

Van roman tot *graphic novel*



Een methodevergelijkende studie van de verstrippingen
van Bulgakovs *Master i Margarita*

Maarten Van Tieghem
Master in de Oost-Europese talen en culturen
Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, Universiteit Gent
Masterproef mei 2011
Promotors: Michel De Dobbeleer, Dr. Dieter De Bruyn



Woord vooraf

De eerste woorden van mijn thesis wijd ik met plezier aan de mensen die mij op verschillende vlakken ondersteuning hebben geboden. Hierbij denk ik in de eerste plaats aan mijn promotor, Michel De Dobbeleer, met wie ik de voorbije maanden constructieve en open gesprekken kon voeren. Ik wil hem uitdrukkelijk bedanken voor de vlotte communicatie, die tijdens mijn verblijf in Moskou noodzakelijk was om daar reeds de eerste hand te kunnen leggen aan deze thesis. Verder gaat mijn oprechte dank uit naar Andrzej Klimowski en Danusia Schejbal, die zo gastvrij waren mij in Londen te ontvangen voor een interview en een rondleiding in hun atelier, en naar Miša Zaslavskij en Askol'd Akišin, die zich eveneens engageerden om een aantal vragen via mail te beantwoorden. Ook volgende mensen ben ik grote dank verschuldigd: Anouk Craps en Mira Goedert, omdat zij de zware taak op zich namen deze thesis na te lezen en te corrigeren; Charlotte Eeckhout, die terwijl ik in Moskou verbleef de verstrippingen van Klimowski & Schejbal en Zaslavskij & Akišin reeds voor me bestelde en afhaalde; Jan Vanhellemont, omdat hij me zijn correspondentie met Zaslavskij bezorgde; Jeroen Zuallaert, voor zijn vertaling van een Portugese recensie; Jens Van Gheluwe, omdat ik me geen betere adviserende gesprekspartner had kunnen wensen en ten slotte mijn ouders en vrienden, die door hun blijk van interesse mij nog meer motivatie gaven om van deze scriptie een waardevol en boeiend geheel te maken.

Inhoudsopgave

Woord vooraf	iii
--------------------	-----

Inhoudsopgave.....	iv
--------------------	----

1. Inleiding	1
1.1. <i>Probleemstelling en doelstelling</i>	1
1.2. <i>Status quaestionis</i>	1
1.3. <i>Methodologie</i>	2
1.4. <i>Opbouw</i>	3

Deel I: *De Meester en Margarita* adapteren: theorie

2. Adaptatie.....	4
2.1. <i>Algemene definitie en problemen</i>	4
2.2. <i>Vormen van adaptatie</i>	7
2.2.1. Film	7
2.2.2. Theater	9
2.2.3. Opera.....	10
2.2.4. Ballet	11
2.2.5. Andere.....	12
3. Verstripping.....	14
3.1. <i>Algemene kenmerken en problemen</i>	14
3.2. <i>Modus operandi</i>	15

Deel II: *De Meester en Margarita* verstrippen: praktijk

4. Rodion Tanaev	21
4.1. <i>Algemeen</i>	21
4.2. <i>Narratologisch</i>	22
4.2.1. Verhaal	22
4.2.2. Verteller	24
4.3. <i>Stilistisch</i>	25
4.3.1. Taal.....	25
4.3.2. Beeld	26
5. Miša Zaslavskij & Askol'd Akišin.....	29
5.1. <i>Algemeen</i>	29
5.2. <i>Narratologisch</i>	31
5.2.1. Verhaal	31
5.2.2. Verteller	35
5.3. <i>Stilistisch</i>	36
5.3.1. Taal.....	36
5.3.2. Beeld	37
6. Andrzej Klimowski & Danusia Schejbal	41
6.1. <i>Algemeen</i>	41
6.2. <i>Narratologisch</i>	42

6.2.1.	Verhaal.....	42
6.2.2.	Verteller.....	45
6.3.	<i>Stilistisch</i>	46
6.3.1.	Taal.....	46
6.3.2.	Beeld.....	48
7.	Bedenkingen en besluit.....	52
8.	Bibliografie.....	55
9.	Appendix	A1
9.1.	<i>Cd-rom</i>	A1
9.2.	<i>Overzicht adaptaties van De Meester en Margarita</i>	A2
9.2.1.	Film.....	A2
9.2.2.	Theater.....	A2
9.2.3.	Opera	A3
9.2.4.	Ballet.....	A3
9.2.5.	Strip	A4
9.3.	<i>De Meester en Margarita: het verhaal</i>	A5
9.4.	<i>Interview Zaslavskij & Akišin (4 mei 2011).....</i>	A10
9.5.	<i>Illustraties Zaslavskij & Akišin.....</i>	A15
9.6.	<i>Interview Klimowski & Schejbal (14 april 2011).....</i>	A16

1. Inleiding

1.1. *Probleemstelling en doelstelling*

Literatuur, in welke vorm dan ook, is sinds jaar en dag een belangrijke component geweest in de maatschappij. Net als deze maatschappij is ze dus onderhevig aan verandering, wat zich in de geschiedenis vertaalde in verschillende stromingen, media en genres. Een van de genres die de laatste decennia steeds meer opgang maakt, is de *graphic novel*. In combinatie met de populariteit van het adapteren van klassiekers uit de literatuur, ontstond hieruit een nieuw genre, dat we het best kunnen aanduiden met de term ‘verstripping’. Een dergelijk fenomeen blijft naarmate de populariteit stijgt zelden lang zonder wetenschappelijke studies. In het kader van de opleiding Oost-Europese talen en culturen, is het dus interessant om uit te zoeken of we op verstrippingen stuiten van Slavische literatuur. Aangezien mijn interesse hoofdzakelijk bij de Russische literatuur ligt, kwam ik op aanraden van mijn promotor al gauw bij Bulgakovs roman *Master i Margarita (De Meester en Margarita)* uit. Deze roman is een van de meest spraakmakende werken van de 20^e-eeuwse Russische literatuur en werd mede dankzij zijn status al ettelijke keren door regisseurs in film- of theatervorm gegoten. Alle voorwaarden waren aanwezig opdat de roman ook zijn weg naar het stripmedium zou vinden, en jawel, tot op heden werd hij reeds drie maal (indien we enkel de volledige adaptaties in aanmerking nemen) tot een *graphic novel* ‘verstript’. Het gaat om de verstrippingen van Rodion Tanaev, Miša Zaslavskij & Askol’d Akišin en Andrzej Klimowski & Danusia Schejbal. Het is hoogst interessant om na te gaan, hoe deze verstrippingen tot stand zijn gekomen. Hoe begint men aan het ‘verstrippen’ en welke problemen ondervindt men bij zo’n proces? Een verstripping is zoals reeds vermeld een vorm van adaptatie, dus is het aangewezen ook het begrip adaptatie nauwer te onderzoeken, en vanuit dat perspectief het fenomeen verstripping te definiëren. Het doel van deze thesis is een grondige analyse van de drie verstrippingen van *De Meester en Margarita* aan te bieden. Via deze analyses wil ik uiteindelijk tot een vergelijking van hun methodologie komen en de redenen voor de door hen gekozen aanpak blootleggen.

1.2. *Status quaestionis*

Er zijn drie wetenschappelijke werken die als basis fungeerden voor het theoretische deel van deze scriptie. Voor mijn hoofdstuk over het fenomeen adaptatie heb ik me vooral gebaseerd op *A Theory of Adaptation* van Linda Hutcheon, in 2006 in New York uitgegeven, dat in amper vijf jaar de status van standaardwerk heeft verworven. Voor het specifieke hoofdstuk over verstrippingen heb ik hoofdzakelijk Thierry Groensteens *The System of Comics* (1998) geraadpleegd, dat in detail de mediums specifieke eigenschappen van de strip beschrijft, en in mindere mate *Understanding Comics* (1993) van Scott McCloud. Daarnaast waren er ook

enkele artikels beschikbaar die een toegevoegde waarde boden aan mijn theoretische uiteenzetting.

Voor de analyse van de verstrippingen was er niet altijd evenveel materiaal voorhanden. Over de verstripping van Tanaev was er amper een bruikbare recensie terug te vinden. In deze analyse zullen de aangebrachte opmerkingen quasi allemaal gebaseerd zijn op eigen interpretatie. Voor de analyse van Zaslavskij en Akišins verstripping was er evenmin veel informatie beschikbaar. Ik heb gebruik kunnen maken van een gedetailleerde Portugese recensie, maar voor het overige was er weinig bruikbaars aanwezig. Wat de verstripping van Klimowski en Schejbal ten slotte betreft, waren er aanzienlijk meer bruikbare artikels. Een wetenschappelijke studie van De Dobbeleer en De Bruyn (2010) vormde de basis voor de methodologie die ik gebruikte bij de analyses. Daarnaast waren er meerdere recensies, waarin nuttige informatie stond. Geen van de drie verstrippingen werd tot voor deze scriptie aan een uitgebreid wetenschappelijk onderzoek onderworpen.

1.3. Methodologie

Mijn eerste taak bestond erin mijn primaire bronnen te verzamelen. De verstripping van Tanaev was noch volledig beschikbaar op het internet, noch terug te vinden in de Moskouse boekhandels. Een zoektocht op de Russische internetfora leidde me naar een man die een exemplaar in zijn bezit had en bereid was de pagina's die toen nog niet via de website van Jan Vanhellemont beschikbaar waren, in te scannen.

Voor mijn theoretische deel kon ik terugvallen op de wetenschappelijke literatuur rond adaptatietheorie en stripgerelateerde studies. Wat de analyses van de verstrippingen betreft, zal ik mijn methode nader toelichten in het desbetreffende hoofdstuk. Het lijkt me handiger mijn specifieke werkwijze uit te leggen aan de hand van mijn theoretische basis.

Het spreekt voor zich dat in de analyses mijn persoonlijke inbreng het grootst is. Omdat bepaalde vragen, bijvoorbeeld naar het motief voor de verstripping of naar de doelen die de 'verstripper' zich stelt, pas een eenduidig antwoord krijgen indien de auteur zelf zijn visie geeft, nam ik in april in Londen een interview af met Klimowski en Schejbal. Ze toonden me ook hun werkruimte en hun initiële schetsen, zodat ik een beter beeld kreeg op het verstrippingsproces. Via een Russische journalist ben ik ook met Zaslavskij en Akišin in contact kunnen komen. Door middel van e-mailcorrespondentie kon ik hen min of meer dezelfde vragen voorleggen, als diegene die ik aan Klimowski en Schejbal had gesteld. Beide interviews heb ik in bijlage toegevoegd.

1.4. Opbouw

Deze thesis is opgebouwd uit twee delen: “*De Meester en Margarita* adapteren: theorie” en “*De Meester en Margarita* verstrippen: praktijk”. Het eerste deel bestaat uit twee hoofdstukken: “Adaptatie” en “Verstripping”. In het eerste hoofdstuk wordt het begrip adaptatie gedefinieerd en tracht ik een overzicht te geven van de problemen die in het adaptatieproces kunnen opduiken. Vervolgens bespreek ik vier populaire adaptatievormen: film, theater, opera en ballet. Aangezien *De Meester en Margarita* in iedere vorm geadapteerd werd, bespreek ik per adaptatievorm ook kort een recensie van de desbetreffende *De Meester en Margarita*-adaptatie. Voor deze scriptie is de belangrijkste adaptatievorm uiteraard de verstripping, waaraan ik dan ook mijn tweede hoofdstuk wijd. Ook hier zal ik eerst de algemene kenmerken en problemen bespreken, om na een beschrijving van de mediums specifieke eigenschappen vervolgens mijn werkwijze voor de analyses toe te lichten.

Het praktijkgedeelte van mijn thesis omvat drie hoofdstukken, genoemd naar de auteurs van de besproken verstripping. De analyses van de verstrippingen van Zaslavskij & Akišin en Klimowski & Schejbal zijn door de extra informatie uit de interviews iets uitgebreider dan die van Tanaev. De volgorde is bepaald op basis van het jaar van uitgave. Ik heb ervoor gekozen pas conclusies te trekken na de bespreking van de drie verstrippingen en niet na iedere analyse. In deze conclusie worden de verstrippingen dan methodologisch met elkaar vergeleken. Zowel het interview met Zaslavskij en Akišin, als met Klimowski en Schejbal, bevinden zich in de bijlage, net als enkele afbeeldingen waarnaar in mijn analyses verwezen wordt. In de doorlopende tekst wordt via de aanduidingen A1, A2, A3, etc. naar deze bijlagen verwezen. Ten slotte heb ik nog een cd-rom ingesloten, waarop de drie verstrippingen te vinden zijn, zodat het papieren exemplaar niet noodzakelijk bij de hand moet worden genomen. Vooral bij de analyse van de visuele stijl is het op die manier makkelijker om zich voor te stellen waar ik het over heb. Ik kreeg hiervoor de toestemming van de auteurs, onder de belofte dat ik deze niet online beschikbaar zou maken. De schetsen van Klimowski en Schejbal staan eveneens op de cd-rom en niet in de eigenlijke scriptie, omdat de auteurs verzochten hier confidentieel mee om te gaan.

Deel I: *De Meester en Margarita* adapteren: theorie

2. Adaptatie

2.1. *Algemene definitie en problemen*

De term ‘adaptatie’ is afkomstig van het Latijnse ‘ad-aptare’ en betekent letterlijk ‘aanpassen aan’. Maar wat wordt er nu precies aangepast, waaraan, en hoe? En welke problemen ondervindt men bij het adaptatieproces?

