naar personage, van gods oog naar vogels oog, of kan er een niet-erkende vooruitziende blik voorkomen. (ibid., 118 - 124)

De geluidsverteller wordt dan door de relaties tussen beeld en geluid, de voice-over en de focalisatie door andere soorten van geluid (stemmen, muziek, sound cuts, lawaai etc.) gerealiseerd. Het beeld en het geluid kunnen een grote invloed hebben op elkaar. Ze kunnen in elkaar grijpen, elkaar begeleiden of verschillende hints geven. Er kan leemte ontstaan tussen beeld en geluid, of zelfs splitsing tussen wat we zien en horen, wat ook helpt met de spanningsopbouw.

Ook bij de geluidsverteller kan er sprake zijn van focalisatie, meestal in samenhang met het beeld - inhoudelijk is het in sommige gevallen af te leiden door wiens ogen we kijken en door wiens oren

we horen, en dat hoeft niet verplicht dezelfde personage te zijn, zoals bijv. bij de interne vertelling en externe focalisatie. (P. Verstraten, 2008, 147 - 170)

### De stijl

De stijl, of in andere woorden de stylistische functie van het taalgebruik is een middel om een eigen kleur te geven naar verschillende instanties d.m.v. de stilistische variatie in de weergave van gedachten en gesprekken. In het algemeen geldt dat de vertellerstekst meestal neutraal, afstandelijk en onpersoonlijk is (= ongemarkeerd) terwijl de persoonstekst typische trekken van mondeling taalgebruik kan hebben, d.w.z. spelling, woordkeus, syntaxis, en kan daardoor een middel worden voor de karakterisering van de sprekende personages (= gemarkeerd).

Deze kenmerken zijn in de film net zoals in de literatuur aanwezig in de mondelinge uitingen van de personages of de verteller.

### 2.2.2. De verhaaltheorie

Door middel van de categorieën van de verhaaltheorie zullen we in staat zijn de verschillende aspecten van het verhaal in het boek en in de film af te bakenen en de structuur ervan te onderzoeken.

De verhaaltheorie houdt zich echter anders dan de verteltheorie (de vormen en wijzen van het vertellen) bezig met het verhaal zelf - d.w.z. met de structuuraspecten van verhalen. Tot deze categorie behoort tijd, ruimte, personages en motieven.

### **Tijd**

De tijd is een basiscategorie van een verhaal. Een verhaal is een reeks van gebeurtenissen die in de tijd tot stand komen. (E. Van Boven, G. J. Dorleijn, 2003, 239).

#### Het verhaal (het sujet)

Het verhaal is alles wat zich in het boek afspeelt in een geleidelijke volgorde. De onderdelen van het verhaal zijn de volgorde (de relatie van het verhaal en het sujet), de duur (hoe veel tijd het vertellen in beslag neemt), het tijdsverloop (de verhouding tussen de verteltijd en de vertelde tijd) en het gebruik van de werkwoordstijden (dient voor het situeren van de handeling t. o. v. het spreekmoment).

Er zijn volgens Literair Mechaniek (E. Van Boven, G. J. Dorleijn, 2003, 240) vier soorten tijd die in samenhang met het verhaal een rol spelen:

- de volgorde waarin de gebeurtenissen worden gepresenteerd

- de duur van het verhaal, dat is de tijd die het vertellen in beslag neemt
- de wijze waarop het tijdsverloop (de voortgang van de vertelde tijd) wordt weergegeven d.m.v. bepaalde signalwoorden
- de werkwoordstijden die het handelen situeren ten opzichte van het spreekmoment (verhouding tussen het vertelmoment en het gebeurmoment)

#### De geschiedenis (de fabel)

De geschiedenis is de chronologische en logische volgorde van alle gebeurtenissen in een boek of een film. Volgens *Literair Mechaniek* is een verhaal dus een op een bepaalde manier gepresenteerde geschiedenis. De geschiedenis wordt niet direct weergegeven, de lezer moet hem zelf in zijn hoofd construeren. Er zijn volgens *Literair Mechaniek* (E. Van Boven, G. J. Dorleijn, 2003, 239 - 240) twee soorten tijd die in samenhang met de geschiedenis een rol spelen:

- de historische tijd, dat is de tijd waarin de geschiedenis zich afspeelt
- de duur van de geschiedenis, dat is de tijd die de handeling in beslag neemt (de verteltijd)

Verder noemt *Literair Mechaniek* ook de verteltijd, de duur van het verhaal, d.w.z. de tijd die nodig is om het verhaal te lezen.

#### De volgorde

De volgorde is eigenlijk de relatie tussen de fabel en het sujet. Het verhaal (het sujet) is een reeks gebeurtenissen, een gebeurtenis ontstaat als er een situatie in een andere situatie verandert. De doel van de volgorde is de gebeurtenissen zoals ze in het sujet op elkaar volgen te vergelijken met de chronologische volgorde ervan. Hier maakt men bij de analyse een verschil tussen een chronologisch-succesieve en niet-chronologisch-succesieve presentatie van gebeurtenissen. Hierbij spelen ook retroversies, flashbacks en vooruitwijzingen een grote rol. (ibid., 241 - 247)

#### De duur

De duur van de geschiedenis bepaalt de hoeveelheid tijd die de gebeurtenissen in een verhaal in beslag nemen. Dat noemen we de vertelde tijd.

De duur van het verhaal, d.w.z. de tijd die nodig is om het verhaal te lezen, wordt de verteltijd genoemd. Deze twee tijden hebben natuurlijk verschillende mogelijke relaties tussen elkaar, en dat is tijdversnelling of *Raffung* (vertelde tijd > verteltijd), tijddekking of *Deckung* (vertelde tijd = verteltijd) en tijdvertraging of *Dehnung* (vertelde tijd < verteltijd). (ibid., 247 - 255)

#### Het tijdsverloop

Het tijdsverloop is nodig om het verschil tussen de verteltijd en de vertelde tijd bij de



analyse beter te kunnen bepalen. Gemarkerd tijdsverloop geeft expliciete informatie over de tijd van de geschiedenis. Bij het diffuse tijdsverloop ontbreken de expliciete gegevens. Met de beide mogelijkheden kan het iteratieve tijdsverloop gepaard gaan; het beschrijft iets wat redelijk herhaald wordt maar is alleen één keer beschreven. (ibid., 255 - 260)

### De spanning

Er zijn volgens *Literair Mechaniek* verschillende mogelijkheden waar de spanning opgebouwd mee kan worden en dat alles afhangt van de presentatie van het verhaal. Sommige van de technieken zijn bijv. Dehnung, anticipatie, informatiedossering / opschorting van informatie, gebruik van cliffhangers enz. (ibid., 260 - 270)

In de film gebeurt de spanningsopbouw door “voortuitwijzingen, verrassende wendingen, camerastandpunt, vertraging, muziek et cetera.” (*Literatuur en fictie*, I. Bosche, J. Dirksen, H. Houkes, S. Van der Kist, 2004, 59)

### Motieven

Het centrale thema van een verhaal noemt men de betekenis. De betekenis bestaat uit vele verhaalelementen die een betekenis dragen. De betekenisdragende elementen in het verhaal zijn motieven en ze kunnen zich op alle mogelijke niveaus manifesteren. Motieven zijn de kleinste gebeurtenissen waarmee fabel en sujet zijn opgebouwd.

De betekenisgeving berust op het voortdurende verbanden leggen tijdens het lezen. Hier onderscheiden we het identificeren (bekende motieven die vaker voorkomen plus gelijkenissen daartussen op basis van verschillende semantische overeenkomsten) en het differentiëren (onderscheid maken tussen de motieven). De overeenkomstrelatie tussen de elementen wordt isotopie genoemd.

Tekstintern / structureel motief is een motief binnen de structuur van een tekst. Textextern / cultuur- en literair-historisch motief zijn zgn. semantische eenheden uit de geschiedenis.

Er zijn een aantal soorten motieven geïnclassificeerd op basis van het niveau waarop ze zich bevinden.

Zoals bijv. concrete motieven op het concrete verhaal- of tekstniveau (verhaalmotieven of gebonden motieven) die onderdeel zijn van de fabel en zich op het niveau van vertelde gebeurtenissen bevinden, en vrije motieven die onderdeel zijn van het sujet en die niet bijdragen aan de afloop van het verhaal (zoals beschrijving of karakterisering) en leidmotieven (woordelijke herhaling van bepaalde woorden of woordcombinaties).

Verder komen er abstracte motieven op het abstracte niveau voor. Deze verdelen zich in hoofdmotief, dat is de betekenis die door de tekst als geheel wordt uitgedrukt, en grondmotief, dat

alle andere motieven in zich omvat. Abstracte motieven komen ook soms ter sprake in de tekst. Zulke passages noemen we dan spiegeltekst omdat ze de betekenis spiegelen van de tekst als geheel.

Het gebruik van beeldspraak, symboliek en stijlfiguren kan ook een rol spelen bij de interpretatie en ontdekking van de motievenstructuur in een verhaal.

(E. Van Boven, G. J. Dorleijn, 2003, 271 - 283)

### **Ruimte**

De ruimte dient als een ander belangrijk onderdeel van de narratologie. Elke geschiedenis speelt zich in een soort ruimte af die een essentieel deel ervan is. De ruimte is niet alleen de fysieke omgeving, maar ook het tijds kader en de onzichtbare effecten zoals geluiden, kleuren, licht of zelfs het weer.

Gemarkeerde ruimte betekent dat de beschrevene ruimte een heel concrete bepaling vormt. Er is echter geen voorwaarde dat deze ruimte echt moet bestaan in de werkelijkheid.

Diffuse ruimte is de ruimte die heel vaag is en meestal is het niet belangrijk waar zich de geschiedenis precies afspeelt.

Focalisatie speelt een grote rol bij de bepaling van de functie van de ruimte. De bepalende factor is door wie de ruimte wordt beschreven. We spreken dan van expliciete ruimte omdat hij opzettelijk beschreven wordt. Een ander type ruimte is impliciete ruimte die vanuit de handeling van de personages is af te leiden en niet expliciet ter sprake komt.

Er zijn een aantal functies van de ruimte te benoemen. De ruimte kan als een concreet of vrij motief voorkomen en als abstract. De functies zijn couleur locale, bijdrage aan de sfeer, bijdrage aan de compositie, een nadere karakterisering van een personage, een bijdrage aan de centrale betekenis of de ruimte als het thema van het verhaal. (ibid., 289 - 297)

De filmische ruimte wordt door andere factoren gecreëerd, maar de functies zijn hier ook toepasbaar. De beeldverteller werkt met de duidelijkheid van het beeld, met de zichtbaarheid, met licht en donkerheid. De geluidsverteller speelt ook een grote rol bij het opscheppen van de ruimte in een film met behulp van verschillende geluiden, stemmen en muziek en de wijze waarop deze in verschillende ruimtes klinken.

### **Personages**

De personages zijn degene die de handelingen van een verhaal veroorzaken of ondergaan. Van het lezerstandpunt zijn ze misschien wel de belangrijkste categorie.

De personage is een menselijk voorgestelde wezen, maar ze zijn geen echte personen - dat beeld is

door de lezer gemaakt en dit geldt ook voor de andere categorieën.

De opbouw van de personages gebeurt via directe of indirecte informatie die door verschillende bronnen wordt geleverd zoals de verteller, het personage zelf of andere personages en hun gedachten en gesprekken, hun omgeving ezv. De lezer moet hierbij op de betrouwbaarheid van de bronnen letten.

De functie van de personages is net zoals bij de andere verhaalelementen de visie van de auteur tot stand helpen te komen. De personages die zelf een of meer van de abstracte motieven of zelfs de grondmotief verwoorden noemt men spreekbuispersonages.

“Meestal geven de belangrijkste personages samen, in hun onderlinge relatie (contrasten, parallellen), gestalte aan de abstracte motieven en dat gebeurt dan niet door een expliciete verwoording, maar meer indirect, door hun karakter, uitspraken of rol in de handeling van het verhaal.” (E. Van Boven, G. J. Dorleijn, 2003, 307).

De hoofdpersoon die deze functie vaak heeft wordt de held (m/v) genoemd. De zgn. bijfiguren dienen om de handeling op gang te houden en de hoofdpersonages meer diepte te geven.

