

# Van roman na film: geen *Disgrace* vir J M Coetzee. 'n Onderzoek na die proses van filmverwerking

*From novel to film: no Disgrace for J M Coetzee. An investigation into the process of film adaptation*

ANTHEA VAN JAARSVELD

Departement Afrikaans en Nederlands, Duits en Frans en Drama en

Teaterkuns, Universiteit van die Vrystaat, Bloemfontein

E-pos: vjaarsa@ufs.ac.za



Anthea van Jaarsveld

ANTHEA VAN JAARSVELD is 'n lektor in die departemente Afrikaans en Nederlands, Duits en Frans asook Drama en Teaterkuns aan die Universiteit van die Vrystaat. Sy spesialiseer in die Afrikaanse en Nederlandse drama, televisie- en filmgenres. Dr. Van Jaarsveld publiseer oor die Afrikaanse drama asook die Afrikaanse en Nederlandse televisie- en filmgenres. Sy is tans besig met 'n navorsingsprojek oor die Afrikaanse en Nederlandse sepie waarin die invloed en effek daarvan op die gemeenskap asook die sosiale waarde daarvan vir die Afrikaanse en Nederlandstalige gemeenskappe aan bod kom. 'n Verdere navorsingsveld wat sy besig is om te ontgin, is die ontwikkeling van die Afrikaanse filmbedryf.

ANTHEA VAN JAARSVELD is a lecturer in the department of Afrikaans and Dutch, German and French. She also lectures in the department of Drama and Theatre at the University of the Free State. She specializes in the genres of Afrikaans and Dutch drama, as well as television and film. Dr. Van Jaarsveld's publications focus on Afrikaans drama and Afrikaans and Dutch television and film genres. She is currently busy with a research project on Afrikaans and Dutch soap operas – the influence and effect thereof on the community, together with the social values thereof for the Afrikaans and Dutch communities. A new field of research that she is also exploiting is the development of the Afrikaans film industry.

## ABSTRACT

*From novel to film: no Disgrace for JM Coetzee. An investigation into the process of film adaptation*

*Adaptations of literary works have always played a prominent role in the history of film. However, these adaptations were always judged by literary critics from the perspective of their own literary prejudices. This necessarily led to the film as genre being seen as inferior to the literary genre. Against this backdrop one may make the assumption that, should film narrative be defined from within a literary domain, the film will, based on its own unique characteristics, be secondary to the literary work on which it is based. This article does not aim to establish a hierarchy between the literary text and its film version, but intends to make the reader aware of a significant paradigm shift since the nineties as to the importance of film adaptation as an entity in its own right. To reach this point, however, the development of film adaptation is scrutinised from three seminal eras, namely: the era 1960–1990, characterised by so-called Fidelity criticism, the era 1990–2003, characterised by processes such as inter semiotic translation, and the era since 2003, characterised*

by the focus on a hermeneutic model. The film adaptation of Nobel prize winner J M Coetzee's novel *Disgrace*, directed and produced by Steve Jacobs with Anna-Maria Monticelli as screenwriter and co-producer, comes under scrutiny. It is discussed as an adaptation that may be interpreted by using Linda Cahir's (2006) criteria for the creation and interpretation of film adaptations.

This article will argue that literature does not exist in a vacuum and is constantly being rewritten through the various cultural contexts wherein it exists. The study of the film adaptation of *Disgrace* shows how popular cultural literary adaptations can function as living texts which become part of organic, meaningful processes in the community.

**KEY WORDS:** Film adaptation, film narrative, semiotics, theories on film adaptation, literary text, cinematography, Fidelity criticism, intertextuality, re-reading, appropriation

**TREFWOORDE:** Filmverwerking, film-narratief, semiotiek, filmverwerkingsteorie, literêre teks, kinematografie, getrouheidskritiek, intertekstualiteit, herlesing, toe-eiening

## OPSOMMING

In hierdie artikel word nie gepoog om 'n hiërargie te probeer vasstel tussen die literêre teks en sy filmweergawe nie, maar bloot die leser bewus te maak van 'n noemenswaardige denkverskuiwing vanaf die negentigerjare na die belang van filmverwerking as entiteit in eie reg. 'n Oorsig word gegee van die aard van filmverwerking deur die fokuspeunte in die ontwikkeling daarvan, en die besondere verband tussen die geskrewe en visuele teks uit te stip. Literatuur bestaan nie in 'n vakuum nie en word deurgaans herskryf deur die vele veranderende kulturele kontekste waarbinne dit bestaan. Die bestudering van die filmverwerking van *Disgrace* toon by uitstek aan hoe die bestudering van populêre kulturele verwerkings van literatuur kan funksioneer as 'n lewende teks wat deel word van organiese, betekenisvormende prosesse binne die gemeenskap.

## 1. INLEIDENDE OPMERKINGS

Verwerkings van literêre werke het nog altyd 'n prominente rol gespeel in die geskiedenis van die filmbedryf. Die potensiaal om 'n literêre narratief op die grootdoek vas te lê, het van die literêre teks 'n voedingsbron gemaak sedert die beginjare van die filmbedryf. Baie literêre kritici het hierdie groeiende verskynsel van verwerking egter as literêre verraad beskou aangesien hulle die film as massamedium afgemaak het omdat dit te kort sou skiet aan diepte. Wanneer kritici dan filmverwerkings beoordeel vanuit hul literêre vooroordeel, het dit onvermydelik gelei tot groot protes onder filmteoretici en -kritici, want as 'n verhaal alleenlik deur sy literêre weergawe gedefinieer word en daarbinne gestalte vind, word die film as genre reeds van meet af aan in 'n ondergeskikte posisie geplaas. Indien die film-narratief dus vanuit die literêre domein gedefinieer word, neem die film uit die aard van sy besondere onderskeidende kenmerke onmiddellik 'n tweede plek in naas die literêre werk.

Dit sou in der waarheid heeltemaal onlogies wees om selfs te probeer bewys dat die een belangriker as die ander is. Om dus 'n hiërargie te probeer vasstel tussen die literêre teks en sy filmweergawe, blyk so onproduktief te wees as wat dit subjektief is. Met hierdie dilemma as vertrekpunt word daar vervolgens gekyk na die ontwikkeling van die studie van filmverwerking

oor die afgelepe ongeveer vyf dekades. Bronne vir filmstudies is karig; so ook bronne oor die verwerkingsteorieë binne die filmstudie.<sup>1</sup>

## 2. DIE STUDIE VAN FILMVERWERKING: 'N OORSIG

Filmverwerking is 'n navorsingsveld waarbinne daar nog, verbasend genoeg, redelik min geteoretiseer is. Die studie van filmverwerking is vir dekades vertraag as gevolg van 'n gebrek aan metodologiese ondersoeke na filmverwerking as genre in eie reg, in teenstelling met die materiaal wat verwerk word. Hierdie gebrek aan 'n fundamentele metodologiese onderbou is volgens Lawrence Vetuni (2007:25) toe te skryf aan twee belangrike faktore: die een konseptueel en die ander institusioneel. Groter waarde word geheg aan die relevante literêre teks ter sprake by die studie van filmverwerkings as die uiteindelik kinematografiese eindresultaat. Hierdie soort benadering reflekteer nie net die veronderstelling van die konsep van oorsprong, outeurskap en daarom ook die marginalisering van tweederangse kreatiewe uitsette soos verwerkings nie, maar in die tweede plek ook die opvatting dat filmverwerkings altyd binne die literêre domein beoordeel en evalueer word. Die proses van beoordeling word verder op grond van die toereikendheid in terme van die literêre teks aangebied. Dit wil voorkom asof karige aandag nog altyd aan die filmmakers en hul innoverende tegnieke gegee is en daarom ewe geringe aandag aan die daarstel van estetiese kriteria vir filmverwerking bestee is. Tog het Roland Barthes (1974), Jacques Derrida (1982), Umberto Eco (1992), Michel Foucault (1977) en ander reeds vanaf die sewentigerjare duidelik aangetoon dat 'n "oorspronklike" werk 'n abstrakte denkbeeld of idee is wat feitlik onmoontlik is om in film te dupliseer. Dit is nie slegs in film wat sodanige "oorspronklikheid" onmoontlik is nie. Bogenoemde outeurs het meerder male al die "oorspronklikheid" by die verwerking van visuele sovel as skriftelike tekste geproblematiseer. Dit is duidelik dat die kontroversie rondom filmverwerking essensieel lê in die misvatting rondom die oogmerk van filmverwerking asook ten opsigte van die transformasieproses. Die klem word so oormatig op die roman as basis van die verwerkingsproses geplaas, dat kritici vir jare vasgevang was in die beskrywing van verwerkings as onlosmaaklike uitvloeiensels van die teks waaruit dit ontspring het. Dit is maar eers sedert die negentigerjare dat die klem stadig maar seker verskuif na die filmverwerking as entiteit in eie reg.