Wanneer men het over een adaptatie heeft, impliceert dit onmiddellijk de aanwezigheid van een origineel. Zowel dit origineel als de adaptatie kunnen in verscheidene media en genres voorkomen, maar een overzicht van deze vormen zal ik in een volgend punt bespreken. Een poging tot definitie van het begrip vinden we bij Linda Hutcheon (2006: 7-8). Zij biedt ons drie perspectieven aan van waaruit we een definitie kunnen vormen. Ten eerste kan een adaptatie beschouwd worden als een “formal entity or product”, als een zogenaamde transpositie van een bepaald werk, die een verschuiving van het medium, genre of de context met zich kan meebrengen. Ze verduidelijkt dat het vertellen van eenzelfde verhaal, maar vanuit een ander gezichtspunt, een totaal verschillende interpretatie kan teweegbrengen. Een tweede perspectief bestaat erin de adaptatie te zien als een “process of creation”, waarbij de handeling van het adapteren als een tweeledig proces wordt beschouwd. Enerzijds is het een (re-)interpretatie, anderzijds een daaropvolgende (re-)creatie, wat afhankelijk van het gezichtspunt “appropriation” (‘zich toe-eigenen’) of “salvaging” (‘bewaren, redden’) genoemd wordt. De derde zienswijze is de adaptatie te beschouwen als een “process of reception”. Hutcheon (2006: 8; nadruk in origineel) stelt: “We experience adaptations (*as adaptations*) as palimpsests through our memory of other works that resonate through repetition with variation.” Een adaptatie houdt altijd een vorm van intertekstualiteit in. De toevoeging van Hutcheon tussen de haakjes “as adaptations” is hier essentieel. Als men niet over de kennis beschikt dat het gelezen werk of de bekeken film een adaptatie is, dan is de ervaring en de interpretatie van de lezer/kijker geheel anders. Hutcheon geeft ons een driedelige definitie van het begrip adaptatie: “[1] an acknowledged transposition of a recognizable other work or works, [2] a creative *and* an interpretive act of appropriation/salvaging and [3] an extended intertextual engagement with the adapted work” (Hutcheon 2006: 8).

In hun nog te publiceren paper wijzen Michel De Dobbeleer en Dieter De Bruyn (2010: 2) op het feit dat deze definitie mogelijkheden biedt voor adaptatiecritici. Ze hoeven zich niet louter meer te richten op de formele en mediums specifieke eigenschappen van de adaptatie. De intentie die achter een adaptatie schuilgaat of de gevolgen van bepaalde keuzes die gemaakt worden in het adaptatieproces zijn mogelijks nieuwe en interessante invalshoeken.

Hutcheon (2006: 15) gaat verder in haar boek nog dieper in op de problematiek van het definiëren. Ze merkt op dat de term ‘adaptatie’ zowel gebruikt wordt voor het product als voor het proces, waarbij voor het eerste een formele definitie volstaat, maar voor het tweede ook andere aspecten moeten overwogen worden.

Adaptaties - als product – kunnen min of meer vergeleken worden met vertalingen. De auteur bekent immers openlijk dat zijn werk een aangepaste versie is van een origineel werk, net zoals dat bij vertalingen het geval is. Bovendien bestaat er geen letterlijke adaptatie, net zomin er een letterlijke vertaling bestaat. Beide vormen lenen zich makkelijk tot vergelijkende studies, waarbij het principe van “fidelity criticism¹” jarenlang de toonaangevende methode was. Getrouwheid aan de brontekst en equivalentie vormden de pijlers bij deze werkwijze. Tegenwoordig is er in de vertaaltheorie ook het standpunt dat vertalen een “act of both inter-cultural and inter-temporal communication” is (Bassnett 2002: 10). Hutcheon stelt dat deze nieuwe opvatting rond vertalen ons evenwel dichter bij een definitie van adaptatie brengt:

In many cases, because adaptations are to a different medium, they are re-mediations, that is, specifically translations in the form of intersemiotic transpositions from one sign system (for example, words) to another (for example, images). This is translation but in a very specific sense: as transmutation or transcoding, that is, as necessarily a recoding into a new set of conventions as well as signs. (Hutcheon 2006: 16)

Een adaptatie – als proces – eist zoals reeds aangehaald een (re-)interpretatie, gevolgd door een (re-)creatie. Bij het adapteren van lange romans, waar ik nog op terug zal komen, is het haast onvermijdelijk dat het een proces wordt van selecteren en combineren. Maar ook het omgekeerde kan voorkomen, met name wanneer kortverhalen moeten omgezet worden in films.

Hutcheon (2006: 20) maakt ook nog de vergelijking met het klassieke *imitatio*-principe: “Like classical imitation, adaptation also is not slavish copying; it is a process of making the adapted material one’s own,” waarbij we opnieuw bij de term *appropriation* uitkomen.

In het adaptatieproces heeft de auteur verschillende ‘instrumenten’ om mee te werken. Ideeën uit het origineel kunnen toegepast worden op de huidige samenleving of naar om het even welk ander tijdsvak getransfereerd worden. De auteur heeft tevens de mogelijkheid een selectie te maken van het materiaal om het verhaal te vereenvoudigen, hij kan gebruik maken van overdrijvingen en analoge passages invoegen of uitwerken. De adaptatie (als resultaat van het proces) kan kritiek bevatten op de originele versie, of kan juist een uiting van respect zijn van de auteur van de adaptatie (Hutcheon 2006: 3).

De vraag naar wat en hoe iets precies geadapteerd wordt, is altijd een moeilijke kwestie. Op een idee rust geen copyright, maar wel op de manier hoe het uitgedrukt is. Hutcheon

¹ “The criticism of translation which depends on the notion of the text as having a single correct and permanent meaning, which must be respected by the translator, instead of the polysemous creation which the text in fact is” (McFarlane: 1996).

(2006: 9) vervolgt dat met het adapteren ook de vorm – het medium of het genre – verandert, maar de inhoud bewaard blijft. De omzetting van een roman in een film is een wissel van het medium. Genrewissels (met behoud van het medium) zijn buiten het gebied van de literatuur zeldzaam, maar Hendrik Vanhees geeft ons in zijn beschrijving van het begrip adaptatie een voorbeeld:

Een adaptatie is een bewerking. Deze bewerking kan geschieden binnen eenzelfde genre [hier is 'medium' bedoeld in plaats van 'genre']. Dit is het geval wanneer bijvoorbeeld een pianosuite wordt georkestreerd. Zij kan evenwel ook geschieden naar een ander genre [idem] toe. Dit laatste is bijvoorbeeld het geval wanneer een boek verfilmd wordt, of wanneer het omgewerkt wordt tot een toneelstuk. Van een adaptatie kan er echter slechts sprake zijn wanneer twee voorwaarden cumulatief vervuld zijn. Men moet in de eerste plaats wezenlijke vormelementen van het oorspronkelijke werk nemen en behouden, en, in de tweede plaats, hieraan een eigen vormgeving toevoegen. [...] Van een adaptatie is dus totaal geen sprake wanneer iemand enkel voortbouwt op de ideeën die rusten achter of aan de basis liggen van een andere creatie, maar niet op de vorm van die creatie. (Vanhees 1998: 31)

In de praktijk brengt het overgrote deel van de adaptaties uiteraard wel een mediumwijziging met zich mee, aangezien de variatie in adaptatievormen zeer groot is. Wanneer we kijken naar wat adaptable is, lezen we bij Hutcheon (2006: 10): “Themes are perhaps the easiest story elements to see as adaptable across media and even genres or framing contexts.” Ook personages kunnen vrij duidelijk van het ene medium en genre naar het andere getransfereerd worden, net als de afzonderlijke verhaalelementen, die deel uitmaken van de fabula. Deze elementen kunnen in de plot van de adaptatie echter een andere plaats innemen dan in het originele werk. Bovendien kunnen deze passages geëlimineerd, verder uitgewerkt of net ingekort worden. Dit heeft zijn weerslag op de verteltijd en de vertelde tijd van deze specifieke passages en uiteraard ook op die van de adaptatie als geheel. Hutcheon (2006: 11) stelt ook dat “[s]hifts in the focalization or point of view of the adapted story may lead to major differences.” Zoals eerder aangegeven, kan eenzelfde verhaal, maar verteld vanuit een ander standpunt, tot een volstrekt andere ervaring en interpretatie leiden bij de lezer/kijker. Ten slotte kan ook het uitgangspunt of de conclusie van de adaptatie aangepast zijn (Hutcheon 2006: 12).

Over de verschillende manieren waarop men een verhaal kan brengen en die ieder een andere *mode of engagement* verlangen, zal ik het in mijn volgende hoofdstuk hebben. Dit houdt immers rechtstreeks verband met de verschillende vormen van adaptatie, en heeft ook zijn reflectie op wat precies geadapteerd wordt.

Afsluiten doe ik met een vraag die Hutcheon (2006: XV) reeds in haar inleiding stelt en waar ik bij elk van mijn drie casussen een antwoord zal trachten op te formuleren: “[W]hy [would] anyone [...] agree to adapt a work, knowing their efforts would likely be scorned as secondary and inferior to the adapted text or to the audience’s own imagined versions[?]”

2.2. Vormen van adaptatie

Om de verschillende vormen van adaptatie te ordenen, hanteert Hutcheon een driedeling, gebaseerd op de wijze waarop het verhaal gebracht wordt. Ze onderscheidt drie zogenaamde “modes of engagement”: “the telling mode [...]; the showing mode [...]; [and] the participatory mode” (2006: 22). Elk heeft zijn manier om tot de lezer of kijker door te dringen:

[T]he telling mode (a novel) immerses us through imagination in a fictional world; the showing mode (plays and films) immerses us through the perception of the aural and the visual [...]; the participatory mode (videogames) immerses us physically and kinesthetically. But if all are, in some sense of the word, “immersive” only the last of them is usually called “interactive”. (Hutcheon 2006: 22)

Hutcheon ijvert voor een opdeling aan de hand van deze drie *modes of engagement* door te stellen dat een focus op het medium ons niet toelaat bepaalde “precisions and distinctions” te maken (2006: 27). Het laat ons toe bepaalde verbanden te leggen tussen verschillende media en kan dus meer bieden dan een puur formele definitie van een adaptatie.

Ondanks het feit dat ik me kan vinden in Hutcheons argument, verkies ik toch een meer pragmatische aanpak door de verschillende adaptatievormen volgens het medium en genre te rangschikken. Mijn doel in dit hoofdstuk is niet zozeer de mediumoverschrijdende verbanden bloot te leggen, als wel een overzicht te geven van de mogelijke adaptatievormen. De brontekst is logischerwijze de roman *De Meester en Margarita*. Bij iedere vorm zal ik wel de verschuiving van de *mode of engagement* weergeven. Daarnaast zal ik een voorbeeld aanbrengen, dat een adaptatie van *De Meester en Margarita* zal zijn, vergezeld van een korte recensie van het voorbeeld in kwestie. Via deze recensies wil ik een beeld schetsen van hoe adaptaties als adaptaties ervaren worden en aldus ook de oorzaken blootleggen van het slagen of falen van de desbetreffende, al dan niet mediumoverschrijdende, adaptatie. In bijlage bevindt zich een lijst met het overgrote deel van de adaptaties van *De Meester en Margarita*. Het is immers een onbegonnen werk om bijvoorbeeld alle theateradaptaties te achterhalen. Jan Vanhellemont heeft op de door hem opgerichte site www.masterandmargarita.eu een selectie gemaakt van de voornaamste theaterbewerkingen, waar ik me grotendeels op heb gebaseerd.

2.2.1. Film

Van film wordt doorgaans beweerd dat het de adaptatievorm is die het meest geschikt is om een roman te adapteren. Het is een typisch voorbeeld van hoe de *mode of engagement* van de *telling mode* naar de *showing mode* verschuift. Dit soort adaptaties is overigens het talrijkst. De belangrijkste verandering die plaatsvindt vanuit het standpunt van de lezer/kijker, is dat de ruimte tot verbeelding die de roman nog laat in de film wordt weggenomen. Hierin ligt ook de

moeilijkheid voor de regisseur. Een film staat of valt met de appreciatie van zijn interpretatie van de tekst. Vandaar dat het makkelijker lijkt een strip te verfilmen, aangezien de afbeeldingen van de strip reeds een deel van de inwendige voorstelling wegnemen. Het spreekt voor zich, zoals Hutcheon (2006: 36) schrijft, dat “a novel, in order to be dramatized, has to be distilled, reduced in size, and thus, inevitably, complexity.” Dit is zeker het geval bij een lijvige roman, zoals *De Meester en Margarita*. De basis bij adaptatie van roman naar film is het omzetten van “description, narration, and represented thoughts [...] into speech, actions, sounds, and visual images” (2006: 40). Bij Brady lezen we:

Accordingly, an immediate, unconditional need exists to reduce the novel and eliminate entire scenes, characters, and subplots to the extent that the full meaning and impact of the novel can emerge without them. In order to reduce the novel to a play, the writer must revise the plot. (Brady 1994: 6)

Er zijn tot op heden niet minder dan dertien verfilmingen van *De Meester en Margarita*: acht speelfilms, twee animatiefilms en twee verfilmingen uitgezonden als tv-reeks (A2). Bovendien zijn er alweer twee verfilmingen in voorbereiding.

De verfilming van Bortko (2005), die als tv-reeks vertoond werd, is wellicht een van de meest geslaagde versies. Getuige hiervan is de recensie van Troy Arnold (2006):

V. Review

The impact of Bortko's undertaking was immediate: from the screening of the first episode on 19 December through its conclusion on 30 December, the streets of Russia were largely dark. More than half of Russia's population, or about 80 million adults, tuned in to watch the series, as reported on CBC 29th December. A comparison of this number of viewers to the number one show in the U.S., CSI, yields the following: its average weekly audience is approximately 30 million, and it's [!] highest rated episode drew in 40 million. Russia has a population a little over 100 million less than the U.S. From this, one can surmise the extent to which Bortko's adaptation had an impact, and that its impact was indeed tremendous. A new generation of Russians has witnessed a cultural event and has been exposed to its Soviet past, an often-overlooked and critical element in Russia's growth in the post-Soviet period. Most reviews of the series have been positive, with the occasional complaint that the effects were not adequate. As Voland would say, 'that's a matter of taste'. From all indications, Bulgakov's masterpiece is as alive and well in today's Russia as it ever has been. I conclude with a personal note that should serve well to illuminate the impact of Bortko's work. Master & Margarita has been my favorite novel since I was introduced to it, and I harboured many of the same skepticisms of others. Upon viewing the series, I was completely awed at its precision, at least satisfied and at times also awed by its effects, but most of all...the cast was absolutely majestic. Galibin's performance was nuanced and troubled, Basilashvili was omnipotent, yet compassionate, and finally, Kovalchuk was brilliant as Margarita, displaying her beauty, elegance, and devotion to near perfection. Bortko has cast a big shadow for anyone who should wish to follow him, one that complements the shadow of his subject admirably. (Arnold 2006)

Het grote succes dat deze verfilming kende, is dus voor een groot stuk te danken aan de precisie die Bortko aan de dag legde bij zijn adaptatie. Ik heb de tv-reeks zelf ook bekeken, en je kan als het ware de romantekst bij de hand nemen en meelezen. Hutcheon (2006: 4) schrijft overigens het volgende: “Recognition and remembrance are part of the pleasure (and risk) of experiencing an adaptation; so too is change.” De getrouwheid aan de plot en de letterlijke

tekst van het boek vormden samen met de sterke acteerprestaties de basis voor het succes van deze adaptatie.