Ook de round en flat character verdeling is belangrijk. Het is op psychologische criteria gebaseerd. Personages die tijdens de afloop van het verhaal een ontwikkeling ondergaan worden dan round characters genoemd terwijl de niet zo diep uitgewerkte, laten we zeggen statische personages worden dan flat characters genoemd. Een flat character die dan een menselijk eigenschap vertegenwoordigt noemt men een type. (E. Van Boven, G. J. Dorleijn, 2003, 299 - 308).

### 3. Analytisch gedeelte

#### 3.1 De verteltheorie in *Isabelle* - het boek

##### De verteller

In het grootste deel van het boek is er sprake van een niet-gedramatiseerde verteller, maar in het eerste en het laatste hoofdstuk van het boek *Isabelle* treedt een alwetende auctoriale verteller op die wel gedramatiseerd is. Al in het eerste hoofdstuk levert de verteller een vertellerscommentaar en drukt zijn eigen mening uit. In het laatste biedt hij weer inzicht in het innerlijk van een personage terwijl er niet door zijn ogen wordt gekeken.

In de rest van de hoofdstukken is de personale verteller aan het woord. De tekst maakt de indruk dat er als het ware geen verteller aanwezig is en het verhaal loopt vanzelf af. De vertellende instantie is

achter het verhaal verborgen en de gebeurtenissen worden van hun eigen zichtpunten beschreven. Omdat we in meerdere personages inzicht krijgen, hun gedachten en gevoelens kunnen volgen en als het ware door hun ogen kijken, is in de hoofdstukken 2 - 13 sprake van een meervoudig personaal verhaal. In *Isabelle* komen er alleen maar twee focalisators aan het woord - Jeanne Bitor en Bernard Buffon.

#### De weergave van gedachten en gesprekken

De weergave van gedachten gebeurt in *Isabelle* in de vorm van vertellerstekst, d.w.z. dat de (als het ware verholde) verteller verwoordt wat de personages denken of voelen. De vorm ervan is de indirecte rede in bijzinnen. De werkwoordstijd (de onvoltooid verleden tijd) en de derde persoon blijft bij de weergave dezelfde. Soms komt ook de vorm van indirecte innerlijke monoloog voor. De gedachten van het personage worden als directe rede in de eerste persoon en in de onvoltooid tegenwoordige tijd weergegeven. In dit geval is ook de zgn. Inquit-formule aanwezig ('dacht hij', 'hij zei' etc.).

Daarnaast gebeurt nog de weergave van gesprekken. De gesprekken hebben uitsluitend de vorm van persoonstekst en worden als directe rede weergegeven.

#### De focalisatie

De focalisatie speelt een grote rol in deze roman, vooral vanwege de detectieve en psychologische aard van het verhaal. De lezer krijgt daardoor een complexer beeld van de gebeurtenissen en weet altijd meer dan de personages, ze is dus altijd een stap verder dan hun, wat ook een effectief middel van spanningsopbouw is.

Zoals ik al eerder geconstateerd heb, komen we in *Isabelle* twee focalisators tegen, en dat zijn twee van de drie hoofdpersonages: Jeanne Bitor en Bernard Buffon. Het boek is in 14 hoofdstukken verdeeld en elke hoofdstuk wordt door iemands ogen gezien. In het eerste en in het laatste hoofdstuk is de auctoriale verteller aan het woord. Hoofdstukken 2, 4, 7, en dan de hoofdstukken 11 en 12 zijn door Jeanne's zichtpunt waargenomen, 3, 5, 8, 10 en 13 zijn aan Bernard toe te schrijven. Door Isabelle's ogen wordt helemaal niet gefocaliseerd, ze wordt alleen van buitenaf gepresenteerd.

Deze formele indeling heeft een inhoudelijke reden: Isabelle dient hier niet als een echte personage, maar echter als een middel waardoor Jeanne haar frustraties kan ventileren. We krijgen bijna geen inzicht in Isabelle, net zoals haar gevangenebewaarster Jeanne weten we dus niets van haar psyche, haar verleden, haar persoonlijke achtergrond. Wat bij Isabelle ontbreekt komt in grote mate voor bij Jeanne, in de vorm van haar gedachten of later dan ook de gesprekken met Isabelle.

#### De stijl

De vertellerstekst kan in dit geval niet echt als neutraal gezien worden. De auctoriale verteller

drukt zijn eigene opinies uit en beïnvloedt, misschien zelfs manipuleert daardoor de lezer.

(1) Men liet haar snel gaan, zo ontmoedigend en onaangenaam was het om met haar te spreken en haar aan te zien. Bezitten de vrouwen van Auvergne doorgaans een aardse, blozende schoonheid, deze getuige was van zo'n zeldzame lelijkheid dat zij met recht het zoveelste wonder der natuur genoemd mocht worden in deze aan natuurwonderen zo rijke streek. (p. 6)

Jeanne's persoonstekst is ook gemarkeerd. Ze maakt gebruik van Franse uitdrukkingen, in haar spreken zoals in de gedachtenweergave, en gebruikt emotioneel gekleurde namen voor haar honden.

(2) 'Kom schatten,' zei ze, de kelderdeur opentekkend.

Nu volgde het snelle getrippel van hondenpoten die de keldertrap afrenden. Met moeite hield Jeanne de kom soep recht.

'Le déjeuner!' riep ze. (p. 10)

Isabelle en Bernard spreken ook gemarkeerd maar de kenmerken van de spreektaal zijn er heel weinig te merken. De woordkeus en syntaxis in hun uitingen laat zien dat het om gemarkeerd spreken gaat maar ze gebruiken geen specifieke manieren van het spreken.

De bijfiguren in *Isabelle* zijn meestal de bezoekers van het café La Truite Dorée, door de verteller beschreven als eenvoudige boeren, en als zij beginnen te praten, is dat ook goed te merken.

(3) “‘Dan trok ze alles uit, Bernard,' fluisterde Peyrol, 'alles. Ze sprong bloot in het water. Het is koud, kerel, ijskoud. Maar zij zwom rustig een aantal rondjes op d'r buik, op d'r rug. Alleen haar hoofd en haar borsten staken boven het water uit, prachtig. En ik zat de hele tijd achter een struik! Gaspard, zei ik tegen mezelf, jij hoeft niet naar de bioscoop, je hebt hier gratis film.’” (p. 12)

### 3. 2 De verteltheorie in *Isabelle* - de film

Zoals eerder gezegd, de filmische verteltheorie deelt zich naar beeldverteller en geluidsverteller en het verhaal wordt op deze twee niveaus verteld.

#### De beeldverteller

De beeldverteller in *Isabelle* werkt met verschillende shot/tegenshot variaties op basis waarvan de gebeurtenissen worden weergegeven. De verteller maakt vaak, vooral aan het begin, gebruik van uitgestelde tegenshots en shots van een voyeur die perfect zijn voor de situaties waarin iemand gevolgd of gespioneerd wordt. Shots van een voyeur zijn vooral met de blik van Jeanne en Bernard geassocieerd. Bij overgangen tussen cutscènes wordt vaak gebruik gemaakt van vogels oog en ontstaat er ook leemte tussen beeld en geluid (bijv. in de scène [17:10 - 17:14] horen we de

schoolbel al bij Isabelle in de kelder en pas daarna volgt de vogels oog boven de stad).

Wat focalisatie betreft, is er interne focalisatie net zoals externe aanwezig. Interne focalisatie komt voor als er subjectieve shots plaatsvinden (d.w.z. we zien precies wat het personage ziet), dit gebeurt heel vaak met Isabelle ([15:20 - 15:29]) maar ook met andere personages als ze niet in een conversatie met iemand anders zijn. Externe focalisatie wordt door over-the-shoulder shots gerealiseerd vooral bij gesprekken.

De hallucinaties die in de film voorkomen behoren tot evidente hallucinaties en zijn intern gefocaliseerd. De hallucinaties zijn evident niet omdat er dingen gebeuren die nooit per se zouden kunnen gebeuren, maar echter omdat het duidelijk is dat de mensen, die de personage ziet en hoort, nooit aanwezig konden zijn in de bepaalde omgeving (moeder bij Isabelle in haar gevangenis, Isabelle met Bernard zwemmend in de zee). Het zijn dus door extreme omstandigheden veroorzaakte evidente hallucinaties.

Verder maakt de beeldverteller ook gebruik van focalisatieverschuiving van personage naar verteller en van personage naar personage.

De middelen voor de spanningsopbouw zijn leemte tussen beeld en geluid en via door een persoon ingeleide flashbacks. Het gaat om interne vertelling van het personage (Jeanne) en interne focalisatie. [58:21 - 59:20]. Bij de flashbacks kan er misschien ook sprake zijn van de visuele reconstructie door toehoorder; wanneer Jeanne over haar herinneringen van haar jeugd praat, is het niet precies duidelijk of wat we krijgen te zien haar eigen voorstelling is, of dat het om de verbeelding van Isabelle gaat die naar haar luistert.

Wat de cameravoering betreft, komt hier een soort bevend beeld voor, en niet alleen in de gevallen van de interne focalisatie maar ook wanneer we duidelijk door de ogen van de verteller kijken. Het is niet sterk genoeg om het beeld te storen, dus zou ik zeggen dat het een effectief middel kan zijn om spanning verder op te bouwen en de kijker meer in de handeling te trekken.

#### De geluidsverteller

De geluidsverteller werkt op de geluidsspoor van het verhaal, d.w.z stem, muziek en lawaai.

De stem speelt een belangrijke rol in de moderne film, en *Isabelle* is geen uitzondering. De geluidsverteller werkt met de hoorbaarheid van de stem in de scène [39:40 - 40:20], waar precies te zien is hoe spanningsopbouwend en frustrerend het kan worden als de menselijke stem niet tot de juiste oren doordringt. Isabelle kan de stem van een vreemde man, Bernard, in het huis horen, waardoor ze hoop op redding schijnt te krijgen. Maar haar schreeuwen dringt vanuit de kelder niet tot Bernard's oren door.

De focalisatie van geluid houdt zich volgens Verstraeten bezig met de wijzen waarop bepaalde geluiden in bepaalde ruimtes klinken. In *Isabelle* is dat bijvoorbeeld de schors van de hond, Jeanne's harde muziek of de stemmen in de hallucinaties.

Muziek speelt ook een rol in de film, de extradiëgetische voor de opbouw van de sfeer, die door de geluidsverteller tot het verhaal wordt toegevoegd, net zoals de intradiëgetische die ook de personages kunnen horen en die een belangrijke onderdeel is van hun karakterisatie. De geluidsverteller maakt gebruik van de symbolisch-narratieve functie van muziek, om de personages nader te karakteriseren, maar ook van de functie van het aandikken van de emoties van de kijker.

Het geluid heeft een grote invloed op onze visuele waarneming. In *Isabelle* maakt de geluidsverteller er vaak gebruik van, bijvoorbeeld als we de geluiden van een hond horen, verwijst dat naar Jeanne's aankomst in het beeld. In de meeste scènes vanuit het huis van Jeanne zien we de hond, maar soms gebeurt het ook dat we hem alleen horen en weten daardoor dat Jeanne nadert tot Isabelle's kelder en er iets gaat gebeuren. Het voortdurend geblaf van de hond maakt een heel stressvolle indruk op de kijker.

Er is alleen maar één scène waarin de voice-over aan het woord komt, en dat is de laatste scène van de film: we zien Isabelle terug naar het dorp lopen en de voice-over vertelt over wat ze na dit incident met haar leven ging doen. [1:27:47 - 1:28:05]. Heel waarschijnlijk gaat het om de stem van Bernard, dit kan misschien een verwijzing zijn naar zijn voortdurende obsessie met haar die hiermee niet beëindigd werd.

#### De stijl

De stijl is in de film meestal in overeenkomst met het boek. Er zijn echter enkele opvallende punten die ik hier graag zou willen opsommen.

Ten eerste is er een hoorbaar verschil tussen het Nederlands van Isabelle en het Nederlands van Jeanne en Bernard. Dat komt vooral door de afkomst van de acteurs, maar het dient ook voor het verhaal - Bernard en Jeanne zijn hoorbaar Vlaams terwijl Isabelle op z'n Amsterdams praat, zoals een echte beroemde Nederlandse actrice.