Wanneer die ontwikkeling van die studie van filmverwerking bekyk word, is daar drie duidelik afgebakende tydvakke te onderskei.

### 2.1 Die tydperk 1960–1990 gekenmerk deur die sogenaamde "Fidelity criticism" of getrouheidskritiek

George Bluestone se *Novels into films* van 1957 was die eerste werklike groot werk oor die betrokke studieveld. Die meeste bronne in hierdie periode van die film- en literatuurdebat was grootliks gemoeid met die evaluering van die kinematografiese eindresultaat binne die transformasieproses. Hierdie tipe analise het gelei tot 'n basiese vergelyking tussen die literêre werk en sy filmweergawe met die uiteindelijke doel om te bepaal of die film 'n getroue weergawe

<sup>1</sup> Belangrike bronne wat te make het met spesifiek die verwerkingsteorieë binne die filmgenre sluit in: *Literature into film* deur Cahir (2006), *Adaptations: From text to screen, screen to text* deur Cartmell en Whelehan (1999), *A Theory of Adaptation* deur Hutcheon (2006), *Novel to film: An introduction to the theory of Adaptation* deur McFarlane (1996), *Film Adaptation* deur Naremore (2000), *Adaptation and Appropriation* deur Sanders (2006) en *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* deur Stam en Raengo (2005).

van die roman is, al dan nie. In die meeste van hierdie vergelykende evaluerings staan die begrip “so goed soos” die literêre model altyd op die voorgrond. In latere bronne het kritici egter rakende die studie van filmverwerkings gewaarsku teen die gevaar van filmverwerking gebaseer op getrouheidskritiek. In sy boek *Novel to film: An introduction to the theory of Adaptation* wys Brian McFarlane daarop dat:

Fidelity criticism depends on a notion of the text as having and rendering up to the (intelligent) reader a single, correct ‘meaning’ which the filmmaker has either adhered to or in some sense violated or tampered with. [...] the fidelity approach seems a doomed enterprise and fidelity criticism unilluminating. That is, the critic who quibbles at failures of fidelity is really saying no more than: ‘This reading of the original does not tally with mine in these and these ways’. (1996:8-9)

Sung-eun Cho beweer in haar artikel, “Intertextuality and Translation in Film Adaptation” dat die getrouheidskwessie die moontlikheid daarvan om filmweergawes as intertekstuele werke sowel as kritiese interpretasies van ’n roman te beskou, geheel en al misken (2005:89). In sy artikel “Wide Angle”, wys Christophor Orr (1984:72) ook op die gevaar van getrouheidskritiek:

The act of adapting a text from another medium is, in effect, the privileging or underlining of certain quotations within the film’s intertextual space... . Thus the danger of fidelity criticism, even when it is dealing with the most ‘faithful’ of film adaptations, is that it impoverishes the film’s intertextuality either by ignoring the other codes that make the filmic text intelligible or by making those codes subservient to the code of a single precursor text. The ultimate effect of this critical process is the disavowal of the text as a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash.

## 2.2 Die tydperk 1990–2003 gekenmerk deur prosesse soos intersemiotiese vertaling

Brian McFarlane se *Novel to Film* (1996) was die volgende boek (ongeveer 30 jaar na Bluestone se werk) wat ’n noemenswaardige impak op die studieveld gehad het. Met hierdie boek bied hy die eerste sistematiese en teoretiese bespreking van die prosesse van filmverwerking. McFarlane beskou die filmweergawe van ’n roman as ’n gekompliseerde, doelbewuste kommunikatiewe aksie. Hy beskryf dit as ’n “interplay between the ‘transfer’ of ‘narrative’ (story, setting, character) and the ‘adaptation’ of ‘enunciation’ (plot, tone, point of view)” (1996:19-20). McFarlane vind hiermee aansluiting by ’n artikel van Patrick Cattrysse met die titel, “Film (Adaptation) as Translation” waarin hy van die standpunt uitgaan dat die konsep van vertaling nie beperk kan word tot ’n blote linguïstiese oordragingsproses nie, maar veel eerder uitgebrei moet word tot ’n gekontekstualiseerde semiotiese perspektief (Cattrysse 1992:68). Sewe jaar later lê Millicent Marcus dieselfde klem op die vertalingsprosesse as teoretiese fundering vir die studie van filmverwerking. Sy reken dat aangesien verwerking die prosesse van kulturele herwinning deur die beweging van een medium na ’n ander só kompliseer, die studie daarvan ’n sterk teoretiese basis regverdig. Daardie teoretiese fundering vind sy dan ook in die vertalingsparadigma (Marcus 1999:xx).

In aansluiting by die uitgangspunte van Marcus en Cattrysse het Roman Jakobson reeds in 1963 sy derde tipe vertaalteorie gedefinieer wat veral relevant was vir filmverwerking naamlik, intersemiotiese vertaling. Hierdie tipe vertaling kon met groot sukses aangewend word by die studie van filmverwerking aangesien dit die omvorming van ’n besondere literêre tekensisteem na ’n ander audio-visuele tekensisteem behels. Ongelukkig is filmverwerking in hierdie tydperk steeds bestudeer en geëvalueer as finale produk in teenstelling met die oorspronklike roman terwyl

die bestudering van die prosesse binne die transformasie van begin tot einde, steeds oor die hoof gesien word.<sup>2</sup> Van meet af aan word die begrip “dualiteit” die speek in die wiel van die studie van filmverwerking.<sup>3</sup>

Volgens James Naremore kan die ambivalente aard van filmverwerking as ’n multivlakkige onderhandeling van intertekste beskou word (Naremore 2000). Hierdie standpunt word ’n vertrekpunt vir die totstandkoming van ’n estetika gebaseer op die dialektiese ruiltransaksie tussen literatuur en film. Gegewe die feit dat die term “verwerking” in die linguistiek al lank reeds vanaf Plato tot Derrida gebruik is om ’n bepaalde vorm van vertaling te beskryf, nog lank voor dit vir filmstudie gebruik is, kan seker aanvaar word dat veral in hierdie tydperk van die ontwikkeling van ’n relevante verwerkingsteorie, dit as belangrike bousteen gereken is.<sup>4</sup> Vertaling en verwerking deel etlike karakteristieke eienskappe. Die eerste ooreenkoms is semanties van aard. Gedurende die Middeleeue is die term “verwerking” beskou as onderafdeling van vertaling. Dit het in die 17de Eeu ’n uiters gewilde term geraak en is reeds in 1912 toegepas op die filmbedryf om die omskakeling van geskrewe na visuele materiaal in sy eenvoudigste vorm te beskryf (Lhermitte 2005:100). Verwerking asook vertaling kan op grond hiervan beskou word as beide ’n toestand en ’n proses van transformasie wat subtiële eendersheid en andersheid versinnebeeld. Vertaling en verwerking binne die studie van filmverwerking in hierdie tydperk word dus teen die agtergrond van bogenoemde beskrywing beskou as hibriediese produkte wat bloot elemente van die oorspronklike teks bevat eerder as ’n poging om die oorspronklike te kloon. In hul artikel “Die spore van Raka: Oor herskrywing en kanonisering”, skryf Van Coller en Van Jaarsveld (2010) oor veelvuldige eietydse resepsies van Raka. Die artikel lê besondere klem op die feit dat relasies van tekste altyd geskied binne ’n bepaalde konteks wat histories, ideologies en paradigmatis sig onderskei van ander tekste. Herlesings en her-interpretasies is nooit vry van kontekstuele gebondenhede nie, terwyl jy altyd uit ’n interpretatiewe of hermeneutiese konteks ’n bepaalde herlesing beoordeel (Van Coller & Van Jaarsveld 2010:27-28). Die fokus in hierdie artikel ondersteun by uitstek die gedagte dat daar deurgaans gesprek is tussen brontekste en doeltekste en dat daar uiteindelik die moontlikheid bestaan van ’n heel nuwe doeltekste.