2.2.2. Theater

Net als bij het omzetten van roman in film, is de verschuiving van de *mode of engagement* bij adaptaties voor het theater die van de *telling mode* naar de *showing mode*. Bij een theaterstuk wordt zowel een visuele als auditieve wereld fysiek op de planken gebracht, die gebaseerd is op de aanwijzingen in de tekst (Hutcheon 2006: 39). Ook hier moeten beschrijvingen omgezet worden in acties en geluiden. Verder wil ik nog het verschil opmerken met de film: bij een theaterstuk dient alles live te gebeuren en voor tekstpassages moet rekening gehouden worden met de beperkte draagwijdte van de menselijke stem. Bovendien kan men bij film de originele taal eventueel behouden en door het gebruik van ondertitels ook een buitenlands publiek bereiken. Dit is al een stuk moeilijker bij theaterstukken. Nog een ander probleem wordt beschreven door Ben Brady:

Internalization cannot be tolerated in drama. The only way a playwright can reveal a character's thoughts is through the use of dialogue, action, and images: that is, by what the people in the story *say* and *do*, and by what the audience is given to *see*. Only in that way can a writer communicate to the audience what is going on in a character's mind. (Brady 1994: 3; nadruk in origineel)

De Meester en Margarita bleek niet enkel voor filmregisseurs, maar ook voor theatergezelschappen een grote uitdaging. Opvallend is dat in 2010 op zijn minst zes² verschillende adaptaties werden vertoond in de meest uiteenlopende steden: Leeuwarden, Århus, Praag, Oxford, Londen en Washington. Hieronder volgt een recensie van de door de Oxford University Dramatic Society gebrachte versie:

An Engaging and Energetic 'The Master and Margarita'

OXFORD/EDINBURGH -- Mikhail Bulgakov's (1891-1940) Faustian novel, "The Master and Margarita," was published in a first version in 1966. The central tale involves a disruptive visit by the Devil and his diabolical entourage to the passionately atheistic literary clique of post-Revolutionary, Stalinist Moscow. Its obvious satiric intent, directed against stifling Soviet bureaucracy, made it unpublishable in Bulgakov's lifetime. Controversy about establishing the correct text and about the value of competing translations (in a pre-performance talk, Oxford Russianist Julie Curtis urged the audience to shun more recent ones in favor of Michael Glenny's 1967 effort) compounds the complexity of the novel's themes and plots. Characters include Pontius Pilate, Yeshua, who is crucified with Pilate's agreement, and a giant, vodka-swilling cat called Behemoth. So the Edinburgh Fringe stage adaptation by the Oxford University Dramatic Society, or OUDS, which uses live music, dance and ingenious pantomime, seems fitting and right.

² Het is onmogelijk alle theaterproducties van *De Meester en Margarita* te achterhalen, aangezien deze niet allemaal op het internet aangekondigd worden. In bijlage 9.2. (A2) is een overzicht te vinden van de bekendste uitvoeringen, grotendeels gebaseerd op de selectie die Jan Vanhellemont heeft gemaakt.

The pre-Fringe performance I saw at Modern Art Oxford had a few kinks to iron out, but this 125th-anniversary tour of OUDS has a talented young cast, ranging from Cassie Barraclough as Margarita (convincingly moody as she sings "Gloomy Sunday"), Matt Monaghan as the accomplished keyboard-playing pussycat and Jonnie McAloon as a compellingly sweet Yeshua to Ollo Clark as the Master, the novelist sometimes confined to a mental asylum. Max Hoehn as Voland, the Devil in disguise, is also the director, as well as co-adaptor of the piece with Raymond Blankenhorn -- who plays three roles and does an engagingly balletic dance. The rapid changes of costume, props and the business of entrances and exits will work better at Edinburgh's "C soto" venue (Chambers Street and Cowgate), where it is being billed as "site-specific drama." It helps a great deal to have some familiarity with Bulgakov's novel for the fullest enjoyment of this hugely energetic spectacle. (Levy 2010)

Paul Levy's laatste opmerking is misschien wel de allerbelangrijkste: "It helps a great deal to have some familiarity with Bulgakov's novel for the fullest enjoyment of this hugely energetic spectacle". Dit bevestigt letterlijk Hutcheons stelling dat herkenning van passages een deel van het plezier vormt bij de receptie van de adaptatie. Een bijkomende moeilijkheid bij het adaptatieproces, specifiek voor *De Meester en Margarita*, wordt in deze recensie blootgelegd: "Controversy about establishing the correct text and about the value of competing translations [...] compounds the complexity of the novel's themes and plots." Wanneer we immers de ontstaansgeschiedenis van *De Meester en Margarita* nagaan, ontdekken we dat er niet eens een consensus bestaat over het aantal redacties van de roman (Waegemans 2007: 25). Sommigen houden het op drie redacties, anderen dan weer op zes of acht. Vanzelfsprekend zijn er bijgevolg uiteenlopende vertalingen naar het Engels, waaruit Max Hoehn en Raymond Blankenhorn, die het stuk adapteerden, een keuze moesten maken.

2.2.3. Opera

Bij opera is muziek logischerwijze een belangrijk, zo niet het belangrijkste element. Hutcheon (2006: 41) omschrijft het als volgt: "In opera, music is arguably as important a narrating component as are the words; this function is in addition to its manifest affective and even mimetic power." De uitdaging voor de componist bestaat erin door middel van muziek de emoties weer te geven die tot uiting komen in de verschillende passages van het verhaal. Ook hij moet noodgedwongen een selectie maken van de verschillende thema's die hij aan bod wil laten komen. Bij Helmut Reichenbacher lezen we:

Indeed the majority of opera libretti rely on the adaptation of an existing literary source, such as spoken drama, novels, novellas, chronicles, and fairy tales and are therefore dependent on the librettist's skill to cut and summarize. However, you not only want an opera to contain the major plot elements of the book, you want it to shift between action and contemplation in order to create a gripping experience for the audience in the theatre. (Reichenbacher 2006)

De componist kan ervoor kiezen de oorspronkelijke romantekst licht te wijzigen (bv. de woordvolgorde van een zin) zodat deze makkelijker kan gezongen worden, of passages volledig te parafraseren. Een mooi voorbeeld vinden we in de recentste operabewerking van *De Meester en Margarita* (2009, Aleksandr Gradskij), waar de tekst soms op rijm is gezet en

het noodzakelijk was te parafraseren. Jan Vanhellemont heeft de volgende mening over deze adaptatie:

Aleksander Gradskij – Master i Margarita

De meningen over de opera zijn sterk verdeeld. De prestaties van de 57 verschillende zangers zijn ongelijk, en hun casting is niet steeds geslaagd. Bovendien kan je je afvragen waarom ze met zoveel moesten zijn. Gradskij zelf neemt immers niet minder dan vier rollen voor zijn rekening: hij is de meester, Jesjoea, Woland en Behemoth. Naast het eerder vermelde libretto van Pavel Groesjko heeft Gradskij ook originele dialogen uit *De meester en Margarita* gebruikt. Muzikaal is het een smeltkroes van klassiek, experimenteel, pop, zigeunermuziek, folk, musical en nog wat andere muzieksoorten, waarbij originaliteit niet steeds - ik druk mij zacht uit - Gradskij's voornaamste bekommernis blijkt te zijn. Meer dan eens herken je fragmenten en elementen van andere componisten, zowel uit het klassieke muziek als uit het musicalgenre: Moessorgski, Tsjajkovski, Prokofjev, Rossini, Händel, van Beethoven, Verdi, Strauss en Offenbach, en melodietjes uit *Chicago* en *Cabaret*. Maar dat kan je ook als een voordeel beschouwen. Het zorgt immers voor de nodige afwisseling, en dat is ook nodig, want 3 uur en 5 minuten is lang, héél lang... (Vanhellemont 2010)

Uit deze recensie blijkt, dat het adapteren van een roman als *De Meester en Margarita* heel wat creativiteit vereist. De roman is van die omvang, dat een lange adaptatie haast niet te vermijden is als men alle belangrijke elementen erin wil verwerken. Dat Gradskij Strauss verwerkt heeft in zijn opera wekt geenszins verwondering op, omdat de dirigent op Volands Bal namelijk Strauss zelf is. Een bijkomend 'probleem' voor Gradskij is, dat zijn opera (voorlopig) enkel op cd is uitgebracht en de afwezigheid van visuele elementen een optimale receptie verhindert.

2.2.4. Ballet

In Rusland is het ballet tot op heden zeer populair. Getuige hiervan zijn de talrijke voorstellingen in diverse Moskouse en Petersburgse theaters. In se verschilt het omzetten van een roman naar een balletopvoering niet zo veel van het omzetten naar een opera, maar hier is de muziek veruit het belangrijkste onderdeel van de adaptatie, daar iedere vorm van verbale expressie weggenomen wordt. Bijgevolg is het moeilijker om bijvoorbeeld het karakter van de personages tot uiting te laten komen of verhaallijnen weer te geven. Hutcheon (2006: 42) bevestigt: "Adaptations for the ballet stage not only add a visual dimension but also subtract the verbal." De zogenaamde *mode of engagement*-shift is net als bij de voorgaande soorten adaptaties die van de *telling mode* naar de *showing mode*. Bij ballet is deze verschuiving nog iets sterker dan bij de voorgaande vormen, aangezien de romantekst geheel dient omgezet te worden in woordeloze expressie. In 1987 componeerde Andrej Pavlovič Petrov de muziek voor Boris Eĭfmans *Master and Margarita*, gebracht door het Eĭfman Ballet van Sint-Petersburg (Gončarov 2010). In het artikel van Joy Goodwin (2007) in de New York Times stond het volgende:

No Rest for a Russian Renegade

A SOVIET-ERA film clip of a rehearsal of the Leningrad Ballet Ensemble shows the choreographer Boris Eifman at work on a duet for his 1987 ballet, "The Master and Margarita." Dressed in black, his intense face framed by a shock of black curls and a dark beard, Mr. Eifman hovers over his two dancers, instructing and explaining with evident passion. "I would like some heavier poses," he says, dramatically bending his neck to one side to demonstrate. He urges the woman to hold the man's neck just so. "You are carrying his life in the palm of your hand," he tells her. [...] By 1986, doubting that he could go on much longer, Mr. Eifman decided to create the ballet he assumed would destroy his theater, "The Master and Margarita." "I staged a very sincere ballet," he said. "I showed the mental institution where the dissident is taken to have his thoughts suppressed. And there was no question in my mind, after that I wouldn't be allowed to continue working." Yet at the exact moment that he finished it, in 1987, perestroika was taking root. "When I showed my ballet to the commission," Mr. Eifman recalled with a wry smile, "the panel said, 'Oh, it's a work of art of the new Russia.'" He added, "Overnight I went from dissident to people's hero." [...] (Joy Goodwin 2007)

In dit artikel wordt niet zozeer toegespitst op het adaptatieproces, maar wordt ons wel duidelijk gemaakt dat ook externe factoren – zoals de politieke situatie in de periode waarin men de adaptatie creëert – hun invloed kunnen uitoefenen. Eifman vreesde dat het stuk de ondergang van zijn carrière zou worden omwille van de boodschap die erin aanwezig was: "I showed the mental institution where the dissident is taken to have his thoughts suppressed. And there was no question in my mind, after that I wouldn't be allowed to continue working." Het scheelde niet veel of het stuk had nooit het daglicht gezien.

2.2.5. Andere

Naast de reeds besproken adaptatievormen zijn er uiteraard nog andere, al dan niet minder courante mogelijkheden. In de muziekwereld vinden we regelmatig verwijzingen naar *De Meester en Margarita*, maar deze kunnen bezwaarlijk als adaptaties beschouwd worden. Dikwijls gaat het slechts om een bepaalde passage die wordt aangehaald, of wordt slechts in de titel een allusie gemaakt op verwantschap met de roman. Naast de talloze pop- en rock songs die reeds werden uitgebracht, had Andrew Lloyd Webber in 2006 het idee opgevat de musical *De Meester en Margarita* te componeren. Een jaar later gaf hij echter te kennen dat idee te hebben opgeborgen, waardoor de musical een van de weinige genres blijft waarin de roman nog niet is omgezet.

Wanneer we binnen de literaire wereld blijven – dus zonder een shift van de *mode of engagement* – treffen we tussen de mogelijke adaptatievormen naast strips ook kortverhalen en poëzie aan. Kortverhalen heb ik niet kunnen terugvinden, poëzie is daarentegen in groten getale aanwezig op het wereldwijde web. In mijn volgende hoofdstuk zal ik het uitgebreid hebben over adaptatie van roman naar strip. In de loop der jaren is er tevens een grote hoeveelheid aan tekeningen, boekomslagen en posters die verwijzen naar *De Meester en Margarita* verschenen. Maar net als bij de muzieknummers kunnen deze bezwaarlijk als een volwaardige adaptatie aanzien worden.

De laatste vorm van adaptatie die ik nog wil vermelden omvat een shift van de *telling mode* naar de *participatory mode*: het video- en computergame. Hierbij denken we bijvoorbeeld aan de Harry Potter-boeken van J.K. Rowling, die een basis vormden voor meerdere games, maar tot op heden zijn er geen games die gebaseerd zijn op *De Meester en Margarita*.