Jeanne gebruikt emotioneel gekleurde namen voor haar hond, maar heel vaak ook voor Isabelle, met wie deze een pejoratieve betekenis hebben. Pas later, als ze wat vriendelijker met haar begint om te gaan, gebruikt ze die niet meer maar ook niet haar naam.

Alle personages gebruiken een gewone, natuurlijke spreektaal zonder een bepaald dialect.

### 3. 3 De verhaaltheorie in *Isabelle* - het boek

#### 3. 3. 1 De tijd

De tijd is een kader waarin de gebeurtenissen plaatsvinden. Om met de fabel en de sujet te kunnen werken heb ik een overzicht gemaakt van de hoofdstukken in het boek op basis van de volgorde van de gebeurtenissen. Om het zo overzichtelijk mogelijk te hebben zal ik alleen de letters gebruiken.

Het verhaal, de manier waarop de geschiedenis aan de lezer wordt voorgesteld, is als volgt: C, B, C,

A, D, E, F, G, G, H, I, J, J, K. Als er een letter twee keer voorkomt, betekent dat dat de gebeurtenissen ongeveer in dezelfde tijd plaatsvonden. De geschiedenis (de chronologische en logische volgorde van gebeurtenissen) wordt dus niet direct weergegeven en de lezer moet zijn eigen tijdlijn creëren. Het verhaal is ook niet chronologisch.

De volgorde is daarom op een niet-chronologisch-successieve manier gepresenteerd (in medias res). We komen retroversies tegen, bij alledrie de hoofdpersonages; bij Bernard en Jeanne over hun herinneringen aan hun jeugd, Jeanne's verhaal over haar ontmaagding en Isabelle's verhaal over haar verleden, dat op de biografie van Marilyn Monroe is gebaseerd.

De verteltijd (dat betekent de tijd die nodig is om het verhaal te lezen) was voor mij bij het aantal bladzijden 80 ongeveer tien uur.

De vertelde tijd is daartegen veel langer. Dat is af te leiden van de directe net zoals de indirecte verwijzingen naar de afloop van de lange maanden (de gedachten en uitspraken van de personages, dat ze al zo lang weg is). Wat ook hier tot orientatie kan dienen is de informatie over de natuurverschijnselen, zoals bijvoorbeeld invasie van onweersbeestjes, stormen, de bloeitijd van gladiolen, benauwde nachten, dat alles duidt de loop van de zomer aan. In het laatste hoofdstuk is er sprake van de nazomer met de bloemtijd van dahlias of met het kastanjes plukken, wat in de tweede helft van september gebeurt. Isabelle zou sinds begin juni bij haar ouders op vakantie zijn. Als de ontvoering tijdens juni gebeurde, duurde het volgens mijn inschatting ongeveer vier maanden, vanaf juni tot september.

De vertelde tijd is in dit geval langer dan de verteltijd (de duur van het verhaal neemt meer tijd in beslag dan het lezen van het boek), we kunnen dus zeggen dat het boek met behulp van de tijdsversnelling of *Raffung* werd geschreven.

Het tijdsverloop wordt door een aantal signaalwoorden aangeduidt, zoals “niet lang geleden”, “na” “toen”, “na al die dagen”, “op een dag” “de volgende dag”, “die nacht”, “zo ging die dag voorbij”, “ineens”, “ten slotte”, evz. Het gaat om een gemarkeerd tijdsverloop vanwege de expliciete informatie over de tijd, zie boven.

De werkwoordstijd die in het hele verhaal wordt gebruikt is de onvoltooid verleden tijd. Dat legt een verband tussen het vertelmoment en het gebeurtemoment; het handelen vindt plaats voor het moment van vertellen.

Het boek werd in 1989 geschreven, maar het is niet zo makkelijk de precieze tijdsperiode te bepalen. Tijdens mijn onderzoek kwam ik erachter, dat de krant *Gazette d'Auvergne* werd in Frankrijk tussen de jaren 1847 - 49 gepubliceerd. Een journalist van de boven genoemde krant heeft de moeder van Isabelle gevraagd naar de verdwijning. Maar dit lijkt een valse verwijzing te zijn. Aan de andere kant, de twee honden van Jeanne zijn in het boek Jules en Jim genoemd, wat een duidelijke verwijzing is naar de Franse film *Jules et Jim* door François Truffaut uit 1961. Ook al



is er geen duidelijke verwijzing aan technische of historische details (een opmerking van de journalist over een ontvoering van rond 1764 neem ik niet in aanmerking), het is het meest waarschijnlijk dat de handeling zich aan het eind van de 20. eeuw afspeelt. De 19. eeuw is buiten de vraag - het was nog niet de tijd van grote filmsterren.

Met de spanning wordt in dit verhaal heel specifiek gewerkt. Aan het begin weten we al wie de ontvoerder is en er zijn ook verwijzingen aanwezig naar waarom dit alles gebeurde. Toch kan niet gezegd worden dat er geen spanning te vinden is. De verteller maakt gebruik van informatiedossering in dramatische situaties (bijv. als Jeanne Isabelle opgehangen in de kelder vond, wisten we voor een poosje niet dat het om een filmtruc ging). De wisselingen van de gevoelens van Jeanne tegenover Isabelle kunnen ook als een bron van spanning dienen. De psychologische processen die we bij Bernard zien tegen het einde van het boek zijn ook wat spannend, we kunnen zijn gedachten volgen en bijna tot het laatste moment is het niet zeker of hij zich als een echte held of echter als een anti-held gaat gedragen.

In het algemeen heeft het verhaal niet spanning als zijn grootste doel. Dat kan verrassend zijn vanwege de thematiek (ontvoering, gevangenis, diepe psychologische problemen van de personages), maar de nadruk ligt hier duidelijk meer op de motieven dan op een spannende opbouw met een ontroerende beëindiging.

### 3.3.2 De motieven

Ik begin met de concrete motieven op het concrete verhaalniveau. Het motief van bloemen komt in dit verhaal vaak voor, vooral in verband met Bernard. Dat kan zijn obsessie aanwijzen met alles wat mooi en breekbaar is. De bloeitijd van bloemen is echter beperkt en ten slotte ontglipt hem de schoonheid altijd tussen zijn vingers, net zoals Isabelle het deed.

Verder zal ik het belang van het fysieke contact noemen. Dit komt ook herhaaldelijk voor - eerst is Isabelle de initiatiefnemer wanneer ze Jeanne aanraakt in een intieme moment, in het tweede geval valt ze ten prooi aan Bernards lustgevoelens terwijl zij flauw is gevallen. Alhoewel we geen inzicht in het innerlijk van Isabelle krijgen, en haar verhalen over de predatie van de mannen tegen haar niet echt waar waren, kan dit toch een mooi voorbeeld zijn van hoe moeilijk het kan worden zo mooi te zijn.

Een andere opvallende motief is de loop van de natuur. Het weer, het water, de stormen - alles gebeurt zo rustig en op z'n natuurlijk, onafhankelijk van wat de mensen doen. Het creëert een gevoel van onbelangrijkheid van de menselijke waarden en acties.

Daarmee hangt ook het motief van de honden samen. De pitbull-terriërs van Jeanne maken geen onderscheid tussen mooi en lelijk. Voor hen is Jeanne de baas en ze houden van haar. Wat ook interessant blijkt is het feit dat het om een ras van vechthonden gaat en voor Jeanne zijn het

huisdieren en de enige levende wezens waartegen zij positieve emoties toont.

Er zijn ook veel abstracte motieven op het abstracte niveau te vinden. Het hoofdmotief van het boek *Isabelle* is de onrechtvaardigheid van het lot en daarvan resulterende jaloezie.

Verder abstract motief is de machtsstrijd tussen de twee vrouwen. En hier gaat hun uiterlijk terzijde, omdat het vooral over de kwestie van hun psychologische procedures gaat. Jeanne ontvoert Isabelle en houdt haar tegen haar wil in de kelder. Isabelle daarentegen heel vriendelijk en lief zorgt ervoor Jeanne's vertrouwen te krijgen. Zo draait de dominantie langzaam maar zeker om. De ene vrouw maakt gebruik van kracht die haar twee honden verpersoonlijken (zelf zou ze niet eens in staat zijn de ontvoering doen), de andere vrouw maakt gebruik van haar eigen kunst, het acteren. Zoals ze zelf vertelt aan Bernard in het fragment nummer 4.

(4)“Nooit eerder in mijn leven,' zei ze ademloos, 'hing er zoveel af van mijn acteertalent. En dan moest ik ook nog mijn eigen tekst verzinnen. Alle registers met clichés over het leven van een filmster heb ik opengetrokken... De biografie van Marilyn Monroe heb ik gebruikt... Ik heb er maar wat los gefantaseerd... Maar het werkte! Als ik nog een paar dagen de tijd had gehad dan had ik zo weg kunnen wandelen. We dronken samen wijn onder de appelboom... ik zou de slaapkamer van haar vader krijgen!’” (p. 69)

Een ander motief dat ik hier wil bespreken is het motief van de kunst. Jeanne is een begaafde kunstenares, haar schilderijen zijn coherend, doordacht en waarschijnlijk ook op een hoog niveau wat de techniek betreft. Toch concentreert ze haar enorme gift op verval en de dood, omdat ze misschien niet in staat is iets moois te creëren.

Minderwaardigheidscomplex is een motief dat bij zowel Jeanne als Bernard is te vinden, in verschillende vormen. Jeanne ziet zichzelf niet als een volwaardige mens omdat ze lelijk is en altijd was, en het werd altijd tegen haar gezegd of gesuggereerd. Bernard werd op school uitgelachen en tot op heden heeft hij een complex van verliefdheid op een onbereikbare vrouw. Thuis heeft hij een altaar met haar foto's en als hij de kans krijgt haar lichaam aan te raken dan maakt hij er gebruik van, maar alleen omdat ze bewusteloos is. Daarom leeft hij alleen en als hij met een vrouw slechts een gesprek voert is hij niet in staat van vieze gedachten af te blijven. Dit motief hangt met een andere belangrijke motief samen, en dat is het motief van eenzaamheid. Terwijl Isabelle populair en beroemd is (en waarschijnlijk altijd was), zijn Bernard en Jeanne op z'n eentje in hun levens volle onvervulde dromen.

Verder komt er het motief van de tegenstelling van schoonheid en lelijkheid voor. Het is vooral het thema van de meeste gesprekken tussen Jeanne en Isabelle, waardoor een grote hoeveelheid van spiegeltekst ontstaat waar de motieven direct ter sprake komen en de betekenis van de tekst als geheel laat zien, zie hieronder.

(5)“Ik droomde vannacht dat ik mooi was...’ Verbaasd, vaag glimlachend bij de herinnering, keek Jeanne Isabelle aan.

‘Hoe... Hoe was dat?’ Isabelle streek met haar hand over de toppen van de grassprietten; ze leek een kind dat voor het eerst met het fenomeen gras kennis maakt.

‘Tedereen keek naar me. Ik was iets heel bijzonders, iets... iets goddelijks, ver verheven boven de andere mensen. Die herkenden het en namen een nederige, bewonderende houding aan. Ik laadde me op aan hun blikken... Ik was de verwezenlijking van hun droom in mijn eigen droom en toch was het heel vanzelfsprekend, alsof dit mijn enige, echte verschijningsvorm was... Toen ik wakker werd moest ik aan het grafschrift van een beroemde Engelse dichter uit de romantiek denken: “Beauty is truth, truth beauty - that is all ye know on earth, and all ye need to know.”’

‘Jammer dat je wakker werd,’ zei Isabelle, ‘had je nog wat langer geslapen, dan had je misschien het vervolg gedroomd.’

‘Het vervolg?’

‘Als goddelijk, onbereikbaar wezen oefende je een hypnotische aantrekkingskracht uit op het soort mannen dat betoverd wil worden, als na enige tijd bleek dat hun godin de kwetsbaarheid en gevoeligheid van gewone stervelingen bezat, hevelden ze hun bewondering spontaan over naar een nieuwe schoonheid die goddelijk en onbereikbaar leek. Een mooie vrouw wordt nooit bemind om haar persoonlijkheid...’” (p. 42 – 43)

Dit voorbeeld wijst nog iets aan; de aanpak van Isabelle als een personage. In het geval van Bernard en Jeanne, de twee gepeste buitenbeentjes, krijgen we een diep inzicht in hun innerlijk, we kunnen hun gedachten volgen en de karakterisering gaat op een diepere niveau in. We leren hun persoonlijkheden en hun geschiedenis kennen, maar bij Isabelle is dat niet het geval. Ze spreekt over hoe haar schoonheid altijd op de eerste plaats staat als iemand in haar geïnteresseerd is. Haar persoonlijkheid interesseert niemand. In de loop van het verhaal weten we eigenlijk helemaal niet wat voor persoonlijkheid Isabelle heeft, wat soort mens ze is, wat er door haar hoofd gaat, waarover ze denkt en wat de motivaties voor haar handelen zijn. De verteller liet hiermee dus op een opvallende manier het hoofdmotief van het verhaal zien.