’n Tweede noemenswaardige gemeenskaplike kenmerk tussen vertaling en verwerking is op die vlak van kultuuroordrag. In *Constructing Cultures* (1998) beklemtoon André Lefevere die groot rol wat vertaling in die disseminasie van literatuur speel. As ’n proses van enkodering en dekodering het filmverwerking, net soos vertaling, ’n soortgelyke opdrag. Deur die proses van filmverwerking van romans word daar met die verwerking addisionele dimensies aan die roman toegevoeg, of soms verloor, wat noodwendig die moontlikhede van enkoderings en dekodering verbreed. ’n Verbintenis aan die oorspronklike teks bly egter steeds teenwoordig want in die proses van verwerking kan die verwerker nie die kulturele agtergrond van sy of haar teikengehoor ignoreer nie, en moet hy of sy boonop deurgaans die interaksie van die gehoor met die brontekste verdiskonteer.

Die uitgangspunte van beide Barthes (1981) en Kristeva (1980), beskryf die kernfokus in hierdie stadium van die studie rondom filmverwerking sinvol as hulle deurgaans oortuigend die standpunt inneem dat geen teks gelees of bekyk kan word buite ’n besondere verhouding met ander bestaande tekste nie. Nie die teks (in watter vorm/medium ook al) of die leser/kyker kan

<sup>2</sup> ’n Artikel deur Judith Roof (1993) lui: “The betrayal of Facts: Pinter and Duras beyond Adaptation”.

<sup>3</sup> John Tibbett se *Encyclopedia of novels into film* (1997) bevestig deurentyd dieselfde gedagte. Elke inskrywing bestaan uit twee dele, die eerste beskryf die oorspronklike roman en die tweede assesser die film wat daaruit voortvloei. Binne so ’n struktuur kan die filmverwerking of die proses wat tot die besondere kreatiewe uitset gelei het, beswaarlik as entiteit op sy eie funksioneer.

<sup>4</sup> Kyk Barthes (1974), Derrida (1982), Eco (1992) en Foucault (1977).

ontkom van die intertekstuele web of verhoudings wat aanleiding gee tot sekere verwagtings van die werk wat hulle lees of bekyk nie.

Op hierdie vlak sluit bogenoende uitgangspunt grootliks aan by die Duitse Skopos-teorie van J.H. Vermeer en ook die aangepaste sienings van Christiane Nord. Volgens Vermeer word vertaling (of dan verwerking) beskou as interkulturele oordrag wat noodwendig impliseer dat interkulturele verskille in berekening gebring moet word by vertaling (of verwerking) (Kocbek 2005:1). Volgens die Skopos-teoretikus Nord, beteken vertaling (of verwerking) om kulture met mekaar te vergelyk; om bronkultuur fenomene teen die agtergrond van die eie kennis van daardie kultuur te interpreteer (Nord 1997:34). Nord beskou verder ook die teikenteks-doel (die “skopos”) belangriker as enige ander bepaler binne die vertaalproses. Vir haar is die skopos: “a more or less explicit description of the prospective target situation” (Nord 1991:8). Gesien in die lig van die feit dat die woord “skopos” binne die Griekse konteks “doel” beteken, lê die klem dus volgens Nord logieserwys op die uiteindelijke doeltteks.

### 2.3 Die tydperk sedert 2003 gekenmerk deur die fokus op ’n hermeneutiese model

Robert Stam is vandag miskien die mees prominente kenner op die gebied van die studie van filmverwerking. Saam met onder meer Deborah Cartmell, Imelda Whelehan, en Sarah Cardwell het Stam in 2003, 2004 en 2005 ’n drie-volume publikasie oor filmverwerking die lig laat sien. In hierdie publikasie met die titel *Literature and Film*, herevalueer Stam verwerkingsteorieë vanaf George Bluestone en die “Fidelity criticism” of getrouheidskritiek tot Brian McFarlane en intersemiotiese vertaling en intertekstualiteit en eindig met sy nuwe hermeneutiese model.

Volgens Stam behoort die filmweergawe van ’n roman gesien te word as ’n uitvoering van bewerkings van die formele, teoretiese asook die tematiese aspekte van ’n literêre teks om dit uiteindelik in karakteristieke kinematografiese terme te omskep. Hierdie prosesse mag insluit: seleksie, versterking, konkretisering, aktualisering, kritiek, popularisasie, herbeklemtoning en kulturele transformasie (2005a:45). Die uiteindelige filmverwerking word dus deur Stam beskou as ’n hermeneutiese proses wat na verwerking in ekstreme gevalle uiteindelik soms onafhanklik van die bronteks bestudeer en geëvalueer kan word. Vir Stam is enige verwerking geen blote kommunikatiewe proses soos McFarlane veronderstel nie, maar veel eerder die genoemde hermeneutiese proses waarbinne interpretasie van vorige materiaal opgeneem word in ’n transformatiewe oefening in ooreenstemming met besondere eienskappe en voorskrifte van die filmgenre (draaiboek, elemente van spesifieke filmvorme, intertekstuele of intersemiotiese verhoudings tot film en ander kulturele tradisies en praktyke, sowel as die institusionele en sosiale kondisies van die filmbedryf) (2005a:45),<sup>5</sup> en vind dit aansluiting by die soort vertaalteorieë wat groter klem plaas op doeltteks eerder as bronteks.

Ten spyte van die enorme teoretiese gesofistikeerdheid van navorsing in hierdie tyd vind ’n mens in al die werke van Stam, sy navolgers en ander pioniers in hierdie tydperk ’n prominente neiging om sonder meer die filmverwerking uiteindelik as superieur te ag bo sy bronteks. Hiermee word die implisiete evaluering van kritici wat die kommunikatiewe model voorstaan omgekeer. Verwerkings bied ewewigtige objektiewe produkte van die verwerkte materiaal wat dit ’n unieke visuele, ouditiewe en aanskoulike vorm gee. Die sogenaamde “Fidelity criticism” of getrouheidskritiek, die konsep van intersemiotiese vertaling en intertekstualiteit as basis vir die

<sup>5</sup> In verskeie werke, onder meer ’n monografie: Stam (2005b) en twee geredigeerde volumes: Stam en Raengo (2004, 2005) word daar uiters groot klem gelê op die toepassing van hierdie hermeneutiese model.



filmverwerkingstudie blyk hieruit ver van arbitrêr te wees en dra grootliks by tot die ontwikkeling van die hermeneutiese model by Stam. Stam se benadering tot filmverwerking is tot op hede die mees gevorderde in die veld.