3. Verstripping

3.1. Algemene kenmerken en problemen

De term ‘verstripping’ is een neologisme, dat nog niet tot de Nederlandse standaardtaal wordt gerekend. Ik verkies deze term boven de term ‘stripadaptatie’, omwille van het tweeledige karakter van deze laatste: gaat het om een adaptatie naar een strip, of een adaptatie van een strip? Bij ‘verstripping’ is er geen twijfel mogelijk. ‘Verstripping’ kan zowel betrekking hebben op het eigenlijke proces, als op het eindresultaat van dat proces. In deze thesis gaat het om de omzetting van roman naar strip, maar zoals in het vorige hoofdstuk beschreven staat, zijn er nog veel andere adaptatievormen. Zowel van kortverhalen, poëzie, film als theater kunnen verstrippingen gemaakt worden. De meest toegankelijke en populairste zijn evenwel die van de roman. Ook in het Nederlandse taalgebied maken verstrippingen steeds meer hun opmars, met dank aan de inspanningen van Dick Matena.³ Dat blijkt ook uit het artikel van Joost Pollmann (2004) in de Volkskrant:

De grafische roman kent verschillende subgenres en één daarvan is de literaire ‘verstripping’, waarbij een bestaande tekst wordt herboren als kijkspel: geen vertaling maar verbeelding, geen praatjes maar plaatjes. Natuurlijk is Dick Matena’s bewerking van ‘De Avonden’ hiervan het belangrijkste voorbeeld in ons taalgebied⁴. Na de verfilming van Rudolf van den Berg uit 1989 kwam Matena met zijn eigen ode aan Reves naoorlogse monument, en de verdienste van die visualisering is dat hij het onsmakelijke drama (Frits die aan zijn pink ruikt na hem in zijn navel te hebben geboord) nog exhibitionistischer maakt dan het al was. (Pollmann 2004)

De vragen die reeds naar boven kwamen in het vorige hoofdstuk over adaptatie gelden logischerwijze ook voor verstrippingen, maar ik zal hen nu specifiek trachten toe te spitsen op de adaptatie van roman naar strip. De allereerste vraag die gesteld dient te worden, is waarom iemand een boek zou verstrippen. Art Spiegelman verwoordde het als volgt: “I couldn’t figure out why on Earth anyone should bother to adapt a book into... another book!” (geciteerd in Beauman 2007). Blijkbaar zijn uitgeverijen een van de drijvende krachten achter de verstrippingen van klassieke en populaire romans. Ada Price (2010) beschrijft waarom: door de toenemende populariteit en waardering van het genre, blijkt ook een verstripping van een goed verkopende roman een economisch voordelige aangelegenheid. Uitgeverijen spreken bijgevolg zelf auteurs aan met het voorstel een bepaalde roman of reeks te verstrippen. Met deze verstripping hopen ze de fans van de roman aan te zetten zich de strip aan te schaffen en

³ Dick Matena verstripte reeds volgende werken uit de Nederlandse en wereldliteratuur: *Dik Trom*, C. Joh. Kieviet / *Pietje Bell*, Chris van Abkoude / *Kruimeltje*, Chris van Abkoude / *De Avonden* (4 delen), Gerard Reve / *Christmas Carol*, Charles Dickens / *Kort Amerikaans* (3 delen), Jan Wolkers / *Kaas*, Willem Elsschot / *Het Dwaallicht*, Willem Elsschot.

⁴ Baetens (e-mailcorrespondentie 26 mei 2011) merkt op dat “Matena zelf beweert vooral geen *graphic novels* te maken. Hij gaat voor het idee van illustratie via strips.” Hoewel hij dus geen echte verstrippingen maakt, draagt zijn werk wel bij tot de appreciatie van de *graphic novel*.

tevens bij deze fans de interesse voor de strip als medium op te wekken. Het blijkt ook in de omgekeerde richting te werken: stripfanaten zouden op deze wijze in contact komen met klassieke/populaire romans en op hun beurt interesse ontwikkelen voor de originele roman. Ook Gert Meesters (2003: 523) merkt op dat stripauteurs opeens de literatuur ontdekt hebben als inspiratiebron, maar dat deze tendens, voor zover die er is, vooral een tendens is bij de literaire uitgeverijen en niet in het stripmedium zelf. Het initiatief komt echter niet alleen vanuit uitgeverijen, auteurs beslissen soms op eigen houtje om een roman te verstrippen. Maar waarom, lezen we bij Hutcheon (2006: XII), zou iemand zich wagen aan een verstripping, wanneer deze doorgaans als inferieur aan het originele werk wordt beschouwd? Bovendien is het steeds oppassen voor overtredingen van de wettelijke bepalingen inzake copyright (Hutcheon 2006: 88). Een eerste beweegreden is dat de verstripper met zijn adaptatie een hommage wil brengen aan een roman of diens auteur, of deze net wil parodiëren. Daarnaast kan de verstripping ook tot stand komen vanuit pedagogische of politieke motieven, of omwille van persoonlijke redenen (Hutcheon 2006: 92). Meesters heeft het dan weer over de evenementswaarde van een verstripping, doordat een “meesterwerk uit de “hoge” cultuur wordt omgezet in een werk dat behoort tot de “lage” cultuur” (2003: 523; nadruk in origineel).

De term ‘verstripping’ spreekt voor zich: iets wordt omgezet in stripvorm. Maar wat zijn de kenmerken van een strip? Welke niveaus treffen we erin aan? En hoe kan men tot een gestructureerde analyse komen van een verstripping?

3.2. *Modus operandi*

Eerst en vooral wil ik het verschil opmerken tussen een ‘stripverhaal’ en een *graphic novel* (beeldroman). Een strip wordt in Van Dale gedefinieerd als “een getekend verhaal met korte teksten”. Een beeldroman is volgens Van Dale een “boek dat / roman die bestaat uit plaatjes met onderschriften”. Het is met andere woorden een stripverhaal dat in boekvorm wordt uitgegeven. De verhaallijnen zijn complexer dan bij het stripverhaal en de beeldroman is dikwijls gebaseerd op een reeds gepubliceerde roman. Omwille van zijn complexiteit is hij eerder geschikt voor volwassenen dan voor kinderen. De beeldroman is doorgaans ook dikker dan de gebruikelijke 48 of 64 bladzijden. Hij wordt luxueuzer afgewerkt, daar hij niet tot een reeks behoort zoals ‘Jommeke’ of ‘Suske en Wiske’ en aldus niet bestemd is voor massaproductie. Een verstripping is dus strikt genomen meestal een omzetting van een roman naar een beeldroman i.p.v. naar een strip. Dat is ook het geval bij de drie verstrippingen die aan bod zullen komen in deze thesis. Dit verschil in classificatie neemt echter niet weg dat we in beide vormen gelijklopende niveaus kunnen onderscheiden. Het is op basis van deze structurele niveaus dat ik de drie verstrippingen van *De Meester en Margarita* zal analyseren. Hiervoor heb ik me laten inspireren op de indeling die De Dobbeleer en De Bruyn hanteren in hun analyse van de verstrippingen van Hrabal, Schulz en Bulgakov (2011).

Eerst en vooral kunnen we het narratologische niveau onderscheiden, waarin het ‘verhaal’⁵ en de plot aan bod komen. Hierbij richten we ons op de overdracht van de inhoud van de roman en op de manier waarop deze plaatsvindt. Zoals De Dobbeleer en De Bruyn opmerken (2011: 3), kan het door Boris Tomaševskij gemaakte onderscheid tussen ‘gebonden en ongebonden motieven’ hier een grote hulp zijn. Bij Herman en Vervaeck (2001: 52) wordt het verschil als volgt omschreven: “Gebonden motieven zijn onmisbaar voor de fabel, ongebonden motieven kunnen wel gemist worden. Bijvoorbeeld: een moord is een gebonden motief, de weg die de moordenaar aflegt om zijn slachtoffer neer te schieten kan een vrij motief zijn, dat verder niet belangrijk is.” Het verschil tussen ‘gebonden en ongebonden motieven’ komt min of meer overeen met dat tussen ‘functies’ en ‘indexen’, een onderscheid dat gemaakt werd door Roland Barthes. De ‘functies’ zijn noodzakelijk voor de continuïteit van het verhaal, terwijl de ‘indexen’ info verstrekken over bijvoorbeeld het karakter van personages:

La seconde grande classe d'unités, de nature intégrative, comprend tous les « indices » [...] l'unité renvoie alors, non à un acte complémentaire et conséquent [beschrijving van de ‘functies’], mais à un concept plus ou moins diffus, nécessaire cependant au sens de l'histoire: indices caractériels concernant les personnages, informations relatives à leur identité, notations d' « atmosphère », etc. (Barthes 1966: 8-9)

Een eenvoudig voorbeeld uit *De Meester en Margarita* van een gebonden motief of functie is de ontmoeting tussen Voland en het duo Berlioz en Bezdomnyj, terwijl het feit dat deze bij de Patriarchvijver plaatsvindt een voorbeeld is van een ongebonden motief of index. Het spreekt voor zich dat er een gigantische hoeveelheid aan dergelijke motieven is, waardoor het een onmogelijke opgave is deze allemaal te integreren in de verstripping. In de meeste gevallen zal de verstripper zo veel mogelijk gebonden motieven trachten te behouden om zijn verstripping tot een coherent geheel te maken. Bovendien is het immer een evenwichtsoefening om te bepalen wat als een gebonden motief, dan wel als een ongebonden motief moet doorgaan. Veel heeft echter ook te maken met de doelen die de verstripper zich stelt. Dit zal duidelijk worden bij de specifieke analyses van de verstrippingen van *De Meester en Margarita*.

Ook met betrekking tot de plot treden er dikwijls wijzigingen op ten opzichte van het origineel. Een van de mediums specifieke eigenschappen van de strip is zijn lineaire karakter, waardoor de gebeurtenissen over het algemeen in chronologische volgorde plaatsvinden. Een mogelijke reden hiervoor is dat de verstripper denkt aan het comfort van de lezer. Zo zullen we zien dat de verstripping van Klimowski en Schejbal een andere aanvang neemt dan Bulgakovs roman en ook in de verstripping van Tanaev en Zaslavskij & Akišin zullen een heel aantal plotwijzigingen naar voor komen.

⁵ Komt overeen met de ‘story’ of de ‘fabula’ en staat in contrast met de ‘plot’ of ‘sujet’.

Een ander aspect is de mate waarin de romantekst al dan niet letterlijk moet worden overgenomen. In een interview voor *Stripelmagazine* over zijn verstripping van Willem Elsschots *Kaas* verwoordt Dick Matena zijn visie:

Hun tekst [die van de oorspronkelijke auteurs] is voor mij heilig, ik laat daar niets uit weg en voeg al helemaal niets toe. Die integrale tekst is voor mij het enig recht van bestaan voor het werk dat ik doe.

Je maakt er inderdaad een erezaak van dat je de integrale tekst van het boek overpakt maar heb je soms toch niet even zin om dat een klein beetje te veranderen?

Nee, niet in het minst. Dat zou voor mij zo ongeveer gelijk staan aan godslastering.

(Stripelmagazine 2008)

Het is maar de vraag of men aan een dergelijke visie kan vasthouden als het te verstrippen werk meer dan 500 bladzijden bevat, wat een veelvoud is van de ca. 130 van *Kaas* of de ca. 200 van *De Avonden*. Ned Beuman (2007) is alvast een andere mening toegedaan: “The best comics are nearly always the ones that tell a story that could not have been adequately told in any other medium. Straight adaptations are excluded by definition.” De verstripping moet met andere woorden gebruik maken van de troeven die het medium zelf bezit; de mediums specifieke eigenschappen. Hierbij komen we in het vaarwater van het stilistische niveau terecht, waarover ik het later zal hebben.

Een volgend aspect op narratologische vlak is de rol van de verteller. Is deze extradiëgetisch of intradiëgetisch⁶, heterodiëgetisch of homodiëgetisch⁷? En hoe wordt hiermee omgegaan in de verstripping? Een van de manieren die verstrippers gebruiken, is het verschuiven van het perspectief. Hierbij is dan sprake van interne of externe focalisatie⁸ en kan de verteller niet langer puur tekstueel geanalyseerd worden. In de analyses zal dit met voorbeelden gestaafd worden. Het wordt nog complexer “where there is a difference in focalization between images and text” (Miller 2007: 120). Verder wil ik ook het begrip ‘meganarrator’⁹ kort toelichten. Hierbij gaat het om een zogenaamde ‘regisseur’ die het

⁶ “Als de verteller boven de ruimte van het vertelde staat, is hij extradiëgetisch. Een intradiëgetische verteller daarentegen behoort tot het vertelde en wordt dus zelf verteld door een instantie die boven hem staat. Als een personage voorgesteld wordt door een verteller die geen andere vertelinstantie boven zich heeft staan, dan is die verteller extradiëgetisch. Als dat personage zelf een verhaal begint te vertellen, dan wordt het een intradiëgetische verteller.” (Herman & Vervaeck 2001: 88)

⁷ “Ofwel heeft een verteller meegemaakt wat hij vertelt en dan is hij homodiëgetisch, ofwel heeft hij het niet meegemaakt en dan is hij heterodiëgetisch. (Herman & Vervaeck 2001: 91)

⁸ “Om de *soorten* focalisatie te omschrijven, dienen twee vragen gesteld te worden. De eerste heeft betrekking op de positie van de focalisator ten opzicht van het vertelde verhaal. Als hij in het verhaal optreedt, is hij intern; blijft hij buiten het verhaal, dan is hij extern.” (Herman & Vervaeck 2001: 78)

⁹ Term ontleend aan de *méga-narrateur* van de Canadese filmtheoreticus André Gaudreault: “Some films may include a narrative voice-over, but Gaudreault argues that any such ‘delegated’, ‘explicit’ narrator must be distinguished from the implicit narrating instance which is responsible for the sequencing of shots, and which, ultimately, orchestrates not only images but also words, sounds and Music. Gaudreault uses the term ‘meganarrator’ for his narrating instance.” (Miller 2007: 107)

vertellen combineert met het tonen, die met andere woorden het narratologische en stilistische niveau met elkaar verbindt en dus een hogere vertelinstantie is dan de verteller.