Een ander abstract motief dat ik in het verhaal opvallend vond was de zoektocht naar iets wat ontbreekt en het verlangen naar verandering. In Jeanne's leven is er een enorm gebrek aan schoonheid en fysiek contact met anderen. Daarom gaat ze Isabelle ontvoeren en door middel van geweld probeert ze haar tot een vriendin te maken. Dat is vrij gemakkelijk te vergelijken met Bernards obsessie met Isabelle. Zijn hele leven lang kende hij geen vrouw dus hij substitueert de werkelijke liefde met een platonische liefde tot een beroemde actrice. Als hij het ideale beeld van haar verliest, concentreert hij zijn obsessie op Jeanne. Zijn nieuwsgierigheid naar het goede en mooie in Isabelle veranderde zich in het verlangen naar Jeanne beter te leren kennen, het geheim van haar lelijkheid en het kwaad in haar te ontdekken.

(6)“Op een onverklaarbare manier had, gedurende een periode van diepe neerslachtigheid, Jeanne Bitor zich in

het middelpunt van zijn bewustzijn genesteld. Dit was een revolutionaire omwenteling, een omverwerping van zijn hele normen- en waardenstelsel. De koningin van de dag had haar troon afgestaan aan de koningin van de nacht.” (p. 72)

### 3. 3. 3 De ruimte

In het boek *Isabelle* komen we gemarkeerde ruimte tegen. De plaats waar het verhaal zich afspeelt wordt concreet aangeduid, het gaat om het dorpje Auvergne, in de streek Monts du Cantal in Frankrijk.

De ruimte wordt expliciet beschreven, vooral door de verteller die ook hier niet neutraal blijft.

(7) “De nazomer was prachtig. De dagen begonnen met een laaghangende nevel waar de bergtoppen, alsof ze deel uitmaakten van een andere wereld, boven zweefden. In de bossen werden kastanjes geplukt om in Parijs op de hoeken van boulevards door Noordafrikanen te worden gepoft.” (p. 71)

Er zijn echter ook passages waarin de ruimte niet expliciet wordt beschreven, maar het is mogelijk de omgeving af te leiden van verschillende verwijzingen van de verteller op basis van de activiteiten van de personages. Dit is het geval bij Bernard; het wordt nooit expliciet gezegd dat hij leraar is, maar in de tekst staat er een aantal verwijzingen naar zijn activiteiten in het klaslokaal of op het schoolplein. Daarvan leidt men dus zijn baan af.

Wat de ruimte verder betreft wordt er niet van de zichtpunten van de personages gefocaliseerd. De enige wie zich met de omgeving bezighoudt is de verteller die de sfeer wil benaderen voor de lezer. De ruimte heeft in de novelle *Isabelle* een aantal functies. De eerste functie van de ruimte is het bijdrag aan de sfeer. Een simpel dorpje in het hart van de bergen, zulke landelijke omgeving is als het ware geschapen voor een mysterieuze verdwijning van een mooie vrouw. Nog meer als de vrouw een beroemde actrice is, de mensen uit het dorp haar van kinds af aan kennen en weten dat ze één is met de wilde natuur omheen. In deze zin kan de ruimte ook op een bepaalde manier bijdrage hebben aan de compositie. Het gaat om een mysterieuze verdwijning tussen een beperkte groep van mensen, in aan de andere kant de onbeperkte wildernis die ze omringt.

Bepaalde delen van de ruimte dienen ook tot nadere karakterisering van de personages. Van Bernards huis krijgen we niet veel te zien, maar we weten dat hij van zijn bloemen houdt die hij in zijn tuintje heeft en dat hij een soort altaar heeft gemaakt in de vorm van Isabelle's portret en twee vazen met verse bloemen. Het is voor hem blijkbaar makkelijker relaties tot de onmenselijke, imaginaire dingen te hebben dan met echte mensen om te kunnen gaan. Hetzelfde geldt dan ook voor Jeanne die eenzaam woont in haar geërfde boerderij, met alleen haar twee honden als metgezellen. Ze houdt van hen en praat tegen hen en maakt daardoor goed voor het gebrek aan echte interpersoonlijke emoties en relaties. Wat hier ook opvallend is is het feit dat bij Jeanne haar

uiterlijk de reden van haar eenzaamheid is, maar Bernard heeft geen echt gebrek aan interpersoonlijk contact (hij gaat uit naar de kroeg, praat met andere mensen die hem blijkbaar heel lief en aardig vinden) maar hij bouwt zelf een denkbeeldige muur tussen zichzelf en de wereld.

De ruimte heeft ook een directe invloed op de handeling. Als Isabelle niet in Auvergne was geboren maar in een grote stad, als Jeanne en Bernard niet geïsoleerd waren geweest op het platteland waar ze hun onvolmaaktheden dagelijks in de ogen zouden moeten kijken, hadden hun frustraties misschien nooit tot zulke acties en ontwikkelingen geleid. Misschien waren ze Isabelle nooit tegengekomen en was de maatschappij om hen heen zou niet zo gemeen en beperkt zijn geweest.

### 3. 3. 4 De personages

#### Isabelle Amable

Bij Isabelle wordt de opbouw vooral door anderen gedaan, de verteller en de andere twee hoofdpersonages, in het algemeen op een directe manier. Isabelle is eigenlijk de oorzaak en het slachtoffer van de handeling, toch wordt ze als een flat character gepresenteerd. Ze maakt de indruk van een statische personage die geen ontwikkeling ondergaat in de loop van het verhaal. We krijgen helemaal geen inzicht in haar gedachten en gevoelens. Net als de andere twee personages heeft Isabelle een nomen omen, een sprekende naam. Het gaat om de woorden 'belle' (= mooi) en 'aimable' (= vriendelijk, lief). Alles wat we dus over haar weten komt vanuit haar sprekende naam en een terugblik van Bernard, waar haar liefde en vriendelijkheid waar schijnt te zijn.

#### Jeanne Bitor

Jeanne wordt door haar eigene handelingen en de weergave van haar gedachten gekarakteriseerd, maar ook door de directe informatie die de verteller verwoordt. In zijn beschrijving van Jeanne blijft hij helemaal niet neutraal en al in het eerste hoofdstuk laat hij ons weten dat zij vreselijk lelijk is, zoals gezien in de tekstfragment (1) en verder in het hoofdstuk:

(8) “Zij was lang, dun en knokig. Waarschijnlijk had ze zich al in de puberteit de gewoonte aangemeten haar rug te krommen, deels om haar lengte minder in het oog te doen lopen, deels om haar platte borst te verdonkeremen. Boven die gebogen rug stak de kop met de lange scherpe neus en de puntige kin - waartussen de ingevallen mond met een vermolmd gebit in het niet verdween - beschuldigend als een primerende wijsvinger naar voren....“ (p. 6)

Weer de nadruk op het uiterlijk. Wat haar innerlijk betreft, komen wij pas later te weten hoe zwaar haar lot is geweest en hoe ze haar hele leven lang strijd met het vooroordeel dat lelijk te zijn niet verplicht ook kwaad te zijn betekent.

Als ik het bij Isabelle over nomen omen had, valt hier nog een passage uit het boek te noemen in

verband met Jeanne's beschrijving in het boek:

(9)“Haar kleine, half toegeknepen ogen, die door dikke brillenglazen wantrouwend op de ambtenaren uit het politieapparaat gevestigd waren, veroorzaakten bij de dienstdoende heren een groot onbehagen. Zij lieten haar dus gaan en slaakten een zucht van verlichting toen de deur met een mannelijke klap achter haar dichtviel. De geestigste onder hen maakte de opmerking dat zij haar naam met recht eer aandeed: Bitor was immers een verbastering van Butor, dat reiger betekent.“ (p. 6 – 7)

Bij Jeanne is er al wat ontwikkeling in de afloop van het verhaal te merken. Zij denkt over haar daden na, realiseert de gevolgen en handelt op een corresponderende wijze. Als ze met Isabelle over de tegenstelling van schoonheid en lelijkheid praat, leert ze ook de andere kant van schoonheid kennen en dat verandert haar eigen standpunt daarover. We zien dus een psychologisch proces van ontkenning tot bewustwording en misschien een soort omgaan met zichzelf in de vorm van ontsnapping naar de wildernis om niet alleen haar verantwoordelijkheid, maar ook al die blikken van veroordeling te vermijden.

#### Bernard Buffon

Bij Bernard weten we niet veel over zijn huidige uiterlijk, behalve het feit dat hij dik is en altijd is geweest. Het wordt heel expliciet beschreven, net zoals bij Jeanne en haar lelijkheid.

(10)“In feite had zijn aanbidding van Isabelle op den duur ongemerkt de plaats ingenomen van de verering die hij, voordat zijn verstand het hem was gaan verbieden, voor Maria - maagd, moeder, heilige, maar toch in de eerste plaats vrouw - gevoeld had. Misschien stond deze metadysische allure van zijn gevoelens niet los van zijn buitenproportionele dikte, waarin zelfs het strengste dieet geen verandering kon brengen omdat zijn niet aan vraatzucht maar aan een slecht functionerende schildklier te wijten was.“ (p. 22)

Van zijn persoonlijkheid weten we ook niet veel, maar volgens Odile Sévérac, Isabelle's jeugdvriendin, is hij een buitengewoon vriendelijke man.

Zijn echte karaktertrekken komen misschien pas aan het eind van het boek tot stand, wanneer hij Isabelle redt en boos wordt over haar reacties daarop (zijns inziens heeft ze niet genoeg genegenheid tegen hem als haar redder en ook niet genoeg woede tegen Jeanne als haar ontvoerdster en vangster). Dan wort hij zelf boos, eerst op zichzelf, dan op Isabelle, en daarin kan de lezer de trekken van zijn psychische stoornis heel goed opmerken. Misschien bleek hij hier precies die man te zijn over wie Isabelle het had toen ze over de mannen die betoverd willen worden sprak, zoals beschreven in de passage 5.

Zijn naam kan ook als een nomen omen gezien worden. Zijn achternaam Buffon kan van het woord buffoon afgeleid worden, wat in het Frans een uitdrukking voor een boerenkinkel of een clown is.

In het Italiaans heeft het ook een connotatie van iemand met opgeblazene wangen, iemand die dik is (van het woord *buffare* afkomstig).

Zijn psychologische verdieping en ontwikkeling is heel goed merkbaar. Aan het begin schijnt zijn liefde tot Isabelle een onschuldige kinderlijke herinnering te zijn, maar hoe meer we hem leren kennen, des te meer krijgen we te zien van zijn ongezonde, seksuele obsessie met haar. Als we van de woorden van de verteller komen te weten, is zijn liefde misschien een gewone substitutie van zijn liefde tot de heilige Maria. Daar komen we dankzij het tekstfragment (10) erachter.

Aan het eind van het verhaal draait zijn fascinatie zich om van Isabelle naar Jeanne, wat in de volgende passage beschreven wordt.

(6)“Op een onverklaarbare manier had, gedurende een periode van diepe neerslachtigheid, Jeanne Bitor zich in het middelpunt van zijn bewustzijn genesteld. Dit was een revolutionaire omwenteling, een omverwerping van zijn hele normen- en waardenstelsel. De koningin van de dag had haar troon afgestaan aan de koningin van de nacht.” (p. 72)

Ze schijnen heel veel gemeen te hebben. Net zoals bij Jeanne is het niet zijn schuld dat hij geen aantrekkelijke mens is, hij werd hard uitgelagen toen hij klein was en nu heeft hij alleen het voordeel in tegenstelling tot Jeanne dat dikte als een sociaal verschijnsel wat aanvaardbaarder is dan lelijkheid. Net zoals Jeanne werd hij door Isabelle (zonder dat ze het ooit wist of wilde) verleidt en ten slotte 'bedrogen' omdat ze geen minnares van hem zou worden net zoals geen echte vriendin van Jeanne.