Hierdie tydperk, gekenmerk deur die fokus op 'n hermeneutiese model, neem die debatte rondom filmverwerking na 'n hoër vlak. Sedert die beginjare van filmstudies ongeveer 'n half eeu gelede, is niks per definisie nuut nie; die vrae bly dieselfde, ou persepsies verander moeilik, maar met die fundamentele herformulering van die belangrikste kwelvrae kom insiggewende nuwe denke oor ou konsepte na vore. So byvoorbeeld vra Cartmell en Whelehan in hul boek getiteld *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text* (1999): Wat is literatuur op die filmdoek? As dit op doek vasgelê is, is dit dan steeds literatuur? As dit literatuur is, hoe kan dit dan rolprent ook wees? En waarom sal enigiemand wil beweer dat dit beide is? Cartmell en Whelehan poog dus om ons te bevry van die idee dat filmweergawes afhanklik is van literatuur sodat verwerkings nie beskou behoort te word as nabootsend en daarom minderwaardig teenoor literatuur nie (1999:1-2). Uit hierdie benaderingswyse kom 'n nuwe vraag aan bod: Wil die filmverwerking 'n direkte weergawe van die boek wees, of is die filmweergawe 'n poging om die boek te interpreteer? Bykans nooit die eerste nie, meer heel geredelik 'n kombinasie van die twee. Verder is die filmweergawe sowel as die boek onderhewig aan kontekstuele druk wat die betekenis van beide kan beïnvloed of radikaal kan verander. Nietemin word daar hard gewerk aan 'n teorie om die status van die roman en sy filmweergawe op gelyke voet te kry. Bloot die titels van die volgende twee boeke: *Adaptation: Studying Film and Literature* deur Desmond en Hawkes (2005) en *Literature into Film: Theory and Practical approaches* deur Cahir (2006) wys reeds op hul dualistiese benadering tot filmverwerking as “the transfer of a printed text in a literary genre to film” (Desmond & Hawkes 2005:1). In albei hierdie boeke word filmverwerking in drie kategorieë verdeel. Desmond en Hawkes noem die kategorieë, “naby, los, en intermediêr” (2005:3), terwyl Cahir dit benoem as, “letterlik, tradisioneel en radikaal” (2006:17) afhangend van die graad van vryheid waarmee die bronteks benader word. Die oorkoepelende doel van Cahir se boek is duidelik die ontwikkeling van bepaalde vaardighede waarmee die leser (wat kyker word), die filmteks beter kan begryp, waardeer en evalueer. Sy stel dan vier kriteria voor vir die maak, maar ook interpretasie van 'n filmverwerking:

- Die film behoort definitiewe idees oor die integrale betekenis van die roman te kommunikeer, op die manier waarop die filmmaker dit interpreteer,
- moet suksesvolle kinematografiese vaardighede wat betrokke is by die maak van 'n film, demonstreer,
- 'n werk tot stand te bring wat die roman op so 'n manier “gebruik” dat daar 'n selfstandige, dog verbandhoudende, estetiese entiteit daaruit ontstaan,
- en die filmweergawe mag nie so nuutskeppend wees dat dit totaal onafhanklik van of teenstellend aan die bronteks is nie. (Cahir 2006:263)

Met hierdie stel kriteria toon Cahir 'n duidelike voorkeur vir die tradisionele filmverwerking. Wat belangrik is, is dat sy gedetailleerde voorskrifte voorstel vir die proses van filmverwerking. Tot in hierdie stadium was dit 'n groot leemte in die studie van filmverwerking. Sanders is veel meer liberaal as Cahir wanneer sy in haar boek, *Adaptation and Appropriation* (2006) haar voorkeur toon vir toe-eiening bo verwerking. Anders as verwerking, wat 'n verhouding met 'n bronteks veronderstel, stel toe-eiening 'n meer besliste skeppingsproses weg van die bronteks na 'n heel nuwe kulturele produk voor (2006:26). As reaksie op Sanders se ekstreme benadering tot filmverwerking definieer Hutcheon (2006) filmverwerking alternatiewelik as 'n kreatiewe proses maar terselfdertyd as 'n opnemingsproses waarbinne 'n gehoor verwerking herken en daaruit

aangemoedig word om vooruit en terug te beweeg tussen hul ervaring van ’n nuwe verhaal teen die agtergrond van hul herinneringe aan die bronteks. Filmverwerking word dus volgens Hutcheon ’n proses maar ook ’n produk of formele entiteit. Om hierdie produk of proses eger sinvol te kan interpreteer en evalueer vereis volgens Hutcheon ook ’n “knowing audience” (2006:120). ’n Filmverwerking inspireer gewoonlik nuuskierige kykers om die boek te lees wat hulle dadelik deel maak van ’n meer ingeligte nuwe literêre gemeenskap. Hutcheon dring daarop aan dat kykers die rasionaal agter ’n bepaalde verwerking moet verstaan alvorens daar begrip sal wees vir die spesifieke verwerking wat die filmmaker aanbied. Kykers het nodig om te weet hoekom – hoekom nou, hoekom hier, vir hierdie bepaalde gehoor? (2006:107). Hutcheon vat haar teorie van filmverwerking in die publikasie, *A Theory of Adaptation* (2006) saam met die stelling dat verwerking voortvloei uit ’n algemene menslike impuls, ’n manier om te reageer op ’n wêreld wat nie gereserveer is vir die werk van skrywers en filmmakers nie. Ons is almal altyd besig om te verwerk: “in the workings of the human imagination, adaptation is the norm, not the exception” (2006:177). Filmverwerking is nie ’n slaafse reproduksie nie, ook nie ’n rebelse bevryding nie. Dit is bloot reproduksie met kritiese afstand.

### 3. DIE ROMAN *DISGRACE* DEUR J M COETZEE

*Disgrace* (1999) is die negende roman van die Nobelprys-wenner, J M Coetzee. Hierdie roman is ook bekroon met die Bookerprys in 1999. Dit is ’n gestroopte sober verhaal van menslike en dierlike ellende en nood in ’n postapartheid Suid-Afrika. Die roman ondersoek onder andere die verskuiwing van mag in die nuwe Suid-Afrika tussen wit en swart, en hoe twyfelagtig hierdie nuwe verhouding is teen die agtergrond van Suid-Afrika se gekwelde verlede. *Disgrace* handel ook oor die misbruik van mag in verhoudings tussen mans en vroue, tussen mens en dier, oor veroudering, oor die impuls van artistieke uitdrukking en wat dit beteken om mens te wees.

Volgens Smit-Marais en Wenzel herskryf *Disgrace* die plaasroman-tradisie en betwis, binne die konteks van postapartheid, dus die pastorale plaasroman se “droomtopografie” (Smit-Marais & Wenzel 2006:24). Van Coller (2003:55) impliseer verder ook ’n intertekstuele verhouding tussen die plaasroman en die postmoderne- postkoloniale roman. Volgens Van Coller (2003:64) parodieer *Disgrace* die plaasroman want: “Disgrace does not portray a child leaving the farm for the freedoms of the city, but instead portrays a father leaving the city to seek refuge on his daughter’s farm... his life, and that of his daughter, are thrown into disorder as a result of the attack, which situates the farm as a site of chaos and turmoil”. Juis die feit dat die tradisionele plaasroman geparodieer word, lei tot opvallende terugkerende opposisies. Duidelike opposisies is telkens te vinde in die ruimte en struktuur. Wat ruimte betref, word ’n ooglopende opposisie geskep in die plasing van die verhaal in ’n spesifieke omgewing – Salem in die Oos-Kaap. Gareth Cornwell (in Smit-Marais & Wenzel 2002:34) wys daarop dat die naam Salem, die grensgebied in die Oos-Kaap “vrede” beteken. Die opposisie wat hieruit voortspruit, het ooglopend tweërlei waarde: Eerstens verwys dit na ’n fisiese plek in Suid-Afrika van historiese en simboliese belang. Dit dra ’n konflikbelade verlede die verhaal binne en word in die tweede plek binne die verhaalgewone ’n liminale ruimte waarbinne die “ek” in David Lurie met die “ander” gekonfronteer word. Dit word ’n ruimte van eenders- en andersheid. Volgens Smit-Marais en Wenzel (2006:27) smelt die Oos-Kaapse landskap en die psige van karakters saam sodat die roman soos Gunnars (2004:12) dit stel, die leser lei om die ruimte gedurig in opposisies te lees: “alien and familiar, personal and foreign, hostile and safe”. Hierdie opposisies word ook instrumenteel tot grensverskuiwende interpretasies want soos in die woorde van Smit-Marais en Wenzel (2006:29): “The farm in *Disgrace* is therefore neither a mythical nor religious space, but rather functions as a sort of ‘refuge’ (p.64) from David’s initial