Op stilistisch vlak kan men een onderverdeling maken tussen enerzijds de linguïstische en anderzijds de visuele stijl van de verstripping. In de analyses zal ik het respectievelijk over de ‘taal’ en het ‘beeld’ hebben. Vooraleer ik uitgebreid de visuele stijl zal bespreken, maak ik eerst duidelijk wat men dient te verstaan onder die linguïstische stijl. Bij een vergelijking van de linguïstische stijl in het origineel en de verstripping, wordt aandacht besteed aan de zinslengte, het gebruik van – of omzetting in – dialogen, de beschrijving van bepaalde taferelen en het behoud of verloren gaan van verschillende taalregisters en stijlfiguren (bijvoorbeeld sarcasme, humor). Dat laatste probleem stelt zich nog meer bij een verstripping naar een andere taal dan die van het origineel. Zelfs bij een gewone vertaling van een roman levert dit reeds moeilijkheden op, laat staan dat deze dan nog moet getransfereerd worden naar een ander medium.

Veeleer dan de linguïstische stijl, springt in strips de visuele stijl in het oog. Scott McClouds *Understanding Comics* (1993) wordt intussen als het standaardwerk beschouwd op het gebied van striptheoretische werken, maar ook Thierry Groensteens *The System of Comics* (1999) biedt ons een gedetailleerd overzicht van de mediums specifieke eigenschappen van de strip. Het wezenlijke verschil tussen roman en strip is de aanwezigheid van visuele elementen in die laatste. Het is dus logisch dat in beide theoretische werken de nadruk op dat visuele aspect wordt gelegd. Bij Groensteen vinden we drie hoofdstukken: “The Spatio-Topical System”, “Restrained Arthrology: The Sequence” en “General Arthrology: The Network”. Vooral het eerste, meest uitgebreide hoofdstuk is voor de bespreking van de visuele stijl van de verstrippingen zeer handig gebleken.

Groensteen (2006: 26-27) maakt eerst het onderscheid tussen de hoofdelementen “panel”, “frame”, “hyperframe” en “page”. Het *panel* is het kleinste structurele element van de strip en kan op verschillende manieren gerealiseerd worden. Het kan volgens Groensteen door middel van drie parameters beschreven worden:

The first two are geometric: they are the *form* of the panel (rectangular, square, round, trapezoidal, etc.) and its *area*, measurable in square centimeters. [...] The third parameter, which is the *site* of the panel, concerns its location on the page and, beyond that, within the entire work. (Groensteen 2006: 28-29; nadruk in origineel)

De vorm van het *panel* wordt meestal bepaald door het omlijnen ervan, het *frame*, maar dit is niet noodzakelijk. Er zijn talloze voorbeelden van strips waarin de *panels* niet door lijnen begrensd worden, maar waar enkel de witte ruimte tussen de verschillende tekeningen – de *gutter* – een separatieve functie¹⁰ vervult. Het is trouwens in deze witte ruimte tussen de

¹⁰ Groensteen (2006: 39) onderscheidt zes belangrijke functies van het frame: “[...] the function of closure, the separative function, the rhythmic function, the structural function, the expressive function, and the readerly function.”

panels dat we onze verbeelding laten werken. McCloud verwoordt het als volgt: “Here in the limbo of the gutter, human imagination takes two separate images and transforms them into a single idea” (1993: 66; nadruk in origineel). Dit proces wordt met de term *closure* aangeduid. Bij Groensteen wordt dit als een van de functies van het *frame* besproken, maar aangezien de *frames* eigenlijk de *gutter* vormen, gaat het hier duidelijk om hetzelfde proces. De *gutter* hoeft overigens geen witte ruimte te zijn. *Panels* kunnen aan elkaar ‘geplakt’ zijn, waardoor de *gutter* niet meer is dan de lijn die de *panels* scheidt. Er zijn met andere woorden meerdere mogelijkheden om de overgang van *panel* naar *panel* te realiseren. De eigenlijke vorm van het *panel* wordt ook bepaald door de tekenmethode van de auteur. Ofwel schetst hij eerst het *frame* waarbinnen zijn tekening moet passen, ofwel vertrekt hij vanuit de tekening en vormt hij het *frame* – indien dat er is – rond de tekening. In de analyse van de drie verstrippingen van *De Meester en Margarita* zal dit onderscheid duidelijk naar voor komen.

Het *hyperframe* “is to the page, what the frame is to the panel. But in distinction to the panel’s frame, the hyperframe encloses nothing but a given homogeneity, and its outline is, with exceptions, intermittent” (Groensteen 2006: 30). Het *hyperframe* is met andere woorden het kader rond de *panels* die op een pagina zijn samengebracht en mag niet verward worden met het *multiframe*: “The notion of the hyperframe applies itself to a single unit, which is that of the page. The forms of the multiframe [...] are multiple. The strip, the page, the double page, and the book are multistage multiframe” (Groensteen 2006: 30).

Nu deze hoofdelementen kort zijn toegelicht, kunnen we een blik werpen op hun onderlinge relatie. Bij het *panel* had ik het over drie parameters op basis waarvan het kan beschreven worden. De vorm en de oppervlakte van het *panel* staan op zichzelf, maar de locatie, de *site*, dient in de context van de pagina te worden bekeken. Het *panel* staat ook in relatie met de *panels* die zich rondom bevinden; het kan groter of kleiner zijn en al dan niet dezelfde geometrische vorm hebben. De traditionele ordening van de *panels*, zoals we die aantreffen in ‘Kuifje’, ‘Jommeke’ en ‘Suske en Wiske’, is die van horizontale rijen waarin de *panels* van elkaar gescheiden worden door de *gutters*. Deze rijen worden aangeduid met de term *strips* en zijn een voorbeeld van een *multiframe*. Groensteen (2006: 58) stelt: “The strips unite the panels; the page, in its turn, unites the strips.” Een ander, meer opvallend *multiframe* is de dubbelpagina. De linkse bladzijde (“fausse page”) en rechtse bladzijde (“belle page”), “situated opposite each other, are dependent on a natural solidarity, and predisposed to speak to each other” (Groensteen 2006: 35). In de verstripping van Klimowski en Schejbal zullen we hiervan een exemplarische toepassing terugvinden.

We hebben inmiddels een aantal mediums specifieke eigenschappen gezien: het *panel*, het *frame*, de *gutter*, het *hyper-* en *multiframe* en de *page*. Waar ik het nog niet over gehad heb, is de tekstballon, die toch een wezenlijk element vormt van het medium. Net zoals het *panel*, kan een tekstballon verschillende vormen aannemen en neemt het binnen de ruimte van het *panel* een bepaalde plaats in. Tekstballonnen kunnen evenwel – net als de tekeningen zelf

– doorheen de *gutter* getekend worden en aldus tot meerdere *panels* behoren. De plaatsing van de tekstballonnen is doorgaans strategisch bepaald om de lezer ‘de juiste weg’ te tonen. We zijn – althans in onze cultuur – geneigd links bovenaan te starten, net zoals we op een bladzijde ook links bovenaan beginnen te lezen. Wanneer de ordening van de *panels* eerder experimenteel is, zal de auteur andere manieren bedenken om de lezer te helpen het juiste pad te vinden. Soms wordt er eenvoudigweg gebruik gemaakt van pijltjes die de *panels* met elkaar verbinden, soms tracht de auteur via de tekening de blik van de lezer in de juiste richting te sturen. Dit principe kan vergeleken worden met blikgeleiding in de schilderkunst. Het spreekt voor zich dat ik niet ieder onregelmatig *panel* zal vernoemen, maar zal trachten aan de hand van enkele voorbeelden de algemene tendens en de uitzonderingen erop weer te geven. Andere aspecten waar ik in de analyses aandacht zal aan besteden, zijn de tekenstijl, het gebruik van kleur en de typografische kenmerken zoals vet- of cursiefdruk. McCloud zegt hierover: “When words are bolder, more direct, they require **lower** levels of perception and are received **faster, more like pictures**” (McCloud 1993: 49; nadruk in origineel).

Bij wijze van conclusie van dit theoretische gedeelte, licht ik nog kort mijn concrete werkwijze toe. Deze was niet bij iedere verstripping dezelfde. Voor de Russischtalige verstripping van Tanaev vond ik het opportuun een tekstvergelijking op te stellen tussen roman en strip – aangezien beiden in het Russisch zijn geschreven – terwijl ik bij de Engels- en Franstalige versie op zoek gegaan ben naar de vertaling waarop de verstripping kon gebaseerd zijn. Vervolgens heb ik schema’s opgesteld van de plot van de verstripping, hierbij ook rekening houdend met de niet-tekstuele weergave van hoofdstukken uit de roman. Aansluitend ben ik op basis hiervan nagegaan welke motieven – gebonden of ongebonden – geëlimineerd werden. Het leek het me handiger om vervolgens eerst de stijl – zowel op het linguïstische als op het visuele niveau – te onderzoeken, vooraleer ik de vertelinstanties zou beschrijven, aangezien bijvoorbeeld een perspectiefwijziging in de tekeningen een verandering van de vertelinstantie of focalisatiewissel met zich mee kan brengen. De bevindingen die naar voor worden gebracht zijn een combinatie van eigen opmerkingen en – in mindere mate – elementen die in verschillende recensies werden aangedragen. Bijgevolg zijn de analyses op bepaalde vlakken – bijvoorbeeld in het waardeoordeel met betrekking tot de tekenstijl van de auteur(s) – in hoge mate subjectief en is het onvermijdelijk dat sommige critici het niet eens zullen zijn met mijn visie hierop. Ik pretendeer dan ook niet de enige juiste analyse naar voor te brengen, maar heb deze wel willen benaderen door via het interview met Klimowski & Schejbal en met Zaslavskij & Akišin onduidelijkheden en heikele discussiepunten uit te klaren.

Deel II: *De Meester en Margarita* verstrippen: praktijk

4. Rodion Tanaev

4.1. Algemeen

Rodion Borisovič Tanaev is een Russisch kunstenaar, die sinds 1993 lid is van de Russische Auteursvereniging (Rossijskoe Avtorskoe Obšestvo, RAO). Zijn oeuvre bestaat uit scenografieën¹¹, posters, boekillustraties, schilderijen, grafische werken, spotprenten en strips. Verder houdt hij zich ook bezig met (interieur-)design en reliëfsculptuur. Tanaevs adaptatie van *De Meester en Margarita* kwam tot stand in 1997 en werd uitgegeven bij Terra. De strip omvat 104 bladzijden en wordt door Terra als volgt beschreven:



Художник Родион Танаев, нарисовавший комиксы к знаменитому роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита», предлагает оригинальное художественное решение сюжетного построения этого романа. Издание из-за уникальности и неординарности предпринятой попытки изобразительного выражения смысловой и событийной ценности романа будет интересно российским книголюбам.¹² (Terra 1997)

Dankzij deze inleidende woorden komen we onmiddellijk te weten tot wie Tanaev zich met het tekenen van deze strip eigenlijk richt of althans bij wie zijn strip interesse kan opwekken: de Russische bibliofielen. Het spreekt voor zich dat het potentiële lezerspubliek zich beperkt tot Russischtaligen, daar de strip uitsluitend Russische tekst bevat en niet vertaald werd. Twee jaar na de eerste publicatie werd de strip ook in Amerika en Israël uitgegeven. Om de ontstaansgeschiedenis van de verstripping te achterhalen, nam ik contact op met de uitgeverij:

Автор комикса "Мастер и Маргарита" обратился в издательство с предложением создать комикс по мотивам произведения Булгакова. После рассмотрения нескольких страниц, издательство заключило с ним договор и выпустило это издание.¹³

(e-mailcorrespondentie met Irina Šurygina, hoofdredactrice Terra 2011)

¹¹ Scenografie: "de kunst om decoraties te schilderen" (Van Dale). "[...] binnen de toneelwereld is scenografie een veel uitgebreidere discipline. Scenografie is het ontwerpen van en beslissen over alle onderdelen van een toneelproductie die de scène maken tot wat ze moet zijn om de correcte sfeer (beslist in overleg met de regisseur) van de voorstelling [weer te geven]." (Wikipedia Contributors 2010)

¹² Kunstenaar Rodion Tanaev, die de strip tekende naar de bekende roman van M. Bulgakov "De Meester en Margarita", biedt een originele artistieke vormgeving van de plotopbouw van deze roman. De uitgave zal omwille van de uniciteit en de uitzonderlijk ondernomen poging tot beeldende expressie van de semantische en event-waarde van de roman interessant zijn voor Russische bibliofielen. (eigen vertaling)

¹³ De auteur van de strip "De Meester en Margarita" benaderde de uitgeverij met het voorstel een strip vrij naar Bulgakovs werk te creëren. Na het bekijken van enkele pagina's, heeft de uitgeverij met hem een contract gesloten en is die uitgave uitgebracht. (eigen vertaling)

Het is opvallend hoe weinig informatie er te vinden is over de verstripping. Naast de site van Jan Vanhellemont zijn er hooguit een vijftal verwijzingen terug te vinden, waarin – op een recensie na – enkel het bestaan van de strip wordt bevestigd. In die ene beknopte recensie wordt wel de reden aangehaald voor de onbekendheid van de verstripping bij het publiek. Op de blog van Julija Magera, tot vorig jaar nog zelf studente aan het RGGU in Moskou, lezen we het volgende:

Как это часто бывает, интересные факты открываются не сразу. То ли в силу предвзятого отношения, то ли - невежества, они остаются на попечении узкого круга исследователей. В последнее время нередко убеждаешься в том, что заявление об отсутствии в России традиции комикса не более, чем банальное незнание истории отечественного комикса. Просматривая работы 1990-х годов, можно даже выделить стилевые особенности. Это игра пятен черного и белого, изломанные линии кадров и неразрывная связь с иллюстрацией. Именно таким предстает комикс Родиона Танаева по роману "Мастер и Маргарита", изданный в 1997 году.¹⁴ (Magera 2011)

Het is moeilijk te bepalen welk doel Tanaev zich gesteld heeft bij het verstrippen. De ondertitel luidt “По мотивам романа” (“vrij naar de roman”), waaruit we mogen concluderen dat Tanaev niet pretendeert de volledige roman te hebben geadapteerd. Dat blijkt ook uit de onderstaande narratologische analyse.