### 3. 4 De verhaalttheorie in *Isabelle* - de film

#### 3. 4. 1 De tijd

In de film is de fabel in overeenkomst met het sujet, de afloop wordt dus op een chronologisch-successieve manier gepresenteerd, met een aantal kleine uitzonderingen in de vorm van flashbacks en sprongen in de tijd. De sprongen zijn in de toekomst gericht en worden als televisie uitzendingen gepresenteerd. Dankzij de sprongen in de tijd zijn we in staat het concrete tijdsverloop te bepalen (of de duur van de geschiedenis). Aan het begin van de reportage is het 48 uur na Isabelle's verdwijning. Dan volgt een cut en de reportage gaat door, maar nu is het al een maand, na de volgende cut is de duur vijf weken. De historische tijd is tegenwoordig, wat van een aantal details is af te leiden, zoals toen Isabelle's moeder vraagt of ze haar mobieltje bij heeft, of toen Jeanne speelt met Isabelle's iPod, of de moderne TV in het café. De exacte tijd is rond begin Juni, want toen Isabelle bij Jeanne komt, zegt ze tegen haar dat ze eind Juli met de nieuwe film begint, daarom kan ze niet lang blijven. Tijdens haar verdwijning is er le Tour de France te zien op de TV in de kroeg, en dit evenement vindt jaarlijks in Juli plaats.

De vertelde tijd neemt meer tijd in beslag dan de verteltijd, het gaat dus, net zoals bij het boek, om de tijdversnelling of *Raffung*. De versnelling wordt d. m. v. cuts en boven genoemde sprongen in de tijd gerealiseerd.

#### De spanning

Met de spanning wordt in de film anders gewerkt dan in het boek. Zoals eerder gezegd is er wat spanning te vinden in het boek, maar het is niet de bedoeling ervan om spannend te zijn. In de film verandert dat, de regisseur heeft van het verhaal een echte thriller gemaakt. De psychologische afbeeldingen van de personages ontbreken en alles gebeurt wat oppervlakkiger waardoor er ruimte ontstaat voor het creëren van de spanning, omdat we niet in de hoofden van de personages kunnen zien.

De onvoorspelbaarheid van Jeanne, en eigenlijk ook van Isabelle, speelt hier een grote rol. Hun gedrag is op een aantal psychologische processen gebaseerd waar we niet altijd een duidelijke inzicht in krijgen (bijvoorbeeld Jeanne's woedeaanvallen of Isabelle's strategische pogingen om dichterbij naar Jeanne te komen op basis van haar hallucinaties).

Er komen ook extra gebeurtenissen voor, die in het boek niet plaatsvonden. Bijvoorbeeld het brand in Jeanne's keuken, de redding van haar hond door Isabelle en de daaropvolgende bad - een heel spannend moment dat ook een middel wordt om de personages dichterbij elkaar te brengen.

Verder moet ik hier ook de extradiegetische muziek noemen. In dramatische situaties is de muziek niet aanwezig, maar in meer subtiele situaties wel, waardoor die veel spannender worden. In tegstelling tot de zachte extradiegetische muziek komt dan de intradiegetische muziek waar Jeanne naar luistert als ze boos wordt. Ze gaat dan in haar kamer op een gekke manier op haar bed te springen en naar harde rockmuziek te luisteren. Dat zie ik als een vlucht van de realiteit, een overstemming van al die geluiden en gevolgen van haar misdaad. Hier kan echter sprake zijn van een psychologische spanning.

De bevende camera als we door de ogen van Isabelle of door de ogen van de verteller kijken draagt ook veel bij de spanning aan. Het geeft de kijker een gevoel van betrokkenheid tot de handeling en maakt tegelijkertijd een realistischer indruk dan een statische afbeelding van de situatie. Motie van de beeld leidt tot onrust en betere weergave van de drama in de bepaalde situatie.

De keuze van de omgeving (sombre kelder, oude, bijna verlatene boerderij, Belgisch platteland, de omringende woud en bergen) maakt het verhaal ook spannend. De eenzaamheid van Jeanne buiten het dorp en de rust in de natuur in de omgeving maakt een effectieve tegenstelling tot de dramatische handeling.

#### 3. 4. 2 De motieven

De betekenis van het verhaal kan op basis van de motieven de onrechtvaardigheid van het



leven zijn en de poging tegen eigen natuurlijke veroordeling te vechten door alles wat onze veroordeling veroorzaakt te vernietigen. Om te laten zien dat wat mooi is niet verplicht hoeft goed te zijn en omgekeerd.

Onder de concrete motieven zijn op het niveau van fysieke objecten het motief van de spiegel en het motief van de schoenen te noemen. De spiegel heeft een groot belang voor Jeanne als de hoofdbron van haar frustratie en het onbeweegbare bewijs van haar lelijkheid. Twee keer in de film, altijd op een moment van emotionele spanning, zien we Jeanne in de spiegel kijken. Haar eigen gezicht is haar herinnering aan waarom ze Isabelle ontvoerd heeft en waarom ze haar zo haat. Een keer komt het motief van de spiegel voor als Bernard in het café naar zijn eigen afspiegeling op de glas achter de bar zit te kijken toen Jeanne's gezicht opdook op dezelfde plek en vraagt hem met een glimlach of hij nog een pintje wil [01:12:38 - 01:12:43]. Dat kan gezien worden als een verwijzing naar de gelijkenissen van deze twee personages; beide door Isabelle betoverd, op haar uiterlijk verslaafd, de éne verliefd en de andere vol haat. De spiegel laat hun gezichten zien hoe ze zijn, onvolmaakt en reëel. De spiegel is ook het ultieme symbool van schoonheid en hooghartigheid, wat bij deze twee gevallen helemaal niet passend is en daardoor wordt een opvallende paradox gecreëerd.

Het volgende concrete motief zijn de schoenen van Isabelle. In de scene vanaf [00:10:36] worden ze tot een expliciete onderwerp (Jeanne herkent dat de schoenen 'echte Baldinini's' zijn, wat een heel duur Italiaanse schoenmerk is) en zijn vanaf dan nog een aantal keer op het beeldniveau benadrukt. Tot een verhaalmotief behoren de schoenen vanaf Isabelle ze in het gras bij de boerderij liet liggen [1:05:00] en wanneer Bernard ze daar vond en daardoor verzekerd wordt dat Isabelle dichtbij is [1:18:43].

Volgend concreet motief is het eten. Al aan het begin van de film horen we Isabelle's moeder klagen over hoe weinig Isabelle eet en dat ze liever gaat zwemmen dan even met haar ouders lunchen, en dat ze ook gisteren niet heeft geluncht. [00:05:40] Isabelle verteld dat ze voor haar nieuwe rol nog twee kilo kwijt moet. Hier weet ze nog niet hoe genereus haar wens gaat vervullen. Op dit moment wordt nog iets duidelijk: in de perverse wereld van filmsterren is het, ook voor een normale rol, noodzakelijk altijd mager te zijn. Wie niet mager genoeg is, krijgt in de filmindustrie geen kans.

In betrekking tot Bernard zien we dat hij een afhaal gerecht eet. Hij kookt zelf niet en heeft blijkbaar niemand wie dat voor hem zou kunnen doen. Dat dient dus als een volgend bewijs van zijn eenzaamheid. Jeanne aan de andere kant kookt wel, voor zichzelf, en maakt ook het eten liefdevol klaar voor haar hond. Wat Isabelle betreft, wil ze haar laten sterven van honger. In de scène van [00:25:33 - 00:27:19] eet Jeanne spaghetti Bolognese terwijl Isabelle een kleefband over haar mond heeft. Dan in plaats van de rest aan Isabelle te geven legt Jeanne het bord op de grond en laat de hond de rest opeten. Isabelle krijgt maagpijn en wordt vreselijk mager, zoals gewild, maar wanneer

ze haar bewustzijn begint te verliezen terwijl het schilderij nog niet klaar is, voedt Jeanne haar een stukje gebak terwijl ze een stuk over decompositie van het menselijke lichaam voorleest, maar dat maakt op dit ecstatisch moment helemaal niet uit. Pas wanneer Jeanne het gevoel krijgt dat Isabelle haar vriendin is, maakt ze met grote zorg het eten ook voor haar klaar [01:02:27 - 01:03:15] - ze geeft haar rode wijn, brie kaas, een baguette en een schaal bessen. De houding van Jeanne tegenover Isabelle verandert en ze drukt dat uit o. a. via het eten. Isabelle's houding tegen Jeanne is helemaal niet veranderd, maar haar waarden wel, vooral wat het eten betreft.

Hier zou ik graag een stuk interview met de actrice die Isabelle speelde, Halina Reijn, laten zien over haar voorbereiding voor de rol:

(11) “Reijn speelt de beeldschone actrice Isabelle. die wordt ontvoerd door een jaloerse, lelijke kunstenares, die haar wil uithongeren. Het is vooral een bloedstollende strijd tussen mooi en lelijk.

Ze gaat dit keer heel ver voor haar hoofdrol: in ruim een maand moet ze vijftien tot twintig kilo afvallen. ...

Toch ziet de actrice niet eens meer zo op tegen het vooruitzicht uitgemergeld te zijn. “Ik zal blij zijn als de druk van een mooie vrouw spelen weg is. Het is makkelijker wanneer ik straks gewoon mager en lelijk mag zijn. Daar hoef ik geen moeite voor te doen,” zo redeneert Reijn. ...” (Halina Reijn strijdt tussen mooi en lelijk. *NU – Het laatste nieuws*. [online]. 1. 7. 2010 [gecteerd 2015-06-05]. Toegankelijk op: <http://www.nu.nl/achterklap/2282141/halina-reijn-strijdt-tussen-mooi-en-lelijk.html>)

Het belangrijkste abstracte motief is het verschil tussen schoonheid en lelijkheid. Meteen aan het begin zien we de twee vrouwen, Jeanne en Isabelle, in hun dagelijks leven. We zien hoe de wereld ze behandelt op basis van hun verschillend uiterlijk, hoe Isabelle bewondering en achting verwekt terwijl kleine kinderen zich dood schrikken van Jeanne's gezicht. Eigenlijk de enige mensen die eerlijk en spontaan op Jeanne's lelijkheid reageren is het kleine meisje in de bus aan het begin van de film, en haar baas de gastheer in het café. De andere volwassenen doen alsof er niks aan de hand is maar kunnen haar toch niet te lang aankijken. Jeanne beschuldigt Isabelle van haar schoonheid en wil deze vernietigen. Eens wanneer ze erachter komt dat de schoonheid eerder een vervloeking is (Isabelle probeert haar dat maken te doen geloven), verandert haar woede in een soort gekwetste verlichting. Jeanne zijn er verschrikkelijke dingen overkomen in het verleden, maar die waren niet noodzakelijk veroorzaakt door haar lelijkheid. Isabelle daar tegenover moet een aantal slechte herinneringen bedenken om Jeanne te overtuigen dat haar leven ook niet gemakkelijk was, wat niet waar is.

Hierbij is het goed ook het motief van kunst te benoemen. Jeanne is een kunstenares, haar schilderijen zijn duidelijk van hoge kwaliteit maar toch concentreert ze zich op de dood en verval. Zoals schrijven A. Pop en M. Widrich in het boek *Ugliness: The Non-beautiful in Art and Theory*, schoonheid is in de loop van de eeuwen als iets waarnaar de mensen verlangen gezien; om haar aan

te raken, om haar begrijpen, definiëren, en vooral vangen. Het is meestal de bedoeling van kunst geweest de schoonheid te vangen, daarom weten wij ook wat was als schoonheid gezien en wanneer in de geschiedenis. Het was heel zeldzaam om de lelijkheid als de doel van de kunst te nemen. (A. POP, M. Widrich, 2013, 2).