disgrace. After the rape, the farm becomes a site for existential displacement, but ultimately, also a site for the transcendence of ‘self’ – a ‘transcendental’ space... The farm in *Disgrace* is presented as an alien and an impenetrable space – ‘a foreign land’ (p.197) a liminal zone representative of uncertainty and ambiguity – in which the protagonists (and the reader) are forced to renegotiate presupposed notions of ‘self’ and ‘other’”.

Die lokale kry in die dualistiese verhaalgewewe universele waarde. Binne hierdie dualiteit word nuwe ruimtes geskep binne die oue, nuwe identiteite in soms ou gewaad en nuwe ideologiese raamwerke binne ’n ou bestaande sosiopolitieke denkklimaat. Deur elemente binne die tradisionele plaasroman te parodieer soos deur Van Coller gestel, word nuwe moontlikhede vir alternatiewe interpretasies van ruimte, strukture en die “ek” teenoor die “ander” geskep.

Universele konsepte soos vrees, magsverlies, opoffering, versoening, selfverlies en skuld is deurlopende temas wat sowel lokaal as universeel gedekonstrueer kan word. Volgens Van Coller (2006:21) beskryf Coetzee die plaas as ’n noodsaaklik mitiese en ideologiese ruimte in die Afrikaner, selfs die Suid-Afrikaner se kollektiewe onderbewussyn. Daarom is *Disgrace*, alhoewel ’n subjektiewe uitdrukking, gedeeltelik gebaseer op persoonlike ondervinding, tog ook ’n objektiewe geskiedenis (Van Coller 2006:30). Volgens MacIntire (2002:3) is die tematiese slotsom in *Disgrace* dat daar geen manier is om te weet wat waarheid is nie. As gevolg daarvan is “eerlikheid... (is) nie moontlik nie, geregtigheid kan nie verseker word nie en kennis en begrip is nie moontlik nie”.

#### **4. FILMVERWERKING VAN *DISGRACE* VAN J M COETZEE DEUR REGISSEUR EN VERVAARDIGER STEVE JACOBS EN DRAAIBOEKSKRYWER EN MEDE-VERVAARDIGER ANNA-MARIA MONTICELLI**

Die filmverwerking van *Disgrace* van J M Coetzee deur regisseur en vervaardiger Steve Jacobs en draaiboekskrywer en mede-vervaardiger Anna-Maria Monticelli het ’n internasionale filmtoekenning verwerf tydens die Toronto Internasionale filmfees in 2008. Hierdie film het ook, medevervaardig deur DO Productions in Kaapstad, ’n toekenning van spesiale erkenning gekry van die Internasionale federasie van filmkritici (FIPRESCI). Al het die verhaal ’n spesifieke historiese Suid-Afrikaanse konteks, beskryf die FIPRESCI-kritici die film as verteenwoordigend van ’n universele “inner hurricane” (Haralambous 2008). Na die suksesse van die film in Toronto het die vervaardigers *Disgrace* reeds verkoop aan verspreiders in Europa, Israel, Brasilië en Mexiko. Die film het ook in 2008 die grootste prys by die Taipei Filmfees gewen. ’n Prys van \$18 000 is aan *Disgrace* toegeken omdat dit die “diepste insig toon in hedendaagse politieke konflik asook die gepaardgaande konflik in die mens se siel” (*Verslaggewer* 2009:8 Julie).

As die filmverwerking van *Disgrace* deel is van ’n kollaboratiewe kunsvorm soos geïmpliseer deur onder meer Hutcheon, Desmond en Hawkes, Cahir, Cartmell en Whelehan en ook Robert Stam, dan is die filmweergawe van *Disgrace* met regisseur en vervaardiger Steve Jacobs en draaiboek geskryf en mede-vervaardig deur Anna-Maria Monticelli, ’n uiters geslaagde voorbeeld van ’n suksesvolle samewerking. Veel kan gesê word oor die suksesvolheid van die verfilming van *Disgrace* al dan nie. Die legitimiteit van hierdie moontlike besware moet egter nooit vertroebel word deur dit net aan die kommersiële sukses te toets nie. Dit kan weliswaar ’n kommersiële mislukking wees, maar te oordeel aan die literêr-teoretiese adaptasiemodelle – in die geval van *Disgrace*, gemeet aan die Cahir-model – is die verfilming van hierdie roman ’n duidelike sukses, soos sal blyk uit die volgende bespreking van die film as verwerking vanuit die Cahir-model. Die manier waarop onderwerpe soos diere, genadedood, seksuele behoeftes en die liefde vir ’n land subtiel in die verhaal ingewef word, is besonder aanskoulik. Dit is ’n redelike stil film, en

regmatiglik ook so, aangesien hierdie film intens besig is met die verstaan van dit wat binne die “ander” gebeur. Die rolprentteks sowel as die dialoog behou die gehoor se aandag deurgaans sonder om die kyker te oorweldig met detail. Daar word net genoeg inligting gegee sodat die gehoor deel kan word van die vroeë en worstelinge van karakters met hul besluite en motiewe. Die trant is gedrae en beheersd. Selfs in hierdie opsig klop die tempo van die roman met dié van die film. Soos wat die roman ’n personale roman is, val die fokus deurgaans op die gedagtes en gevoelens van David Lurie wat dit dieselfde gedraendheid gee as die film met sy fokus op die innerlike stryd van die hoofkarakter.

Soos die roman laat die filmverwerking die gehoor met onbeantwoorde vroeë. *Disgrace* is ’n uitdagende en brutale verhaal van die lewe in ’n moderne Suid-Afrika. Die literêre akademikus David Lurie (gespeel deur John Malkovich) se bewondering vir Byron het sy persoonlike moraliteit asook sy professionele etiek gevorm. Sy amoraliteit lei tot ’n gedoemde verhouding wat ’n professionele en identiteitskrisis tot gevolg het. Hy haal as enigste verweer, William Blake aan: “Sooner strangle an infant in its cradle than nurse unacted desires”. Hy ontvlug na sy dogter (gespeel deur Jessica Haines) se afgeleë plaas in die Oos-Kaap waar hul individuele probleme verstrengel raak in die realiteit van ’n bestaan in die postapartheidera. *Disgrace* is ’n verwerking wat meer as gestand doen aan die roman. Soos die boek word geen toneel in hierdie uiters moeilike verhaal sensasioneel of oorgedramatiseer aangebied nie. Kykers word gelaat met geen onsekerheid dat die verhaal ’n soort allegorie word vir die kwessies waarmee ’n moderne multi-rassige Suid-Afrika gekonfronteer word nie. Dit is egter op ’n persoonlike vlak waar die film se krag maar ook sy tekortkominge lê. Vir Andries du Toit, in sy blog-resensie: “lost in africa: *disgrace*, whiteness and the fear of desire”, van 17 September 2009, lê die val van *Disgrace*, juis in die valsheid wat geskep word deur die perfekisie van die visuele komposisie. In die woorde van Du Toit: “*Disgrace* is elaborately, self-consciously exact, littering the scene with hundreds of tiny details carefully got just right ... the melody is all the more false for the very care and deliberateness with which every note is played” (Du Toit 2009). Dit is ’n geldige punt wat in ’n reaksie op die Du Toit-resensie sinvol deur Poplak verwoord word wanneer hy sê dat “prettiness” na vore kom wanneer estetiese keuses by die skryf van ’n roman of die verfilming daarvan morele keuses word. Dit is hierdie intellektualiseringsproses waarin die kyker vasgevang word wat van *Disgrace*, in die woorde van Poplak ’n “straight-to-DVD release” maak (Du Toit 2009).