4.2. *Narratologisch*

4.2.1. Verhaal

Tanaevs verstripping telt 102 pagina's, ongeveer een vijfde van de roman, en maakt net als de roman een duidelijk onderscheid tussen het eerste en het tweede deel. Deze twee delen worden nadrukkelijk aangegeven door twee titelpagina's (pp. 4, 53). Het selectieproces, dat in de theorie reeds naar voor kwam als een van de voornaamste problemen bij het adapteren, is ook voor Tanaev een onvermijdelijke moeilijkheid gebleken. Een eerste opvallend feit is de afwezigheid van een groot deel van het Pilatus-verhaal. Waar deze verhaallijn in de roman verdeeld is over de hoofdstukken 2, 13, 16, 25 en 26, vinden we bij Tanaev enkel fragmenten uit hoofdstuk 2 terug, al dan niet binnen het kader van het gesprek tussen Bezdomnyj en de Meester in de psychiatrische instelling in hoofdstuk 13. Bijgevolg zijn we geen getuige meer van de terechtstelling en begrafenis van Iešua en van Pilatus' onderhoud met achtereenvolgens de geheime dienst en Levi Matvej. De eliminatie van deze voor het Pilatus-

¹⁴ Zoals dat vaak het geval is, worden interessante feiten niet meteen ontdekt. Hetzij ten gevolge van een bevooroordeelde instelling, hetzij uit onwetendheid, blijven ze onder de hoede van een beperkte kring van onderzoekers. De laatste tijd kom je niet zelden tot het inzicht, dat de verklaring over de afwezigheid van een striptraditie in Rusland niet meer is, dan een stomme onwetendheid over de geschiedenis van de vaderlandse strip. De werken uit de jaren '90 onderzoekend, kan men zelf stijlkenmerken naar voren halen. Het is een spel van vlekken zwart en wit, gebroken frames en een onlosmakelijke band met de illustratie. Precies zo presenteert zich de strip van Rodion Tanaev, vrij naar de roman “Master i Margarita”, uitgegeven in 1997. (eigen vertaling)

niveau gebonden motieven, wijst erop dat deze verhaallijn door Tanaev als secundair werd beschouwd ten opzichte van het Moskou-niveau, anders zou hij het vervolg wel weergegeven hebben. De hoofdstukken 16, 25 en 26 zijn hierdoor dus niet verstript. Verder zijn er ook ongebonden motieven het slachtoffer geworden van het selectieproces, al heeft Tanaev duidelijk getracht er zo veel mogelijk te behouden. Enkel in deze verstripping is er sprake van de scène met Fokič, de buffetmeester van het Variététheater. Zelfs het moment dat Fokič door zijn stoel zakt, wordt weergegeven, om maar aan te geven hoeveel aandacht Tanaev aan de uitwerking van zijn motieven besteedt. De uitwerking is doorgaans gedetailleerd, maar van enkele ongebonden motieven wordt de afloop niet weergegeven. Zo zien we wel hoe Bosoj door Korov'ev omgekocht en verraden wordt, maar hier wordt geen vervolg op gebreed, waardoor hoofdstuk 15, waarin Bosoj een nare droom krijgt, wegvalt. De grappige scène met het zingende personeel in het Variététheater (hoofdstuk 17) en de streken van Korov'ev en Begemot (hoofdstuk 28) hebben de verstripping helemaal niet gehaald, evenmin als de epiloog.

Het is de bedoeling om ook de plotwijzigingen ten opzichte van de roman te verklaren. Daarom heb ik een schema opgesteld van de volgorde waarin de oorspronkelijke romanhoofdstukken aan bod komen in de verstripping¹⁵:

Eerste deel: 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 4 - 6 - 7 - 9 - 10 - 8 - 2 - 8 - 12 - 14 - 18 - 11 - 13 - 2 - 13 - 2

Tweede deel: 19 - 20 - 21 - 22 - 23 - 24 - 27 - 29 - 30 - 31 - 32

In het eerste deel plaatst Tanaev het vijfde hoofdstuk binnen het vierde, waarmee hij hoogstwaarschijnlijk de gelijktijdigheid van de handelingen wil weergeven: twaalf literatoren zitten te wachten op de komst van Berlioz, terwijl Bezdomnyj in achtervolging is op Voland en diens trawanten. Op die manier is de Massolit – waarover later meer – reeds geïntroduceerd aan de lezer, zodat deze weet wat Bezdomnyj bedoelt met de uitroep “К Грибоедову” (“Naar Griboedov”) (1995: 16). Tanaev verwerkt het tweede hoofdstuk stelselmatig door het te integreren in de hoofdstukken 8 en 13. Bij Bulgakov wordt enkel meegedeeld dat respectievelijk Bezdomnyj en de Meester hun verhaal doen, maar het eigenlijke Pilatus-verhaal heeft hij al beschreven in hoofdstuk 2. Bij Tanaev krijgen we pas in hoofdstuk 8 de beschuldigingen aan het adres van Iešua Ga-Notsri en een stuk later, in de afwisseling met hoofdstuk 13, het gesprek tussen Pilatus en Kaifa, waarmee ineens het Pilatus-verhaal en het eerste deel van de verstripping worden afgesloten. De hoofdstukken 12, 14 en 18 hebben alle drie betrekking op de voorstelling in het Variététheater en zijn om die reden na elkaar geplaatst. Het daaropvolgende elfde hoofdstuk fungeert als overgang naar hoofdstuk 13. In de roman volgen ze inhoudelijk op elkaar, wat daar duidelijk is gemaakt door

¹⁵ In bijlage 9.3. (A5) bevindt zich de korte inhoud van *De Meester en Margarita*, zoals deze door Emmanuel Waegemans (2007: 17-23) per hoofdstuk werd beschreven.

het gebruik van min of meer dezelfde woorden aan het einde van hoofdstuk 11 en het begin van hoofdstuk 13, maar worden ze gescheiden door de theatervoorstelling.

In het tweede deel zijn er geen plotwijzigingen, maar ontbreken wel de hoofdstukken 25, 26 (Pilatus-verhaal) en 28 (streken van Korov'ev en Begemot). Het tweede deel is in de roman chronologisch opgebouwd, wat zich vertaalt in een quasi ongewijzigde plot in de verstripping. Tanaev lijkt dus te streven naar een chronologisch tijdsverloop in de verstripping.

De strip staat op zichzelf, en aangezien Tanaevs doelpubliek Russischtalig was en de bekendheid van de roman een minder gedetailleerde adaptatie ook had toegelaten, mogen we veronderstellen dat het een persoonlijke keuze was van Tanaev om de geadapteerde passages van de roman secuur uit te werken.

4.2.2. Verteller

De strip wordt vanuit een extradiëgetisch, heterodiëgetisch vertelstandpunt gepresenteerd. De verteller staat boven de ruimte van het vertelde en heeft het verhaal niet zelf beleefd. Bovendien is hij alwetend, wat op verschillende manieren tot uiting komt. Op pagina 5 toont hij in een traditionele tekstballon die gedachten weergeeft de twijfels van Berlioz. Op de volgende pagina wordt de alwetendheid via de woorden “«Немец»... – подумал Берлиоз” en “«Англичанин» – подумал Бездомный”¹⁶ nogmaals duidelijk.

De verteller blijft de hele strip door extradiëgetisch, maar we krijgen wel afwisseling in focalisatie. Het overgrote deel van de *panels* is extern gefocaliseerd, maar op sommige plaatsen krijgen we interne focalisatie. Al op de eerste pagina van de verstripping is de verschijning van Korov'ev intern gefocaliseerd vanuit Berlioz' standpunt, waarna Berlioz zelf frontaal wordt afgebeeld en we in het volgende *panel* vervolgens opnieuw Berlioz als focalisator krijgen. Ook op pagina 10 is er een duidelijke focalisatiewissel: eerst zien we Berlioz vanuit vogelperspectief wegrennen en daarna is opnieuw Berlioz zelf de focalisator bij de frontale afbeelding van Korov'ev die hem aanspreekt. Het *panel* waar Berlioz onder de tram terecht komt is eveneens vanuit zijn standpunt weergegeven (p. 11): hij ziet zijn eigen hand en benen en de naderende tram. Ook dialogen lenen zich goed tot focalisatiewissels. In het gesprek tussen Pilatus en Iešua (p. 46) wordt vanuit een externe focalisatie overgeschakeld op interne focalisatie, waarbij eerst Iešua, vervolgens Pilatus en ten slotte opnieuw Iešua de focalisator is. Hetzelfde principe vinden we terug bij het weerzien tussen de Meester en Margarita (p. 94). De overige focalisatiewissels zal ik niet meer bespreken, aangezien ze toch op analoge wijze werden gerealiseerd.

¹⁶ “Een Duitser,” dacht Berlioz. “Een Engelsman,” dacht Bezdomnyj. (eigen vertaling)

4.3. *Stilistisch*

4.3.1. Taal

Tanaev heeft ervoor gekozen zo dicht mogelijk bij de oorspronkelijke romantekst te blijven. Dit mag heel letterlijk opgevat worden: de gebruikte tekst komt rechtstreeks uit het origineel en waar Tanaev bijvoorbeeld een bijzin of adjectief heeft weggelaten, zien we dit met drie puntjes aangeduid staan, als ware het een wetenschappelijk citaat waarin verplicht moet worden vermeld waar woorden zijn weggelaten. Uit het bovenstaande kunnen we afleiden dat Tanaev absoluut Bulgakovs stijl wou behouden, en zeer respectvol met de brontekst omging. Soms vat Tanaev wel alinea's samen door zinnen van Bulgakov te gaan combineren, waarvan talloze voorbeelden te vinden zijn. Bijgevolg zijn substantieven en adjectieven in een andere naamval geplaatst of werkwoorden in een andere persoon. Hieronder volgt een voorbeeldje uit de tekstvergelijking tussen strip en roman. De vetgedrukte tekst is deze van de strip, terwijl de cursieve tekst de uit de romanpassage weggelaten stukken weergeeft.

Бандиты в одну секунду доволокли полуживого администратора до дома 302-бис, влетели с ним в подворотню, где к стенке жались две босоногие женщины, свои туфли и чулки державшие в руках. Затем кинулись в шестой подъезд, и близкий к безумию Варенуха был вознесен (вознесли на) в пятый этаж и брошен (бросили) на пол(у) в хорошо знакомой ему полутемной передней квартиры Степы Лиходеева.¹⁷ (1995: 24, 2010: 122)

Deze werkwijze wordt systematisch toegepast bij het adapteren van lange, beschrijvende alinea's waarin omzetting van indirecte naar directe rede niet mogelijk is.

Tanaevs keuze om zeer dicht bij de brontekst te blijven, gecombineerd met het feit dat de doeltaal dezelfde is als de brontaal, zorgt ervoor dat bij het overbrengen van bepaalde nuances grote problemen uitblijven. Dit ligt heel wat moeilijker bij de verstrippingen in een andere taal dan het Russisch. Het verschil tussen roman- en striptekst komt bijna uitsluitend tot uiting in het gebruik van directe, dan wel indirecte rede. Door zijn getrouwheid aan de brontekst, heeft Tanaev in het begin een detail over het hoofd gezien: het woord “МАССОЛИТ” (“MASSOLIT”) (1995: 15) wordt door Tanaev voluit als “Московская литературная ассоциация” (“Moskouse Literatuurassociatie”) omschreven, waarbij de volgorde van de letters van de afkorting eigenlijk niet overeenkomt met de uitgeschreven variant (men zou iets krijgen als MALITAS). Reden hiervoor is dat de roman als volgt gaat: “Берлиоз, [...] председатель правления одной из крупнейших *московских литературных ассоциаций*, сокращенно именуемой МАССОЛИТ” (2010: 9; eigen

¹⁷ **De bandieten sleepten de** meer dood dan levende **beheerder naar het woonblok 302-bis**, vlogen met hem via de spleet onder de deur door naar binnen, waar twee blootsvoetse vrouwen, die hun pantoffels en kousen in de handen hielden tegen het muurtje ineenkrompen, en vervolgens vlogen ze naar het 6^e portaal, **brachten Varenucha**, die de waanzin nabij was, **naar de vijfde verdieping en gooiden hem op de grond van het** (in de) hem wel**bekende** halfdonkere hal van Stëpa Lichodeevs **appartement**. (eigen vertaling)

nadruk). Waegemans (2007: 48) stelt dat het “een afkorting [is] die niet ontcijferd wordt door Boelgakov [en] [k]an gelezen worden als bv. ‘Massaliteratuur’ (massovaja literatoera) of ‘Moskouse Associatie van Literatoren’ (Moskovskaja assotsiatsia literatorov¹⁸).” Tanaev heeft hier die tweede variant voor ogen, maar analoog aan Bulgakov laat hij door “Moskouse literatuurvereniging” te gebruiken in het midden hoe MASSOLIT moet geïnterpreteerd worden. Bij Tanaev kan je het gevoel krijgen dat de MASSOLIT de enige literatuurassociatie is, terwijl Bulgakov het duidelijk over *een van de grootste* associaties heeft.