In de algemene kunstgeschiedenis is er maar enkele keren sprake van de afwijking van de bewondering van schoonheid tot de pogingen schoonheid te vinden in lelijkheid, verval en vaak ook dood, en dat is de stroming van *décadence* in de 19. eeuw die een soort reactiestroom was op de romantiek en het rationalisme van die tijd. Geen goede voorbeelden, geen dienst voor de maatschappij, maar pure eigenheid van de kunst zelf. En hierbij is het goed te stoppen en over Jeanne's kunst even na te denken. Of ze hier haar boosheid over de wereld en de onjuistheid van het leven mee wilde uitdrukken, of het feit dat ook prachtige dingen lelijk kunnen worden, aan het licht wilde brengen, dat is best wel mogelijk. Haar dode en rottende modellen zijn altijd haar stille metgezellen geweest met wie ze rustig haar eigen lelijkheid kon vergeten, of bij wie ze niet meer zo opvallend uitstond. Haar series van schilderijen zijn niet mooi, omdat zij niet mooi is. Wat mooi is aan het begin is in ieder geval niet mooi als ze klaar ermee is, en dat process, de verdwijning van de schoonheid en de omvorming in iets afschuwelijks, dat wil ze de wereld laten zien. Iedereen is verslaafd aan schoonheid en alles wat perfect is, maar wat is schoonheid, eigenlijk? Hoe komt dat het éne gezicht veroorzaakt dat mensen verliefd worden en het andere dat ze zich in schrik afwenden? Dat is haar bedoeling, en daarom schildert ze zo. Dit geldt voor de Jeanne in het boek net zoals die in de film.

Dit thema doet ook denken aan de grens van wat nog acceptabel is en wat al over de grens gaat in de kunst. In de vorm van ontvoering en uithongering is dat natuurlijk een duidelijke misdaad, maar hoe zou de kunstwereld reageren als Isabelle een echte model was? Zou dat soort misvorming misschien als een offer voor de kunst kunnen gezien worden of gaat het er toch over? En gebeurt dat niet elke dag in de modellenbureau's? Dit zijn allemaal vragen die de film (en respectievelijk, het boek) in me opwekte en waarbij de antwoorden niet bepaald rustgevend zijn.

In verband tot de hierboven genoemde motieven komt hier ook heel vaak het motief van naaktheid voor. Isabelle zien we al aan het begin in de zon te liggen [00:01:27 - 00:01:45]. Tegelijkertijd is ze als het object van het verlangen van Bernard voorgesteld, omdat we haar door de oog van zijn camera zien. Al die seksualiteit en aantrekkelijkheid verdwijnt als Isabelle's naaktheid later aangetoond wordt tijdens het schilderen van Jeanne. Ook Jeanne's naaktheid komt in de film aan bod, wanneer ze een bad krijgt van Isabelle [01:06:28 - 01:09:44]. De naaktheid in het algemeen doet denken aan de kwetsbaarheid en zwakheid van de mens, vooral bij vrouwen. Isabelle is hier voor het grootste gedeelte van de tijd op die manier voorgesteld, maar hier komt de verandering tot stand, wanneer we zien dat ook Jeanne een gewone, gevoelige en kwetsbare vrouw is. Dat probeert

ze niet te laten zien, maar door haar naaktheid wordt dit toch sterk benadrukt.

Het sterkst hangt het vuil met de naaktheid samen. Als een onderdeel van Jeanne's ontdekking dat ook mooie mensen uiteindelijk niets meer dan vuile zakken vol vlees en bloed zijn benadrukt ze dat met de manier waarop Isabelle vuil wordt. Ze maakt commentaar over haar stank, haar uitscheiding en haar steeds magerdere en minder mooie uiterlijk. Hierbij speelt ook de ruimte een grote rol, daarover zal ik het in hoofdstuk 3. 4. 3 hebben.

Een motief dat ik niet in het boek heb gemerkt dat wel in de film ter sprake kwam was de angst van mensen. Jeanne, wanneer ze het gevoel heeft gekregen dat Isabelle haar vriendin is, vertelt haar over alles wat ze overwinnen moet om gewoon naar haar werk te gaan [01:10:20 - 01:10:45]. De mensen staren haar aan, ze lachen haar uit, ze is voortdurend onder druk van de aandacht dat anderen aan haar geven, wat haar schaapachtig en bang maakt. Wat ik interessant vind is dat bij Isabelle het bijna hetzelfde is, maar de aandacht die aan haar wordt besteedt is van een andere aard. Toch is het in haar leven voortdurend aanwezig, ze wordt stiekem geobserveerd als ze op straat loopt of ze wordt door massa's van mensen op straat bewonderd. Dat alles kan men in de film zien, en dat kan misschien ook de verklaring zijn voor haar laatste woorden in de film, toen Bernard haar vroeg of ze terug naar de bewoonde wereld zouden gaan en haar antwoord is als dat toch moet, dan maar liever nu [01:27:07 - 01:27:20]. Het klinkt niet zo enthousiast als verwacht, en dat kan misschien ook iets met haar eigen innerlijk vrees hebben te maken. Ze houdt op met het acteren en gaat haar leven helemaal veranderen om misschien vanaf nu meer op haar gemak te kunnen leven.

Als het laatste motief zou ik hier graag het belang van het fysieke contact noemen. Jeanne knuffelt heel vaak met haar hond, wat ook de inspiratie is voor Isabelle om over seksuele dingen en mannen met haar te proberen praten. Eerst krijgt ze een woedende reactie, wat een duidelijk bewijs is van een soort frustratie die vanuit eenzaamheid afkomstig is, maar later wordt Jeanne wat meer open voor dit soort gesprekken, omdat ze zelf het fysieke contact met andere wezens heel erg mist, waar Isabelle gebruik van maakt door haar te proberen aan te raken en wat dichterbij bij haar te komen. En dat lukt haar ook. Niet alleen zijn we allemaal zakken van vlees en bloed, maar we zijn allemaal ook verslaafd aan de aanwezigheid en het fysiek contact van anderen. En dat is ook iets wat ons heel kwetsbaar maakt.

### 3. 4. 3 De ruimte

De ruimte is in de film gemarkeerd, net zoals in het boek. Het wordt expliciet gezegd dat de film zich in de Belgische Ardennen afspeelt, vanuit de omgeving is het mogelijk om de precieze plaats terug te vinden. Het gaat om het gebied Viroinval ten zuiden van de stad Charleroi. Dat is ook makkelijk af te leiden van de stenen huizen die typisch zijn voor het Belgische platteland, of de soorten treinen die in de film voorkomen. En wat misschien het meest duidelijke aanwijzing is dat

het om België gaat is de merchandising van het biermerk Jupiler overal in het café.

Hier bestaat de kwestie van waarom is in de film de ruimte verplaatst naar België terwijl in het boek speelt zich de handeling in Frankrijk af. Bovendien is de filmische ruimte, de Ardennen, een franstalig gebied maar iedereen spreekt Nederlands. Volgens mij is dat vooral omdat de regisseur een Nederlander is en het is gemakkelijker met één taal werken dan met meerdere, en de doelgroep was de nederlandstalige audiëntie.

De ruimte dient hier op een bepaalde manier als een abstracte motief, net als in het boek. De wilde natuur eromheen, een klein dorp waar zoiets gebeurt en de gevolgen ervan in tegenstelling tot de grote stad waar Isabelle vandaan komt, dat alles heb ik al in het hoofdstuk 2. 4. 3 behandeld. Hier speelt ook het huis van Jeanne een grote rol, want in het boek kregen we niet zo'n directe beschrijvingen van de boerderij zelf en van de kelder waarin Isabelle opgesloten zat. In de film zien we het verwoeste huis waarin alles donker, somber en vies is met de walgelijke, natte en stoffige kelder. De scenes in het huis worden door de scenes uit het schilderachtige dorpje of de omgevende natuur afgewisseld wat als een verwijzing kan dienen bij de tegenstelling van schoonheid en lelijkheid, van veiligheid en gevaar, van comfort en ongemak.

De ruimte maakt hier ongetwijfeld een bijdrage op de sfeer van de handeling. Zoals eerder gezegd speelt hier het dorpsleven een grote rol. Verder dient de ruimte als nadere karakterisering van de personages. Ook hier heeft Jeanne's oude godverlatene boerderij wat te maken met hoe ze afstandelijk blijft van de andere mensen. Ook het verwaarloosde uiterlijk van het huis geeft haar eigen aanpak van zichzelf weer - ze heeft de hoop al opgegeven om haar omgeving mooi te maken, omdat ze haarzelf als hulpeloos lelijk ziet. Ook bij Bernard kan er sprake zijn van karakterisering, want het feit dat hij thuis een schrijn heeft met foto's en krantenartikelen over een actrice die al maandenlang vermist wordt, zegt vrij veel over hem. Zijn bescheiden huis is dan een bewijs van zijn obsessie met iets onbereikbaars.

Volgens mij kan hier ook sprake zijn van belangenruimte, d.w.z. de ruimte geeft een bijdrage aan de centrale thematiek. Zoals ik hierboven al heb uitgelegd, hebben de wilde natuur, het prachtige dorpje en het sombere huis van Jeanne een grote rol in het begrijpen van het centrale thema, wat de tegenstelling tussen schoonheid en lelijkheid is.

In de film behoren tot de ruimte ook de stemmen, muziek en geluiden, die zijn hier ook van belang. Om een aantal voorbeelden te noemen, is er het blaffen van de hond die het voortdurende gevoel van angst en stress opwekt, of de muziek van Jeanne die op haar een therapeutisch effect heeft. Naast de geluiden en de sombere atmosfeer van de omgeving is er ook een heel reële aanwezigheid van de geuren - de vieze kelder, de uitscheidingen, de hond, Jeanne's sigaretten, dat alles geeft een meerwaarde om de omgeving zo werkelijk mogelijk te kunnen voorstellen.

### 3. 4. 4 De personages

Er zijn drie hoofdpersonages in de film: Jeanne Bitor, Isabelle Vos en Bernard Buffon. Verder ontmoeten we ook een aantal bijpersonages, zoals de ouders van Isabelle, de moeder van een van Bernards leerlingen Giselle, de gastheer in het café, de vriend van Isabelle en de actrice die haar in haar nieuwe hoofdrol verplaatst.

De innerlijke opbouw van de personages is puur op hun handeling gebaseerd, de informatie werden dus indirect gegeven. Er is geen voice-over aanwezig die ons tot hun levenssituatie in zou leiden. Hun uiterlijk zien we direct dankzij de beeldverteller.

Zoals aangegeven in Literair mechaniek, komen dankzij de relaties en verschillen tussen de hoofdpersonages de abstracte motieven tot stand die van groot belang zijn voor de afloop van het verhaal. Deze motieven komen dan niet direct aan bod, maar ze worden echter door handelingen, uitspraken en karaktertrekken van de personages uitgedrukt, wat hier zeker het geval is. (E. Van Boven, G. J. Dorleijn, 2003, 307). Dat is het contrast tussen Jeanne en Isabelle, vooral in hun uiterlijk maar ook in hun aanpak van het innerlijk (Jeanne's slechte bedoelingen die tot vertrouwen en positieve gevoelens veranderen, Isabelle's leugens en acteren). Een belangrijke aspect is ook Bernard zijn obsessie met Isabelle en zijn blindheid voor de bereikbare wereld om zich heen. Hij negeert het feit dat er een vrouw is die blijkbaar wat gevoelens voor hem heeft door haar weg te jagen en aan alles wat ze voor hem doet geen aandacht te geven. Daardoor sluit hij zich steeds meer op in zijn onwerkelijke droom.

Jeanne Bitor kan als een spreekbuispersonage worden gezien, omdat ze toch een aantal keren over een of andere abstracte motief spreekt, bijv. de onrechtvaardigheid van het verschil tussen het leven als een mooie vrouw en het leven als een lelijke, de voorkeur voor alles wat met de dood en verval te maken heeft, of haar angst voor mensen.

#### Isabelle Vos

Isabelle is een van de drie hoofdpersonages en ze kan als het centrale personage gezien worden, omdat rondom haar om speelt de geschiedenis zich af. Ze kan als een round character gezien worden omdat er een duidelijke psychologische bewegingen zijn te merken in de loop van de tijd. Ze besluit haar leven helemaal te veranderen na alles wat haar heeft getroffen dus dat kan als een bewijs van psychologische ontwikkeling gezien worden.

De betrouwbaarheid wankelt in de loop van de film omdat ze zich in een hele slechte psychologische staat bevindt, ze heeft duidelijke hallucinaties en voelt zich zichtbaar vreselijk slecht. Dat vermindert dus de betrouwbaarheid, alhoewel ze aan het begin de meest normale personage van de drie schijnt te zijn. Een belangrijk factor is ook haar spelen als actrice, zoals beschreven in het tekstfragment 4.