Teen hierdie agtergrond wil dit lyk of hierdie besondere verwerking in ’n groot mate aansluiting vind by Cahir (2006:263) se stel kriteria vir die maak, maar ook interpretasie van ’n filmverwerking.

Die filmverwerking van *Disgrace* toon ook soos die model van Cahir ’n duidelike voorkeur vir die tradisionele filmverwerkingsteorie. Voorts word daar gekyk hoe die filmteks aansluiting vind by bogenoemde stel kriteria en uiteindelik voldoen aan die vereistes om beskou te kan word as ’n tipiese verwerking binne die Cahir-tradisie.

#### **4.1 ’n Film behoort definitiewe idees oor die integrale betekenis van die roman te kommunikeer, op die manier waarop die filmmaker dit interpreteer**

Een van die grootste besware teen die verwerking is teen die Australiese regisseur, Jacobs en sy Marokkaans-gebore vrou Monticelli, die draaiboekskrywer, wat ’n Suid-Afrikaanse verhaal op die silwerdoek vaslê en dit boonop met John Malkovich, ’n Amerikaanse akteur in die hoofrol.

In ’n artikel deur Van Coller en Odendaal oor Antjie Krog en die strategiese posisionering binne die Suid-Afrikaanse literêre sisteem word ’n waarskuwing deur Louise Viljoen aangehaal oor die outentisiteit van die stemme in *Kleur kom nooit alleen nie*, aangesien hulle reeds volgens haar bevrage teken word siende dat hulle reeds beskou word deur “a complex process of translation

and trans-cultural orientation before their formalized, aesthetic final form in Krog's text" (Viljoen 2002:25). Volgens Van Coller en Odendaal kan hierdie figure/stemme binne die konteks van die Suid-Afrikaanse literêre sisteem egter as agente dien in diens van die outeur Krog met die doel om multilingualisme geloofwaardigheid te gee wat weerhoudings en optrede oor 'n wyer spektrum beïnvloed (Van Coller & Odendaal 2007:102).

Dieselfde geld vir *Disgrace* en Coetzee se gebruik van die Suid-Afrikaanse konteks as instrument om universele dekoderings van temas soos vrees, skuld, verlies, versoening, opoffering, vernedering ens. moontlik te maak.

In dieselfde artikel van Van Coller en Odendaal word Viljoen weer aangehaal in erkenning dat Krog met die vertellings van Swart en Boesmanvertellers en digters hulle as agente gebruik om die Suid-Afrikaanse literêre landskap te beïnvloed (Viljoen 2006). J M Coetzee skryf ook vanuit die Suid-Afrikaanse Engelse literêre sisteem 'n soort plaasroman met toespelings op die plaasroman uit die Afrikaanse literêre sisteem om iets te sê aan 'n groter Suid-Afrikaanse sisteem. Van Coller en Odendaal (2007:111) ondersteun die uitgangspunt wanneer hulle dieselfde gevoel het teenoor die werk van Krog met haar gebruik van hierdie sogenaamde "agente" – "...numerous figures are used as agents and hybrid forms of both Afrikaans and English add their weight in her quest for a tolerant, non-exclusive South Africanness and ultimately an Africanness". Hierdie aanhaling sou net so kan geld vir Coetzee se *Disgrace*. Karakters word in die film projeksies van tipe persone en plekke word simbool van werklikhede wat die mens omvorm en hul lewensuitkyk grootliks bepaal. In 'n verdere reaksie (deur "Jane" op 20 September, 2009, 9:30) op die Du Toit blog-resensie lees 'n mens die volgende: "It gives us universal types... not just white South Africans versus black South Africans... it goes deeper... the setting, the characters became all those thousands of people trapped in a situation of 'inevitability'" (Du Toit 2009). 'n Mens sou wel soos Du Toit kon redeneer dat die beeld van wit, maar ook swart Suid-Afrikaners soos uitgebeeld in die film duidelik 'n eensydige en subjektiewe kyk op die werklikhede in die land is. Dekodering en interpretasie kan egter nooit deur "eensydigheid" begrens word nie. Wat 'n mens nie uit die oog kan verloor nie, is dat hierdie film binne die model van Cahir wat adaptasie of verwerking vooropstel, sonder twyfel die bronteks nie geheel kan ondermyn nie. Dit bly 'n verhaal deur 'n konkrete outeur verwerk deur 'n regisseur deur monde van akteurs. Hierdie verhaal wou op geen stadium, as roman of film pretendeer dat dit die enigste en algehele waarheid is nie. In een van die kommentare na die resensie van Du Toit, reageer Du Toit self op die skeefgetrekte uitbeelding van die sogenaamde SLAG-gemeenskappe en hoe dit die geloofwaardigheid van die film aantast, waarna hy homself antwoord oor die relevansie daarvan: "So in both the novel and the movie, what you really see is not what is happening on the land. What you are seeing here is a novelist and film maker's response to the idea that there is something like land reform... Its significance lies in the fears and desires it embodies, not in what it is" (Du Toit 2009). *Disgrace* wil nie voorgee om 'n histories korrekte of polities onaantasbaar-korrekte enkelvoudige dokumentêr te wees nie. Dit bly 'n roman waarvan die outeur sowel as die filmmaker 'n legio moontlikhede ooplaat vir dekodering. Die literêre en kinematografiese meganismes is bloot in diens van die verhaal en kan nie op sigself beoordeel word buite die groter tekensisteem nie.

Soos wat Krog nie (volgens Van Coller & Odendaal 2007:114) die krag en integriteit van haar bronteks misken nie, en ook haar teikengehoor en hul omstandighede in gedagte hou, so het die regisseur Jacobs ook vir *Disgrace* 'n bepaalde teikengehoor in gedagte gehad wat vir seker nie net 'n Suid-Afrikaanse gelaat het nie.

Dit is daarom 'n uiters geslaagde internasionale produksie wat ten spyte van bogenoemde besware juis werkbaar is aangesien die verhaal universele temas uitspeel soos vernedering, lyding, uithou vermoë, seksualiteit en bestaan. Karakters en gebeure, hoewel geanker in die Suid-Afrikaanse

werklikheid, is beide ryklik simbolies en spesifiek, enkelvoudig maar ook kompleks, wat dit moontlik maak om oor die oënskynlike beperkings van die Suid-Afrikaansheid 'n groter verhaal te skep. Coetzee het by die filmverwerking aangedring op algehele goedkeuring van die teks. Sy intellektuele eerlikheid het die draaiboekskrywer en vervaardigers egter nooit geïntimideer gelaat nie (Tait 2009).