Af en toe verwisselt Tanaev zinnen van plaats, of haalt hij ze uit hun tekstuele omgeving. Een voorbeeld hiervan is “Иван оборвал пуговицы с кальсон¹⁹” (1995: 16), dat zich eigenlijk tussen de twee laatste tekstballonnen bovenaan de pagina zou moeten bevinden, maar hier afzonderlijk bij Bezdomnyj’s enkel wordt geplaatst en zo complementair is met de tekening. Op pagina 49 – en hiermee besluit ik deze analyse – schudt Tanaev het relaas van de Meester aan Bezdomnyj helemaal door elkaar en benadrukt zo diens verwarde toestand. Via de tekstvergelijking wordt duidelijk dat een volledige bladzijde herleid werd tot losse woorden, die niet in chronologische volgorde uit de romanpassage werden geplukt:

Рассказ Иванова гостя становился всё путаннее... наполнялся... недомолвками... коридоры... редактор... прийти через две недели... вопрос о напечатаний «отпадает» ... косой дождь... критик Латунский.. «ударить по пилатчине» ... «богомаз»... «воинствующий старообрядец»... отчаяние в подвальном приюте... и спрут... огонь... печь... листы с чернилами плохо горят...²⁰ (1995: 49)

4.3.2. Beeld

Zowel de vorm als de ordening van de *panels* is zeer arbitrair. Op de meeste pagina’s kan je wel verschillende *panels* ontwaren, maar deze zijn zelden strak geordend. Algemeen genomen is het een zeer dynamisch ogende verstripping, waarin chaos en expressie de bovenhand nemen. De passages op Pilatus-niveau zijn doorgaans iets statischer dan die op het Moskou-niveau. De tekeningen vormden duidelijk de basis, waarrond al dan niet een *frame* werd gerealiseerd. Een mooi voorbeeld is pagina 13, waar het *frame* rondom een rennende Bezdomnyj werd getekend. Doordat er een dergelijke dynamiek heerst in de strip, vallen de stukken waarin we strak geordende *panels* vinden des te meer op (pp. 45, 49, 55). In de lijn

¹⁸ Er valt wel iets te zeggen voor de variant “massovaja literatoera”, omdat de afkorting *MASSOLIT* met *MA* begint, terwijl men bij “Moskovskaja assotsiatsia literatorov” eerder *MOSSOLIT* zou verwachten. De ‘o’ wordt door klankreductie wel als ‘a’ uitgesproken, wat in die variant dan de reden kan zijn waarom de afkorting met een “a” wordt geschreven. Anderzijds wordt dit niet gedaan bij analoge afkortingen als *Mosfil’m* of *Mosgosstrach* en zijn er geen andere afkortingen van *Moskovskaja* die met *MA* beginnen.

¹⁹ Ivan scheurde de knoppen van zijn broek. (eigen vertaling) “Кальсоны” (grammaticaal meervoud) is een soort lange, aansluitende onderbroek, zoals ook op de tekening te zien is.

²⁰ Het verhaal van Ivans gast werd steeds verwarrender... vulde zich ... onuitgesproken gedachten... gangen... redacteur... over twee weken komen... vraag om te drukken «valt af» ... schuine regen... criticus Latunskij... «hard optreden wegens Pilatčina»... «Bogomaz»... «militant Oudgelovige»... de ontgoocheling in de kelder... en de octopus... vuur... verbranden... bladen met inkt branden slecht... (eigen vertaling)

hiervan zijn ook de rechthoekige brede stroken op te merken. Tanaev geeft via deze stroken de wissels aan van het Pilatus-niveau naar het Moskou-niveau en vice versa. Een eerste voorbeeld hiervan vinden we op pagina 7 (naar Pilatus-niveau) en pagina 9 (naar Moskou-niveau). Niet enkel via de tekst, maar ook via de tekening wordt duidelijk dat Volland het tweede hoofdstuk vertelt: eerst via zijn hand dat naar het begin van dat hoofdstuk wijst (p. 7), vervolgens doordat zijn hoofd deels op het Pilatus-niveau, deels op Moskou-niveau is getekend (p. 9). Ook op pagina 25 komen we zo'n brede strook tegen, bij de overgang van het Variététheater naar de psychiatrische instelling waarin Bezdomnyj het onmiddellijk over Pilatus heeft. De terugkeer naar het Variététheater (p. 27) wordt dan weer aangekondigd door de kreten "АП" (uitroep van de acrobatenfietsers van het voorprogramma) en "Антракт" ("Pauze), vergezeld van schallende trompetten. Voor locatiewissels op het Moskou-niveau zelf wordt soms ook een strook getekend, waarin dan het personage van het komende hoofdstuk wordt afgebeeld (pp. 37, 41, 42).

Na deze eerder algemene opmerkingen, zal ik chronologisch enkele – er zijn er veel te veel om op te noemen – visuele opvallendheden bespreken. Ten eerste zijn er de inktvlekken die midden in de tekst van Iešua staan (p. 8). Het is gissen naar hun betekenis, aangezien ze geen weggelaten zinnen of woorden aangeven. Misschien is het louter een ongelukje geweest bij het tekenen, aangezien niet enkel de tekeningen, maar ook de tekstpassages met de hand werden gemaakt. Zowel in lettertype als tekengrootte is er een enorme diversiteit, die – eigen aan het medium – een middel biedt om bijvoorbeeld variatie in stemvolume van de personages weer te geven. Op pagina 9 komt de toonwijziging in Volland's stem via de typografie tot uitdrukking: "Что же это у вас, чего ни хватишься, ничего нет!"²¹ (2010: 48) is in grote, statige letters en horizontaal op een rechte lijn geschreven, maar wordt gevolgd door golvende regels:

Но умоляю вас на прощанье, поверьте хоть в то, что дьявол существует! О большем я уж вас и не прошу. Имейте в виду, что на это существует седьмое доказательство, и уж самое надежное! И вам оно сейчас будет предъявлено.²² (2010: 49)

In de roman gaat "и вдруг страстно попросил"²³ (2010: 49) hieraan vooraf, waarbij het 'gepassioneerde, vurige' via de golvende regels tot uitdrukking komt. Taal en beeld vullen elkaar op deze manier aan. Tanaev is ook inventief geweest bij het in beeld brengen van het in rook opgaan van Volland en diens gezelschap in het Variététheater (p. 36). Wat de tekening precies voorstelt, is moeilijk te beschrijven, dus verwijs ik hierbij naar de bijgesloten cd-rom. Het volgende dat ik wil aanhalen is de zeer nadrukkelijke wijze waarop wordt weergegeven

²¹ Wat is dat met jullie, je kan nergens naar vragen of het bestaat niet! (vertaling Jan Vanhellemont 2011)

²² Maar ten afscheid smee ik u, geloof op zijn minst dat de duivel bestaat! Meer vraag ik u niet. Hou in gedachten, dat er een zevende bewijs voor is, en nog wel het meest betrouwbare! En dat zal u nu geleverd worden. (eigen vertaling)

²³ en vroeg plotseling gepassioneerd (eigen vertaling)

dat Varenucha geen schaduw meer afwerpt (p. 38). Sterker nog, hij lijkt zelfs helemaal doorzichtig te zijn geworden. Doordat hij in de schaduw van de stoel wordt geplaatst, valt dit onmiddellijk op. In de scène met Fokič – al treed ik hier nu wel zeer in detail – is een klein foutje geslopen. In de roman staat dat Fokič zijn hoed afneemt eenmaal hij binnen is in de hal, terwijl hij in de strip, nog voor het binnengaan in de hal, geen hoed op heeft (p. 42). Even later neemt hij wel gewoon zijn hoed terug aan van Gella (p. 44), die vervolgens in een kat verandert. Ook in het tweede deel van de strip kan het een en ander opgemerkt worden. De dialoog tussen Margarita en Azazello (p. 57) wordt gepresenteerd als een gewetenskwesitie voor Margarita, waarbij zij zelf als het ‘engeltje’ op haar rechterschouder zit, en Azazello als ‘duiveltje’ op haar linkerschouder. Deze tekeningen zijn licht getekend en staan in contrast met de voorafgaande afbeeldingen van zowel Margarita als Azazello, waardoor deze compositie nog meer in het oog springt. Het is dan ook een sleutelscène, aangezien haar beslissing om een pact aan te gaan met de duivel het verdere verloop van het verhaal bepaalt. Verder in het tweede deel krijgen we bij Margarita’s bezoek aan de flat van Latunskij een bord te zien met daarop de namen van de bewoners. Aan iedere naam is een nummer toegewezen, gebaseerd op de volgorde van de namen in de roman (2010: 250). Latunskij heeft nummer 84, dus werden Beskudnikov, Kvant, Dvubratskij en Chustov respectievelijk nummers 83, 82, 81 en 80 toegewezen (p. 63). Nog verder naar het einde toe, merken we de transformatie van Volland op. In vergelijking met de Volland in het begin (p. 12) heeft hij wel heel scherpe oren gekregen en qua uitstraling heeft hij aan waardigheid ingeboet (p. 76). Ook Begemot heeft een transformatie ondergaan. De vervaarlijke kater die het hoofd van Bengalskij afrukt (p. 31) heeft zich voor het begin van het Bal netjes opgemaakt en zijn kopje lijkt op dat van de kater Berlioz uit *The Aristocats* van Disney (p. 76). Die film kwam uit in 1970 en wie weet liet Tanaev zich (on)bewust hierdoor inspireren, al kunnen hiervoor geen bewijzen worden aangedragen.

De strip is op de gekleurde cover na met pen en zwarte inkt getekend, waardoor een spel van vlekken zwart en wit ontstaat (Magera 2011). Tanaev varieert gretig in de dikte van zijn contouren (p. 47), in lettertypes – zij het enkel hoofdletters – en in vetdruk (pp. 20-22). Wat de tekstballonnen betreft, stellen we vast dat de beschrijvende tekstpassages meestal in rechthoekige kaders worden geplaatst, terwijl de overige tekstballonnen met de vrije hand werd getekend. Hun vorm hangt af van de compositie van het *panel* of van de hele pagina.

5. Miša Zaslavskij & Askol'd Akišin

5.1. Algemeen

Michail 'Miša' Zaslavskij en Askol'd Akišin zijn beiden van Russische afkomst. Zaslavskij staat al langere tijd bekend als popularisator van de strip in Rusland (Kunin 2011). Hij werkte het script uit voor de strip en nam ook de tekstpassages voor zijn rekening. De tekeningen zijn op één na van Akišins hand. Deze is in Rusland een zeer gewaardeerd en productief grafisch kunstenaar, die zich ondermeer toelegt op



Karikaturale afbeelding van Zaslavskij (l) en Akišin (r).

boekillustraties. In de verstripping voorziet hij het merendeel van zijn illustraties van naam en jaartal: '92 of '93. Dat de strip in 2005 in het Frans werd gepubliceerd, was voor de auteurs een verrassing. In de e-mailcorrespondentie tussen Vanhellemont en Zaslavskij lezen we:

This work was done in 1992-1993, and had not been addressed to "mainstream", or wide audience. In those times the creative heritage of Boulgakov was intensively exploited in various wild commercial ways. We objected that and tried to use a different approach. [...] Definitely, it is more graphic exploration than adaptation of the novel. [...] I was surprised when Actes Sud offered to publish the adaptation in French. (Zaslavskij 2007; nadruk in origineel)

Uit het bovenstaande citaat kunnen we nog meer afleiden. Ten eerste stellen we vast dat de oorspronkelijke adaptatie van Zaslavskij en Akišin min of meer gelijktijdig tot stand kwam met de verstripping door Rodion Tanaev. Zaslavskij's uitspraak dat "in those times the creative heritage of Boulgakov was intensively exploited in various wild commercial ways" kan een, zij het gedeeltelijke, verklaring bieden voor het verschil in stijl van beide verstrippingen. Een tweede, zeer belangrijk punt is dat Zaslavskij toegeeft dat de verstripping veeleer een "graphic exploration" is, dan een echte adaptatie van de roman. De strip wordt op de cover wel als een adaptatie gepresenteerd: "Le Maître & Marguerite. Adaptation de Misha Zaslavsky et Askold Akishine." Het doel dat de auteurs zich stelden, was tweeledig:

1) Отказаться от коммерциализированной интерпретации книги, культивировавшейся в начале 90-х. Сконцентрироваться, прежде всего, на основных идеях, которые Булгаков вкладывал в свой роман.

2) Найти изобразительные средства, которые позволили бы перенести Булгаковскую литературу в визуальный язык комикса.²⁴ (A10)

Aansluitend op het hoe en waarom van de verstripping, vroeg ik hen ook naar welk lezerspubliek ze zich richtten en of ze hun verstripping zouden aanraden aan mensen die niet vertrouwd zijn met de roman:

Учитывая, что издание планировалось в России, комикс создавался в расчёте на русскоязычную аудиторию. Несмотря на то, что роман «Мастер и Маргарита» у нас широко известен, предполагалось, что адаптация может попасть и к тем, кто не читал книгу. Поэтому ещё на стадии сценария учитывалось, что основная история должна быть понятна и без знания первоисточника. Но в отношении восприятия зарубежными читателями мы не уверены, что можем его предугадать. В комиксе много визуальных и текстовых привязок (песни, антураж, изобразительные цитаты и т.п.) к реалиям довоенного СССР, которые здесь достаточно хорошо известны, а за рубежом – нет. Если суммировать, то, как альтернативу чтению Булгакова мы бы наш комикс ни в коем случае не советовали, а как интерпретацию, вариацию на тему – да.²⁵ (A11-A12)

De uitgeverij komt hieraan tegemoet door de eigenlijke verstripping te laten voorafgaan door de inhoud van *De Meester en Margarita*. Men dacht dus aan het comfort van de lezer:

Pour aider la lecture, nous vous proposons le synopsis du chef-d'œuvre de Boulgakov que nous devons au théâtre de l'Odéon qui l'avait fait rédiger pour la représentation du *Maître et Marguerite* dans la mise en scène de Krystian Lupa (septembre-octobre 2003). (Actes Sud BD 2005)

Dat blijkt ook uit het veelvuldig gebruik van voetnoten, maar daarover heb ik het nog in mijn analyse van de linguïstische stijl. Bovendien is de uitgave voorzien van een voorwoord, geschreven door Michel Parfenov, waarin zowel een beknopte beschrijving van het ontstaan van de roman als de biografie van Bulgakov een plaats krijgen.