## Jeanne Bitor

Jeanne is een gestoorde, onzekere en ongelukkige vrouw die erg onvoorspelbaar en gevaarlijk voorkomt. Diep in haar verschuilt zich een gevoelige en eenzame ziel, maar dat wordt pas later ontdekt. Toch zijn haar acties vaak onvoorspelbaar en het is vrij moeilijk met haar te identificeren. Ook zij kan als een round character gezien worden omdat er een duidelijke ontwikkeling van haar personage is te merken vanaf het begin tot het einde van het verhaal. Wat ook opvallend is is de perceptie van het personage d. m. v. de focalisatie van andere personages. Isabelle ziet haar als een gevaarlijke en onstabiele ontvoerdster terwijl ze voor Bernard een stil, arm meisje is van achter de bar.

## Bernard Buffon

Van Bernard krijgen de kijkers niet zo veel te weten en de perceptie van zijn personage wordt sterk gekleurd door de aard van onze eerste ontmoeting met hem en zijn voyeurisme. Wat dat nog erger maakt is dat hij een leraar aan de basisschool is en kijkt naar de naakte vrouw met zijn verrekijker terwijl hij op een uitstapje is met zijn klas. Dat maakt een vrij slechte indruk. Behalve dit en zijn obsessie met Isabelle is hij een vrij stabiel en betrouwbaar personage. Zijn liefde voor haar is heel sterk seksueel gemotiveerd wat voortdurend aanwezig is. Daar is ook zijn afwijzing van de andere vrouw, Giselle, een duidelijk bewijs van. Bernard kan als de enige van de hoofdpersonages niet als een round maar echter als een flat character beschreven worden. Er is geen psychologische ontwikkeling te merken en het voyeuristische varken dat hij was aan het begin is, is hij ook aan het eind van de film. Isabelle's redder of niet, zijn linie van het denken blijft hetzelfde.

## 4. Vergelijking van de resultaten

### De verteltheorie

De twee vertellers die in het boek gebruikt worden zijn de alwetende auctoriale verteller en de personale verteller. De auctoriale verteller heeft de functie van een gids die ons de inleiding en het slot van het verhaal aanbiedt, zonder een directe betrekking tot de focalisatie van de ene of andere personage te hebben. Dat lijkt heel sterk op de reportages over de verdwijning van Isabelle, die we in de film tegenkomen en die we ook als het ware door de ogen van de verteller zien. Wat het eind betreft, kan de voice-over die in de film voorkomt met de auctoriale verteller in het laatste hoofdstuk van het boek vergeleken worden - door hun woorden krijgen wij een onafhankelijke vooruitwijzing naar wat er in de toekomst met de personages gaat gebeuren.

In het boek is er sprake van alleen twee focalisatoren, terwijl we er in de film drie hebben (zonder en met Isabelle, respectievelijk). Daarmee hangt ook de focalisatie samen; in het boek zijn de

gebeurtenissen alleen van de standpunten van Jeanne en Bernard beschreven terwijl we in de film ook vaak kijken door de ogen van Isabelle, in de film is er dus veel meer identificatie met Isabelle als personage. De focalisatie gebeurt op het interne net zoals op het externe niveau. Wat de interne focalisatie betreft, hangen er ook de hallucinaties van Isabelle samen die in het boek helemaal niet aanwezig zijn.

In de film zorgt de verteller voor wat meer spanningopbouw dan in het boek vooral door de shots van een voyeur, de leemte tussen beeld en geluid of het bevende beeld van de camera.

Ik mag ook de geluidsverteller niet vergeten, die speelt een grote rol bij de spanningsopbouw en de afloop van het vertellen zelf. Er is gebruik gemaakt van intra- en extradiegetische muziek, het geluid beïnvloedt de visuele waarneming en ten slotte komt er ook kort de voice-over aan het woord.

De gedachten van de personages worden in het boek in de vorm van vertellerstekst weergegeven terwijl de gesprekken in de vorm zijn van directe rede samen met Inquit-formule. Wat de film betreft horen we alleen maar de gesprekken en er wordt niet uitgebreid aandacht gegeven aan de gedachten van de personages. Een uitzondering daarop kan misschien Isabelle's hallucinaties zijn, maar dat is een speciale situatie.

De stijl is in beide gevallen op een bepaalde manier gemarkeerd. De verteller in het boek is sterk subjectief, in het spreken van Jeanne komen emotioneel gekleurde en Franse uitdrukkingen voor, en de rede van Isabelle en Bernard dragen ook kenmerken van gemarkeerd spreken. Hetzelfde geldt voor de film waar nog het hoorbare verschil tussen Jeanne en Bernard hun Vlaams en Isabelle haar Nederlands duidelijk is te merken.

De verhaalttheorie

De tijd

Het verhaal, de presentatie van de geschiedenis dus, is in het boek verschillend van de film. In het boek is er sprake van een niet-chronologisch-successieve presentatie van de volgorde terwijl het in de film op een chronologisch-successieve manier gepresenteerd is.

In beide gevallen komen er retroversies voor, in het boek van alledrie hoofdpersonages, in de film alleen van Jeanne en op een bepaalde manier ook van Isabelle.

De verteltijd is in het boek net zoals in de film korter dan de vertelde tijd, die van 1 tot 4 maanden lang is. De verteltijd van het boek was ongeveer 10 uur van het lezen voor mij, het boek heeft 80 bladzijden, de verteltijd van de film is 94 minuten. Er is hier dus sprake van de techniek van de tijdsversnelling of Raffung.

Het aanduiden van het tijdsverloop wordt in het boek door bepaalde natuurlijke verschijnselen en door een aantal signaalwoorden gerealiseerd. In de film zijn dat de doorlopende scènes van het



nieuws waarin het precies wordt gezegd hoe lang geleden de ontvoering gebeurd is.

Wat de tijd waarin zich de gebeurtenissen afspelen betreft, in het boek is het niet duidelijk. Aangezien het jaar van de eerste uitgave (1989) en het feit dat Isabelle een heel beroemde actrice is, wat typisch is vooral voor de 20. eeuw, kan het verhaal ergens in de 2. helft van de 20. eeuw zijn gebeurd. Daartegen is in de film vrij duidelijke 21. eeuw te vinden - er is sprake van mobiele telefoon, we zien het nieuws op een moderne TV in het café, Isabelle heeft een iPod, de shots vanuit Isabelle's verleden zien er ook heel modern uit.

De spanning is in het boek niet het grootste doel, toch zijn er een aantal spanningsopbouwende functies te vinden, bijvoorbeeld de weglating van focalisatie van Isabelle's kijkpunt, de wisselende kijkpunten van Jeanne en Bernard, informatiedosering en het gebruik van onstabiele en onbetrouwbare personages. In de film wordt, zoals eerder gezegd, met de spanning wat uitgebreider gewerkt dan in het boek, vooral door middel van de shots van een voyeur, de leemte tussen beeld en geluid of het bevende beeld van de camera. Verder wordt er ook met intra- en extradiegetische muziek, lawaai en hoorbaarheid van de stem gewerkt en de sombere en vieze ruimte voegt ook aan de atmosfeer toe.

#### De motieven

De motieven kunnen, meer dan de spanning, als het hoofddoel van het boek gezien worden. Deze zijn, met een klein aantal uitzonderingen, overeenkomstig.

In het boek horen bijv. de bloemen, het fysieke contact, de natuur en de honden tot de concrete motieven. Al deze motieven komen ook aan bod in de film, maar bijv. Bernard's liefde voor de bloemen wordt niet zo sterk benadrukt als in het boek. In de film zijn de volgende concrete motieven van belang: de spiegel, de schoenen en het eten. Het motief van de spiegel komt in het boek ook voor, maar daar wordt het niet zo sterk gethematiseerd en benadrukt als in de film, wat ook begrijpelijk is want de film is meer op de visuele waarneming georiënteerd. De schoenen hebben in het boek ook een groot belang, maar toch wordt er niet zo vaak aandacht aan besteed als in de film. Het concrete eten wordt nauwelijks besproken, maar de lezer weet dat er een groot gebrek aan is.

De abstracte motieven in het boek zijn dan bijv. de onrechtvaardigheid van het lot, minderwaardigheidscomplex, de kunst, de zoektocht naar iets onbereikbaars en het verlangen naar verandering. Dat is ook in de film te vinden, ook al heeft bijvoorbeeld de machtsrijd een verschillende vorm.

De abstracte motieven die in de film het meest benadrukt worden zijn het verschil tussen mooi en lelijk, de machtsrijd tussen twee vrouwen, de kunst van Jeanne en de grenzen van wat nog als kunst gezien kan worden en wat niet. Verder is ook de naaktheid, het vuil, de angst van mensen en het

belang van het fysieke contact belangrijk.

Het is dus zichtbaar dat de motieven op heel veel punten overeenkomstig zijn, maar er zijn wel een aantal verschillen wat de benadrukking en presentatie ervan betreft, wat in samenhang met de vorm uitgelegd kan worden; de meer visuele motieven, zoals ontwerperschoenen, spiegels of verschillen tussen schoonheid en lelijkheid worden in de film benadrukt, terwijl de meer psychische motieven, zoals de zoektocht naar iets onbereikbaars of de jaloezie uitgebreider in het boek worden besproken.

### De ruimte

In beide gevallen is de ruimte gemarkeerd. In het boek wordt de plaats waarin het verhaal zich afspeelt concreet aangeduidt, in de film wordt alleen over de Belgische Ardennen gesproken, maar het was niet moeilijk om na een klein onderzoek het dorpje te vinden. De acteurs zijn nederlandstalig, het boek werd ook in het Nederlands geschreven, daarom wordt er alleen Nederlands gesproken ook al vindt de handeling in beide gevallen plaats in een franstalig gebied. Misschien was het voor de filmmakers goedkoper in België te draaien dan in Frankrijk. Of wilden ze de personages ook op het taalniveau onderscheiden zonder een andere taal te moeten gebruiken. De expliciete beschrijvingen, die in het boek vrij vaak voorkomen, zijn in de film in de vorm van vogels oog of de shots van het zichtpunt van de verteller gerealiseerd en er wordt in beide gevallen veel aandacht besteed aan de omliggende natuur. Die komt als een belangrijk motief voor, zie 3. 3. 2. Diegene die zich in het boek met de natuur bezighoudt is ook uitsluitend de verteller met zijn beschrijvingen, er komen geen focaliserende beschrijvingen van de zichtpunten van de personages voor.

De functies van de ruimte in het boek zijn vooral bijdrage aan de sfeer, werking op de compositie, nadere karakterisering van de hoofdpersonages, en de ruimte heeft ook een directe invloed op de handeling.

De functies van de ruimte zoals hij in de film wordt gepresenteerd zijn ook bijdrage aan de sfeer en nadere karakterisering, maar in dit geval kan er misschien sprake zijn van de belangenruimte. De ruimte in de film brengt een bijdrage aan de centrale thematiek van het verhaal, en dat zijn de tegenstellingen; tussen mooi en lelijk, tussen veilig en gevaarlijk, tussen rustig en wild.

De filmische ruimte heeft nog andere dimensies in de vorm van de stemmen, muziek en geluiden die een directe bijdrage aan de atmosfeer geven. Expliciet worden er ook verschillende geuren besproken, en als ze niet aan bod komen zijn ze er toch heel sterk aanwezig (de hond in het huis, de natte, vieze kelder, de sigaretten, de uitwerpselen).

### De personages

In de film en in het boek zijn er drie hoofdpersonages (Jeanne, Isabelle en Bernard) en een

aantal bijpersonages.

In de film gebeurt de innerlijke opbouw van de personages indirect, er zijn geen expliciete beschrijvingen. Hun uiterlijk wordt direct getoond door de beeldverteller. Het verhaal komt tot stand op basis van de handelingen en de relaties tussen de hoofdpersonages. Jeanne Bitor kan dan in de film (net zoals in het boek) als een spreekbuispersonage worden gezien.

Isabelle is een round character in de film, maar een flat character in het boek. Er kan getwijfeld worden op haar betrouwbaarheid op basis van haar psychologisch staat in de loop van het verhaal. In het boek wordt de opbouw door de andere twee hoofdpersonages en de verteller gerealiseerd.