#### 4.2 'n Film moet suksesvolle kinematografiese vaardighede wat betrokke is by die maak van 'n film, demonstreer

Volgens Thomas Caldwell word *Disgrace* deur vele kritici lof toegeswaai vir die getrouheid aan die roman (2009). Die filmweergawe se sukses is ook te danke aan die goeie produksiespan. Jacobs se besondere gebruik van musiek en redigering gee die film 'n soort liriese vloei wat die gehoor gemaklik lei na elke volgende toneel. Kinematografiese elemente vang die landelike plasing uitstekend vas, en die besondere gebruik van natuurlike lig skep meesterlike tonele van die Suid-Afrikaanse platteland. Hierdie film het ook op die gebied van die ruimtetekening nie hewige kommentaar vrygespring nie. In die reeds genoemde blog-resensie van Andries du Toit in 2009, is een van sy grootste beware teen die film, die transponering van Grahamstad na wat blyk die Sederberge te wees. Volgens hom is daar geen koherente bewegrede daarvoor nie. Die uitbeelding van die Oos-Kaap se platteland is volgens Du Toit ook geen weerspieëling van daardie werklikheid nie en hy meen dat die bepaalde uitbeelding in die film die gevoel gee dat die kyker getransponeer word na 'n ander era, 'n ander Suid-Afrika, onaangeraak deur resente ontwikkeling. Dit lei onwillekeurig, vir Du Toit na die vraag: Watter land word hier voorgestel (DuToit 2009)? Anders gelees, gegewe die gekose interpretasiemodel van Cahir soos uiteengesit in 2.3, sou juis hierdie besware van Du Toit positief gelees kon word. Dit transponeer die vaspenbare gegewe na 'n grenslose wêreld waarin wyer, universeler waarhede hul beslag kan vind. Deur hierdie subtiële inkonsekwentheid word ruimte en tyd opgehef in diens van 'n meer blywende universele moraal. Soos Du Toit ook tereg beweer: "... the racist fantasy is linked to a deeper, more elusive problem, which is its underlying moral and existential stance" en later weer: "The movie's world, then, is a world in which connection and relationship is possible" (Du Toit 2009). In der waarheid weerspreek Du Toit homself in sy resensie wanneer hy wel te kenne gee dat: "...Reality is not what matters here" (Du Toit 2009).

Die film word uitgebeeld in dieselfde styl as die roman, wat duidelik wys op die respek wat die filmvervaardigers vir die stof asook die outeur het. Roman en film beeld 'n brutale en eg, dog ook eensydige en subjektiewe Suid-Afrikaanse werklikheid uit. Tog kan die verhaal maklik uit die ideologiese subteks na ander kontinente en kulture vertaal word.

Openingstonele in *Disgrace* is doelbewus traag en betrokke. Jacobs skiet die meeste van die materiaal in goedgestruktureerde medium-wye skote sodat die omramings en die karakters daarbinne nie ingeperk word nie. Op 'n subtiële wyse lei die regisseur die gehoor om onbewustelik ook hulself vry te maak vir interpretasie. Deurlopend word die kinematografiese aanbieding 'n medium waardeur die regisseur sy gehoor lei om op 'n sekere manier na die visuele te kyk, daarvan deel te word en dit dan te kan interpreteer en evalueer as selfstandige entiteite. Gemeet aan kinematografiese en literêre konsepte asook op 'n suiwer interpretatiewe en dekodeeringsvlak kan hierdie film beskou word as 'n kinematografiese sukses.

Gelaaide dialoog is eie aan die werk van Coetzee. In veral *Disgrace* is die dialoog nie net 'n vorm van kommunikasie nie, maar word veral aangewend vir skerp uitdrukking van idees, of om die karakter se onvermoë om te kan kommunikeer uit te beeld. Die gebruik van hierdie styl van Coetzee skep ook soms 'n probleem by die verwerking. In die teks noem Lucy dit David se "terrible

irony”. Wanneer hy byvoorbeeld die dissiplinêre paneel vertel dat in sy verhouding met Melanie “[he] became a servant of Eros”, word daar ’n vreemde komiese, blasé oomblik geskep gestimuleer deur gelaaiete geskrewe dialoog. In die film, in kontras met die roman, werk die regisseur met ’n breër medium wat insluit beeld, klank, dialoog en handeling (of die gebrek daaraan). Omdat die visuele op die voorgrond staan, vervaag die krag van die woord tot ’n mate. In die filmweergawe vind ’n mens meer letterlike reaksieskote wat onvermydelik die verhalende stem oorskadu. Jacobs kry dit egter reg om met slim rolverdeling ’n hoofkarakter te skep wat in sy uitdrukking en handeling aan elemente van sinisme en ironie uitdrukking gee. Aan die einde, wanneer almal hul wroegings agter hul laat, is daar maar ’n tentatiewe suggestie van ’n nuwe begin. Toneelveranderinge in die filmweergawe wys telkemale die verskerpte waarde van die visuele asook die manipuleerbaarheid daarvan in die filmmedium. Sonder woorde word suggestie omvorm tot ’n sigbare daadwerklikheid – die finale skoot van die plaasopset in ’n skouspelagtige omgewing in die Oos-Kaap lei die gehoor na ’n gedeelde ervaring saam met die karakters van ’n kragtige liefde vir ’n visueel bekende groter land of ruimte.

#### **4.3 Die film moet ’n werk tot stand bring wat die roman op so ’n manier “gebruik” dat daar ’n selfstandige, dog verbandhoudende, estetiese entiteit daaruit ontstaan**

Volgens die filmresensent Peter Rainer lê die krag van die film, maar ook van die boek juis in die feit dat beide nie ideologies vasgeknoop kan word nie (2009:17). Omdat die verhaal bestaan uit aangrypende kontraste bied dit ’n legio verbandhoudende verhaallyne, maar laat dit ook die moontlikhede vir uiteenlopende selfstandige ideologiese interpretasies. Die wonder en grootsheid van die landskap bots gedurig met die obseniteite daarbinne, bese wesens transformeer tot engele en weer terug en verkragting lei tot hergeboorte. So kragtig en sonder sentiment as wat die storie is, so kragtig is die belofte van hoop aan die einde, en omdat daardie hoop so swaar-verdiend was, dra dit die klank van universele waarheid. Binne enige konteks kan hierdie tematiek lei tot vele ideologies, selfstandige estetiese entiteite.

#### **4.4 Die filmweergawe mag nie so nuutskoppend wees dat dit totaal onafhanklik van of teenstellend aan die bronteks is nie**

Soos die meeste van Coetzee se werk is *Disgrace* ook ryklik suggestief. Hierdie roman lees soos ’n gelykenis of ’n reeks aansluitende gelykenisse. Dit het tot gevolg dat hierdie roman ryk en veelvlakig genoeg is om veelvoudige interpretasies uit te lok. Dus is dit nie vreemd dat Jacobs, gegewe die omstandighede, terugval op ’n neutrale aanslag nie. In die woorde van Jacobs: “I tried to make the film like the book. It was a surgical examination of a situation, not an argument for or against the situation. It’s like you are a witness rather than a participant” (Tait 2009). Die draaiboek is grootliks getrou aan die roman. Die meeste van die dialoog is woord vir woord dieselfde met hier en daar die noodsaaklike of onvermydelike seleksies en veranderinge. As geheel volg die film die roman toneel vir toneel.

Volgens ’n resensie deur Chris Knipp erken J M Coetzee dat die belangrikste kwaliteit van hierdie besondere filmverwerking daarin lê dat die prag van die Suid-Afrikaanse landskap selfs beter as in sy roman uitgebeeld word (Knipp 2009). Die enigste ander kommentaar deur die skrywer was dat “Steve Jacobs has succeeded beautifully in integrating the story into the grand landscape of South Africa” (Tait 2009).

In hierdie artikel is gepoog om ’n oorsig te gee van die aard van filmverwerking deur die fokuspunte in die ontwikkeling daarvan, en die besondere verband tussen die geskrewe en visuele teks uit te stip. Teen die agtergrond van die identifisering van ’n hele aantal modelle van



filmverwerking is *Disgrace* bestudeer, getoets en beoordeel as 'n geslaagde verwerking van die gelyknamige roman binne die Cahir-model.

Literatuur bestaan nie in 'n vakuum nie maar word deurgaans herskryf deur die vele veranderende kulturele kontekste waarbinne dit bestaan. In besonder kan die bestudering van populêre kulturele verwerkings van literatuur soos die filmverwerkings demonstreer hoe die literêre werk kan funksioneer as 'n lewendende teks wat deel word van organiese, betekenisvormende prosesse binne die gemeenskap.

Die elemente van intertekstualiteit in literêre werke impliseer dat die literêre werk die transformasie van sy oorlewing deur onder andere die film as populêre kulturele herskepping maar gerus kan omhels. Hedendaagse studies oor filmverwerking bied ruim stof en eindelose moontlikhede vir akademiese analise.

## BIBLIOGRAFIE

- Barthes, R. 1974. S.Z. Trans. Richard Miller. Oxford: Blackwell.
- Barthes, R. 1981. "Theory of the text". In Young, R. 1981. *Unifying the text: a post-structuralist reading*. Boston: Routledge & Kegan Paul.
- Bluestone, G. 1957. *Novels into films: The Metamorphoses of Fiction into Cinema*. Berkeley: University of California Press.
- Cahir, L. C. 2006. *Literature into film: Theory and practical approaches*. Jefferson, NC: McFarland.
- Caldwell, T. 2008. Film review – *Disgrace* 2008, 18 Junie. [www.cinemaautopsy.com](http://www.cinemaautopsy.com) [24 Augustus 2010].
- Cartmell, D. & Whelehan, I. (eds). 1999. *Adaptations: From text to screen, screen to text*. London: Routledge.
- Cattrysse, P. 1992. "Film (Adaptation) as Translation: some Methodological Proposals". *Target*, 4(1):53-70.
- Cho, S. "Intertextuality and Translation in Film Adaptation". *Journal of British and American Studies*, No 12 (June 2005):78-106.
- Cornwell, G. 2002. "Realism, rape and J.M. Coetzee's *Disgrace*". *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 43(4):307-3.
- Derrida, J. 1982. "White Mythology" *Margins of Philosophy*. Trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, pp.209-229.
- Desmond, J. M. & Hawkes, P. 2005. *Adaptation: Studying Film and Literature*. McGraw-Hill Humanities Social. U.S.A.
- Du Toit, A. 2009. "lost in africa: disgrace, whiteness and the fear of desire". 17 September. <http://asubtleknife.wordpress.com> [30 November 2011].
- Eco, U. 1992. *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge UP.
- Fisiak, J. 2006. *A Universe of (Hi)Stories. Essays on J.M. Coetzee*. New York: Peter Lang.
- Foucault, M. 1977. *Language, Counter-Memory, Practice*. Ithaca: Cornell UP.
- Gunnars, K. 2004. "A Writer's writer: two perspectives". *World Literature Today*, 78(1):12.
- Haralambous, N. 2008. *Disgrace* wins international film award. 22 Oktober. [www.sarocks.co.za](http://www.sarocks.co.za) [10 September 2010].
- Hutcheon, L. 2006. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Jakobson, R. 1963. *Essais de Linguistique Générale*. Paris: Seuil.
- Knipp, C. 2009. *Disgrace*. [www.cinescene.com](http://www.cinescene.com) [10 September 2010].
- Kocbec, A. 2005. "Potential problems of using English as a lingua franca in business communication". *Proceedings of the 6th International Conference of the Faculty of Management Koper*. Bernardin: Slovenia. November 2005.
- Kristeva, J. 1980. "Word, Dialogue, and Novel". In Roudiez, L.S. (ed.) *Desire and Language*. New York: Columbia UP, pp. 64-91.
- Lefevere, A. 1998. *Constructing Cultures. Multilingual Matters*: Philadelphia.
- Lhermitte, C. 2005. "A Jakobsonian Approach to Film Adaptation". *Nebula*, 2(1):97-107.
- Marcus, M. 1999. "Umbilical Scenes: Where Filmmakers Foreground Their Literary Sources". *Romance Languages Annual*, 10:xix-xxiv.
- McFarlane, B. 1996. *Novel to film: An introduction to the theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon.



- Naremore, J. 2000. *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers UP.
- Nord, C. 1991. *Text Analysis in Translation. Theory, Method and Didactic Application of a model of Translation-Oriented Text Analysis*. Translated by Christaine Nord, and Penelope Sparrow. Rodopi: Atlanta GA.
- Nord, C. 1997. *Translating as a purposeful activity: Functionalist approaches explained*. Manchester: St.Jerome.
- Orr, C. 1984. "The Discourse on Adaptation". *Wide Angle*, 6(2):73-115.
- Rainer, P. 2009. "Disgrace, A Spare, chilling post-apartheid tale of retribution that morphs into something more complex". *The Christian Science Monitor*: 17.
- Roof, J. 1993. "The betrayal of Facts: Pinter and Duras beyond Adaptation". *Pinter at Sixty*. Katherine Burkman (ed.). Bloomington: Indiana UP.
- Roudiez, L. S. (ed.). 1980. *Desire and Language*. Translated, Thomas Gora et al. New York: Columbia UP.
- Sanders, J. 2006. *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge.
- Smit-Marais, S. & Wenzel, M. 2006. "Subverting the pastoral: the transcendence of space and place in J.M. Coetzee's Disgrace". *Literator*, 27(1):23-38.
- Stam, R. & Raengo, A. (eds). 2004. *A Companion to Literature and Film*. Oxford: Blackwell.
- Stam, R. 2005a. "Introduction: The Theory and Practice of Adaptation", In Stam & Raengo (eds). *A Companion to Literature and Film*. Oxford: Blackwell, pp.1-52.
- Stam, R. 2005b. *Literature Through Film: Realism, Magic and the Art of Adaptation*. Oxford: Blackwell.
- Stam, R. & Raengo, A. (eds) 2005. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell.
- Tait, T. 2009. "Is the film of JM Coetzee's Booker-winner Disgrace a success?". *The Guardian*, 28 November.
- Tibbett, J. 1997. *Encyclopedia of novels into film*. London: Facts on file.
- Van Coller, H. P. 2003. "Die gesprek tussen C.M. van den Heever se werk en enkele moderne S.A romans". *Literator*, 24(1):49-68.
- Van Coller, H. P. 2006. "A Contextual interpretation of J.M. Coetzee's novel *Disgrace*". In Fisiak. *A Universe of (Hi)Stories. Essays on J.M. Coetzee*. New York: Peter Lang, pp.15-37.
- Van Coller, H.P. & Odendaal, B.J. 2007. Antjie Krog's role as Translator: A Case Study of Strategic Positioning in the Current South African Literary Poly-system. *Current Writing*. Text and reception in Southern Africa, 19(2):94-122.
- Van Coller, H.P. & Van Jaarsveld, A. 2010. Die spore van Raka: Oor herskrywing en kanoniserings, Deel 1. *Tydskrif vir Letterkunde*, 47(1):25-40.
- Van Coller, H.P. & Van Jaarsveld, A. 2010. "Die spore van Raka: Oor herskrywing en kanoniserings" Deel 2. *Tydskrif vir Letterkunde*, 47(2):113-128.
- Verslaggewer*. 2009:8 Julie.
- Vetuni, L. 2007. "Adaptation, Translation, Critique". *Journal of visual culture*, 6(1). Los Angeles: SAGE Publications:25-43.
- Viljoen, L. 2002. "'Die Kleur van Mens': Antjie Krog se *Kleur Kom Nooit Alleen Nie* (2000) en Die Rekonstruksie van Identiteit in Post-apartheid Suid-Afrika". *Stilet*, 14(1):20-49.
- Viljoen, L. 2006. "Translation and Transformation: Antjie Krog's Translation of Indigenous South African Verse into Afrikaans". *Scrutiny* 2, 11(1):32-45.