Jeanne is een diep uitgewerkte character, veel meer in het boek dan in de film, maar ook in de film wordt aandacht gegeven aan haar motivaties, maar niet zo veel aan haar gedachten, zoals in het boek. Ook zij kan als een round character worden gezien, in beide gevallen is er een duidelijke psychologische ontwikkeling aanwezig. Een opvallend punt is ook de focalisatie door de ogen van de andere personages in de film - ze is een gevaarlijk iemand voor Isabelle en een eenzame en rare vogel voor Bernard.

Van Bernard krijgen we veel meer te weten in het boek dan in de film. In de film ziet hij er als een gehaakte voyeur uit die zijn seksuele neigingen achter goede bedoelingen verschuilt. In de film wordt hij echter als een flat character gepresenteerd, wat niet het geval is in het boek. Het boek geeft hem echter als een dikke, vriendelijke man weer. Zijn echte karaktertrekken komen pas aan het eind van het boek te voorschijn en er is een duidelijke psychologische ontwikkeling te merken.

All drie hoofdpersonages hebben in het boek een sprekende naam. In de film zijn de namen van Jeanne en Bernard dezelfde, maar Isabelle's achternaam wordt veranderd van Amable naar Vos. De reden daarvoor is misschien het feit dat in het boek Franse is en in de film Nederlandse. De achternaam Vos kan ook als een nomen omen gezien worden. Met een vos heeft men een bepaalde aantal eigenschappen verbonden (sluw, slim, onbetrouwbaar) en dat heeft dan een connotatie ook met haar personage als actrice. In het boek is ze dus op basis van haar naam een vriendelijk en lief iemand terwijl in de film is ze meer als een sluwe mens gepresenteerd.

In het boek wordt ook de gelijkenis van Bernard en Jeanne veel sterker benadrukt - in de film gebeurt dat helemaal niet. Dat vind ik een belangrijke punt omdat het laat zien dat ze beide eigenlijk wat verstoord zijn en een probleem hebben, en Isabelle is de reden daarvoor.

## 5. Conclusie - de invloed van de verschillen op de weergave als geheel

Zoals eerder gezegd, worden de vertellers in het boek in de film gereflecteerd door verschillende filmische technieken, zoals de voice-over of de reportages binnen de film. De vorm van de alwetende auctoriale verteller en de personale verteller wordt door de toehorende wijzes in de film aangeduidt (door de ogen en oren van de beeld- en geluidsverteller), de vorm wordt dus meestal volgehouden.

Een groot verschil dat ook invloed heeft op de perceptie van de beide werken is het feit dat er in het boek helemaal niet door de ogen van Isabelle gefocaliseerd wordt terwijl in de film wel en vrij vaak. In het boek dient het gebrek aan het inzicht in Isabelle tot spanningsopbouw, en in deze overtreffende situatie leidt het tot de indruk dat Jeanne het hoofdpersonage is; de lezer krijgt het grootste inzicht in haar gevoelens en gedachten en volgt haar ontwikkeling in de loop van de handeling. In de film treedt daarentegen Isabelle voor als het centrale personage.

Wat het inzicht in het innerlijk van de personages betreft, gebeurt dat alleen in het boek via de personale verteller. In de film weten we nooit wat de personages denken.

Ik heb al eerder vermeldt dat het niet het hoofddoel van het boek is om spannend te zijn (ook al zijn er een aantal spanningsopbouwende elementen te vinden) wat niet het geval is in de film. Daar hebben de beeld- net zoals de geluidsverteller een grote invloed op de spanning.

De weergave van de zintuigelijke sensaties (stank, vuil, koud, honger) is veel explicieter in de film, wat vrij begrijpelijk is want een film is meestal meer op sterke sensaties in het algemeen geconcentreerd, ook om de spanning verder op te bouwen. In verband tot dit kan ik ook het overbodige geweld van Jeanne tegen Isabelle noemen dat in de film aangetoond wordt.

Het verhaal is in de film op een chronologisch-successieve manier gepresenteerd wat niet het geval is in het boek. Dat maakt de film gemakkelijker te volgen. In beide werken wordt gebruik gemaakt van de zgn. tijdversnelling, dwz. dat de verteltijd korter is dan de vertelde tijd. Het tijdsverloop wordt direct aangeduidt, de lezer en de kijker weten dus altijd min of meer hoe lang de handeling duurt.

De motieven zijn in het boek en in de film in het algemeen gelijkaardig. In beide gevallen wordt het verschil tussen mooi en lelijk besproken, het minderheidscomplex, obsessie met iets / iemand onbereikbaar en de kwestie van kunst komt aan bod. Geen van de belangrijke thema's wordt hier dus uitgelaten.

De lezer en de kijker weten precies, waar het verhaal zich afspeelt dankzij de gemarkeerde ruimte. In de film heeft de ruimte een nog diepere dimensie dankzij de geluidsverteller. In beide gevallen wordt de ruimte sterk gethematiseerd zodat het duidelijk is dat hij belangrijk is voor de centrale handeling.

Wat de personages betreft, wordt hun innerlijke opbouw in de film indirect maar in het boek op een

directe manier (gemarkeerde beschrijving door de auctoriale verteller) gerealiseerd. Daardoor krijgt de kijker meer ruimte zijn eigen mening over de gebeurtenissen te vormen, maar tegelijkertijd is hij verbonden door wat hem de beeldverteller laat zien van hun uiterlijk. Een groot verschil is dat Isabelle een round character is in de film maar een flat character in het boek, wat een grote invloed heeft op de perceptie van haar rol in het verhaal. In het boek hebben alledrie de hoofdpersonages sprekende namen, wat als reden gezien kan worden om de verbeelding van de lezer te sturen. Het boek werkt veel meer met de invloeden van de meningen op de lezer, de verteller is sterk gemarkeerd. De film is in deze richting veel gemakkelijker, maar het is de vraag of de gemaskerde actrice die Jeanne speelde ook niet op een bepaalde manier invloed had op de kijker's perceptie van haar personage.

Er is blijkbaar een groot aantal verschillen tussen de narratieve technieken van het boek en de film te vinden. De ingrepen die de filmmakers gemaakt hebben zijn duidelijk op de eerste blik (Isabelle's focalisatie) maar vaak gaat het ook om kleine nuances in de weergave (veranderingen in de dialogen, feitelijke verschillen ezv.) die meestal ook een reden hebben. Hier wordt mijn conclusie wat subjectiever en ik probeer deze redenen te ontdekken.

De eerste reden is zonder twijfel spanning. Voor zulke film die zich geen enorme intellectuele doelen stelt is de spanningsopbouw zeker belangrijk en daarom wordt de film uiteindelijk veel spannender opgebouwd dan het boek.

De ingrepen in de dialogen hangen hiermee samen. In de film zijn ze korter, minder diep en er worden meer expliciete woorden gebruikt om een eenvoudiger en sneller indruk op de kijker te maken. Er komen ook minder bijpersonages voor zodat de handeling zo eenvoudig mogelijk blijft. De focalisatie door Isabelle's ogen die in het boek helemaal niet aanwezig is speelt hier ook een rol. In de film is de identificatie met haar als hoofdpersonage veel eenvoudiger terwijl in het boek zien we haar als een object en de lezer is gedwongen zich met Jeanne te identificeren.

In deze zin is de film wat eenvoudiger om ernaar te kijken, want we krijgen een duidelijke inzicht in alledrie de belangrijke hoofdpersonages.

Dat alles leidt tot een soort vereenvoudiging in de film in vergelijking met het boek. Dat is een algemene tendentie die overal in verfilmde literaire werken is te merken. Daar schrijft W. Poelstra ook in zijn artikel *Boek en film. Een boek is een boek, een film een film* op [dbnl.org](http://dbnl.org) o. a. over:

“...een roman is een representatie van de werkelijkheid die boven die werkelijkheid uitstijgt en de lezer kennis laat nemen van hogere inzichten en diepere gevoelens. Bij verfilmingen van romans wordt alles plat gemaakt: de wereld van een film is eendimensionaal, op de fantasie van de toeschouwer wordt geen beroep gedaan...” ([dbnl.org](http://dbnl.org))

In het algemeen geldt dat een verfilmde versie van een boek (en hier is het niet zo belangrijk of het een bestseller is of een onbekend werk) verschilt zich min of meer van het origineel, en deze verschillen zijn meestal vanwege vereenvoudiging en afvlakking. In de film is er van nature minder ruimte voor de verbeelding van de kijker en er is vaak geen ruimte voor diepe en ingewikkelde psychologisering, zoals in het boek. Zulke passages (die vaak cruciaal zijn voor de tekening van de handeling) worden in de film uitgelaten, sommige dingen, zoals dialogen, ruimte of gebeurtenissen, worden dan veranderd om zich op de uitlatingen aan te passen.

Het doel van mijn onderzoek was deze verschillen te ontdekken en vergelijken. De resultaten heb ik dan in het algemeen besproken wat de verfilmingen van literatuur betreft. Ik probeerde de motivaties voor de veranderingen in de film in vergelijking met het boek te ontdekken en bespreken.

Vanaf het begin van mijn onderzoek zie ik de grootste meerwaarde in de keuze van het onderzoekscorpus. Ik vermijdde de grote en bekende namen van werken en koos een nooit eerder geanalyseerde roman *Isabelle* (ik heb tenminste geen gelijkaardige analyse in de voor mij toegankelijke bronnen gevonden). De film is ook in de lage landen niet zo bekend en de literaire en filmische kritieken geven deze twee werken vrij lage beoordelingen. Dat zag ik als een uitdaging om iets nieuws proberen te verwerken en iets nieuws daarmee te brengen.

De resultaten van mijn werk zie ik als een bewijs dat sommige verhaalelementen typisch zijn voor film en sommige voor literatuur, en de overdracht ervan kan vrij ingewikkeld worden, want waarop aandacht besteedt wordt in een boek (bijv. de uitlating van Isabelle's focalisatie) kan helemaal omgekeerd aangepakt worden in de verfilming ervan (Isabelle als hoofdpersonage), toch wordt de hoofdgedachte van de beide werken bewaard.

Mijn laatste gedachte over de verfilmingen van boeken, op mijn uitgebreid onderzoek gebaseerd, is dat beide een kunst zijn, op zijn eigen manier, en de veranderingen, uitlatingen en andere ingrepen in de film, hoewel vaak door de lezende publiek negatief geaccepteerd, hebben altijd hun doel en worden door andere, unieke filmische technieken gecompenseerd. Het is volgens mij altijd de moeite waard het boek én de film door te gaan, zou het zijn puur om de eigene mening over het verhaal met de mening van de regisseur te vergelijken.

## 6. Literatuurlijst

De Loo, T.

1995 *Isabelle*, Groningen: Wolters-Noordhoff, BV

Sombogaart, B.

2011 *Isabelle*, Nederland, 94 min.

Van Boven, E. en Dorleijn, G. J.

2003 *Literair Mechaniek*, Bossum: Uitgeverij Coutinho

Verstraten, P.

2008 *Handboek filmnaratologie*, Nijmegen: Uitgeverij Vantilt

Bolscher, I., Dirksen, J. et. al.

2005 *Literatuur en fictie*, Zoetermeer: NBD Biblion

Pop, A., Widrich, M. (ed.)

2014 *Ugliness: The Non-beautiful in Art and Theory*, New York: I. B. Tauris & Co Ltd

Geerts, S., Van den Bossche, S. (ed.)

2014 *Never-Ending stories*, Gent: Ginkgo Academia Press

Poelstra, W.

1998 Boek en film. Een boek is een boek, een film een film, *Literatuur*, jaargang 13, p. 293, geraadpleegd 30 juni 2015,

[http://www.dbnl.org/tekst/\\_lit003199601\\_01/\\_lit003199601\\_01\\_0051.php](http://www.dbnl.org/tekst/_lit003199601_01/_lit003199601_01_0051.php)

Kittredge, W., Krauzer, S. (ed.)

1979 *Stories into film*, New York: Harper and Row

Stam, R., Raengo, A. (ed.)

2004 *A companion to literature and film*, Oxford: Blackwell Pub.

Geen auteur gegeven

2010, *Halina Reijn strijdt tussen mooi en lelijk*. Nu.nl, geraadpleegd 15 juni 2015,  
<http://www.nu.nl/achterklap/2282141/halina-reijn-strijdt-tussen-mooi-en-lelijk.html>