Een van de centrale vragen die ik in mijn theoretisch gedeelte naar voor bracht, was waarom iemand een roman zou adapteren in de wetenschap dat de adaptatie doorgaans als inferieur aan het origineel wordt beschouwd. Deze verstripping bewijst dat het initiatief niet noodzakelijk van de auteurs uitkomt. In het interview doet Zaslavskij de ontstaansgeschiedenis van de verstripping uit de doeken:

²⁴ 1) Loskomen van de gecommercialiseerde interpretatie van het boek, die gecultiveerd werd begin de jaren '90. Zich vooral concentreren op de basisideeën die Bulgakov in de roman legde. 2) De beeldende middelen vinden om Bulgakovs literatuur over te dragen naar de visuele taal van de strip. (eigen vertaling)

²⁵ In aanmerking nemende dat de uitgave in Rusland gepland was, werd de strip gemaakt voor een Russischtalig publiek. Ondanks het feit, dat de roman bij ons alom bekend is, werd verondersteld dat de adaptatie terecht kon komen bij mensen die het boek niet gelezen hebben. Daarom werd er reeds in het stadium van het scenario rekening mee gehouden, dat het basisverhaal ook begrijpelijk moest zijn zonder kennis van de primaire bron. Maar met betrekking tot de receptie door buitenlandse lezers zijn we niet zeker, dat we die kunnen anticiperen. In de strip zijn er veel visuele en tekstuele verwijzingen (liederen, entourage, beeldende citaten e.d.) naar realia van de vooroorlogse SSSR, die hier voldoende bekend zijn, maar in het buitenland niet. Samenvattend zouden we onze strip in geen geval aanraden als een alternatieve lezing van Bulgakov, maar als een interpretatie, een variatie op het thema. (eigen vertaling)

Инициатором проекта был директор московского комикс-клуба «КОМ» Сергей Капранов. Предполагалось, что «КОМ» опубликует книгу в сотрудничестве с издательством «Театр».²⁶ (A10)

Akišin voegt in het interview met Kunin (2009) toe dat de uitgeverij nadien problemen kreeg met een erfgenaam van Bulgakov, waardoor de uitgave er uiteindelijk niet kwam in Rusland.

Veel recensies zijn er over deze verstripping niet te vinden, maar de Portugese recensie getuigt van deskundig inzicht. Zaslavskij, die regelmatig in dialoog treedt op het internet, was na het lezen van de recensie aangenaam verrast, dat de historische allusies ook konden ‘werken’ voor sommige Europese lezers, terwijl de Fransen eerder hadden geklaagd dat ze er niets van verstonden (Zaslavsky 2008). De analyse steunt dus hoofdzakelijk op eigen inzichten.

5.2. *Narratologisch*

5.2.1. Verhaal

De strip bevat 138 pagina’s, waarvan 124 effectief tot de verstripping behoren. Een eerste vaststelling is dat Zaslavskij en Akišin hun verstripping in drie hoofdstukken hebben opgesplitst. In de aan de verstripping voorafgaande samenvatting van de roman wordt reeds aangegeven dat de auteurs ervoor gekozen hebben omwille van het grote aantal personages – ongeveer 506 – enkel de grote “scènes incontournables” weer te geven: de onthoofding van Berlioz, de psychiatrische instelling, de hypnosevoorstelling in het Variététheater, Pontius Pilatus, Jezus en het bal (2005: 9). Dit vertaalt zich in een inleidende passage, getiteld “Ne parlez jamais à des inconnus”, gevolgd door de hoofdstukken “Chapitre 1. Les Variétés.”, “Chapitre 2. Pilate.” en “Chapitre 3. Le bal.” Voorafgaand aan dit alles is er nog het vertaalde citaat uit *Faust* waarmee ook Bulgakovs roman aanvangt: “– [...] Qui es-tu donc, à la fin? – Je suis une partie de cette force qui, éternellement, veut le mal, et qui, éternellement, accomplit le bien” (2005: 13). Zaslavskij legt nauwkeurig uit hoe hij tewerk ging bij het selecteren van de scènes:

Первый уровень работы предполагал общий план адаптации. Названия глав выписывались каждая на отдельную карточку. Карточки развешивались на стене: прослеживались основные линии, побочные, перекрёстные. На этой стадии определилась композиция адаптации. [...] Далее шла работа с более ранними редакциями романа [...] Мы также изучали работы других булгаковедов и консультировались со специалистами по творчеству писателя. Ранние авторские редакции помогли понять, какие эпизоды, персонажи, трактовки образов, идеи были наиболее важными для Булгакова – они перемещались из варианта в вариант.

²⁶ De initiatiefnemer van het project was de directeur van de Moskouse stripvereniging “KOM”, Sergej Kapranov. Het was de bedoeling, dat “KOM” het boek zou publiceren in samenwerking met de uitgeverij “Teatr”. (eigen vertaling)

Соответственно, эти эпизоды, темы, идеи стали обязательными для включения в адаптацию.²⁷ (A12)

We stellen vast dat de eerste vier hoofdstukken op het Moskou-niveau tot amper acht pagina's werden herleid. Als men deze lijn had doorgetrokken zou de verstripping 64 pagina's bevat hebben en geen 124. Het geeft een idee van hoe compact een heel aantal gebonden motieven zijn weergegeven: het gesprek tussen Bezdomnyj en Berlioz, hun ontmoeting met Voland, Bezdomnyj's achtervolging op het drietal Voland – Korov'ev – Begemot, de gebeurtenissen in het schrijversrestaurant en Bezdomnyj die naar de psychiatrische kliniek wordt afgevoerd. Bovendien is het niet altijd duidelijk wat er gebeurt. Op pagina 7 kan een lezer die niet vertrouwd is met het verhaal onmogelijk weten dat Bezdomnyj richting Massolit rent en het is evenmin duidelijk vanwaar hij plotseling een kaars heeft gehaald. Maar de auteurs legden hun prioriteiten elders: zoals de titels van hun hoofdstukken aangeven, worden de scènes in het Variététheater, het hoofdstuk Pilatus en Volands bal wel grondig uitgewerkt.

In deze hoofdstukken is er dus veel ruimte voor ongebonden motieven, maar sommige van die motieven werden compleet weggelaten. Rjuchin komt niet in het stuk voor, evenmin als het zingende personeel van het Variététheater, dat uiteindelijk ook in Stravinskij's psychiatrische kliniek zal belanden. Verder missen we de passage met Poplavskij en Margarita's wraak op Latunskij in het Dramlit. Bijgevolg zijn de hoofdstukken 6, 17 en 18 niet terug te vinden in de verstripping.

Er valt heel wat meer te zeggen over de aanwezige ongebonden motieven. In het Variétéhoofdstuk worden drie pagina's (pp. 13, 21, 32) besteed aan Bosoj, de voorzitter van het bewonerscollectief waar Berlioz woonde. Ook op het einde van het Pilatus-hoofdstuk – over deze merkwaardige plaats in de plot zal ik het nog hebben – komt hij nog eens voor (p. 73). Het mag duidelijk zijn dat Zaslavskij ondermeer via dit ongebonden motief Bulgakovs satire op het communistische Moskou onder Stalin wou benadrukken, wat ook in de tekeningen tot uiting komt. Verder vinden we met de kibbelende vrouwen uit hoofdstuk 21 een ander ongebonden motief terug, dat eveneens een politiek geladen index is: “Voisine, déjà sous le régime tsariste, vous étiez une abrutie, et vous êtes restée une abrutie!” – “C'est toi l'abrutie! t'Éteins pas la lumière derrière toi aux chiottes...” (2005: 81). De eerste uitspraak is een toevoeging van Zaslavskij en vinden we niet letterlijk terug in de roman.

Naast de ongebonden motieven uit de roman zelf, zijn er ook toegevoegde indexen. De allusies gemaakt op de vooroorlogse situatie in de SSSR komen zowel op tekstueel als op

²⁷ Het eerste niveau van het werk vereiste een algemeen plan van de adaptatie. De namen van de hoofdstukken werden elk op een afzonderlijk kaartje geschreven. De kaartjes werden aan de muur verspreid opgehangen: de hoofd-, zij- en kruisende [verhaal]lijnen werden bestudeerd. In dit stadium werd de compositie van de adaptatie bepaald. [...] Het werk ging verder met [het bestuderen van] de vroegere redacties van de roman. [...] We bestudeerden ook de werken van Bulgakov-kenners en consulteerden specialisten van het oeuvre van de schrijver. De vroegere auteursredacties hielpen ons begrijpen, welke episodes, personages, opvattingen van beelden en ideeën het belangrijkste waren voor Bulgakov: ze verplaatsen zich van variant naar variant. Overeenkomstig werden deze episodes, thema's en ideeën essentieel voor opname in de roman. (eigen vertaling)

visueel vlak naar voor, al springen de door de auteurs toegevoegde indexen het meest in het oog op het visuele vlak. Dankzij het interview kan ik precies aangeven waar de auteurs op zinspeelden. Op pagina 15 kan het portret van Stalin niet onopgemerkt blijven, aangezien het de link tussen de psychiatrische instelling en de destijdsse gevangenen visualiseert. Zaslavskij zegt hierover: “In order to pass censorship, Bulgakov didn't clarify his parallels, and used allegories (such as the psychiatric hospital instead of a prison)” (de Moura 2006). Op deze manier worden de onuitgesproken parallellen van de roman wel duidelijk gemaakt in de verstripping. Op pagina 49 is de Meester een wandeling aan het maken – waarop hij dan Margarita zal ontmoeten – en op de afgebeelde tram staat geschreven: “Выдавил ли ты из себя до конца духа, сына и святого отца”, wat dan in de voetnoot vertaald wordt als “As-tu extirpé de toi jusqu’à la racine l’Esprit, le Fils et le Saint-Père?” De uitroep “Luttons tous contre l’opium de la religion!!!” versterkt die boodschap nog. Detrez beschrijft de evolutie van de Russische kerk in de jaren ’20: “De Russische kerk [...] kreeg het [na de revolutie] meteen hard te verduren. Religie was immers de opium van het volk” (2008: 319) en “[d]e geestelijkheid, wier plaats in de Russische samenleving sinds Peter de Grote eerder bescheiden was geweest, had onder het communistisch regime nauwelijks nog iets te betekenen” (2008: 339). De keuze om deze antireligiositeit duidelijk weer te geven, verantwoordt Zaslavskij door uit te leggen dat het een van de redenen was voor Bulgakov om de roman te schrijven:

According to Bulgakov's diary, an impulse for the novel made the anti-religious campaign of the 20's. A son of an orthodox theologian, he hadn't been a true believer, but was shocked by the fanatic madness of godfighters. As a result, he established parallels with the crucifixion, and got strong feeling that contemporary events were repeating the events that destroyed the ancient and highly civilized world. (de Moura 2006)

De toenmalige maatschappij komt ook via de in de verstripping ingepaste liederen tot uiting. Het lied op pagina 74, “У самовара”²⁸ (“Bij de samovar”), werd in de jaren ’30 als een soort van hymne van de burgerij beschouwd. Het volgende lied (p. 79), dat “Дружба” (“Vriendschap”) heet, was ook zeer populair in die tijd. De liedtekst waar de beren op dansen (p. 97), komt uit “Светит месяц” (“De maan schijnt”) en dateert nog van voor de revolutie. Op pagina 120 vinden we ten slotte “Всё, что было” (“Alles wat was”) terug. Een laatste index die ik wil aanhalen is de uitbeelding van oorlog bij Volands uitspraak “Le travail d’abadonna est impeccablement fait! Les guerres, c’est sa partie...” (p. 90). Uit de ‘woorden’ “Nacion[a]l” en “[M]adrid” kunnen we afleiden dat het om de burgeroorlog in Spanje gaat tijdens het interbellum. Zaslavskij bevestigde mijn vermoeden:

²⁸ Het oorspronkelijk Poolse lied “Pod samowarem” werd in 1929 door Fanny Gordon uitgebracht. Later schreef ze op aanvraag van de firma Polydor Records de Russische tekst voor het lied, dat door Leonid Utësov uitgevoerd werd. Het lied werd het eerste op een kwaliteitsvolle Sovjet-grammofoonplaat (Pesennik anarchista-podpol’shika s.d.).

Война на стр. 90 – это отсылка к войне в Испании 20–30 гг.?

Да. По предположению Виктора Лосева, основанному на хронологическом соответствии войны периоду работы над этой частью рукописи и на авторском описании страны «Квадратный кусок, бок которого моет океан», – Маргарита видит в глобусе фрагмент гражданской войны в Испании.²⁹ (A14)

Wat de plot betreft, heeft Zaslavskij enkele ingrijpende wijzigingen doorgevoerd, wat tot uiting komt in onderstaand schema, dat de volgorde van de oorspronkelijke romanhoofdstukken weergeeft:

Ne parlez jamais à des inconnus: 1 – 3 – 4 – 5

Les Variétés: 7 – 9 – 8 – 10 – 11 – 13 – 9 – 12 – 15 – 13 – 14 – 13

Pilate: 2 – 13 – 16 – 13 – 25 – 26 – 15 – 13 – 19

Le bal: 19 – 20 – 21 – 22 – 23 – 24 – 27 – 28 – 30 – 31 – 32 – epiloog

Uit de structuur blijkt reeds dat Zaslavskij de inhoudelijk bij elkaar aansluitende hoofdstukken na elkaar heeft geplaatst. Toch zijn er enkele merkwaardige overgangen. In het Variétéhoofdstuk worden hoofdstuk 8 en 9 van plaats gewisseld, maar waarom precies is niet duidelijk. Hoofdstuk 8 speelt zich af in de psychiatrische kliniek, hoofdstuk 9 bij Bosoj. Noch hoofdstuk 7 (Jalta), noch hoofdstuk 10 (Variététheater) zijn rechtstreeks verbonden met deze hoofdstukken, wat een reden zou kunnen geweest zijn. Ook chronologisch is er geen aanleiding: in de roman wordt hoofdstuk 8 duidelijk aan 7 gehecht, en hoofdstuk 10 aan 9.

Как раз в то время, когда сознание покинуло Степу в Ялте, то есть около половины двенадцатого дня, оно вернулось к Ивану Николаевичу Бездомному, проснувшемуся после глубокого и продолжительного сна. (2010: 92)³⁰

В то же время как случилось несчастье с Никанором Ивановичем, недалеко от дома №302-бис, на той же Садовой, в кабинете финансового директора Варьете Римского находилось двое: сам Римский и администратор Варьете Варенуха. (2010: 111)³¹

Hoofdstuk 11 en 13 volgen elkaar inhoudelijk op, dus is dit een logische overgang. De terugkeer naar hoofdstuk 9 met Bosoj is dan weer opmerkelijk. Het lijkt wel of de passages van Bosoj een soort rode draad vormen. Misschien is het een manier om de lange duur van de ondervraging weer te geven, aangezien het na de show in het Variététheater (hoofdstuk 12) opnieuw over Bosoj gaat (hoofdstuk 15). Om een vlotte overgang tussen “Les Variétés” en

²⁹ Is de oorlog op pagina 90 een verwijzing naar de oorlog in Spanje van de jaren '20-'30? Ja. Volgens de hypothese van Viktor Losëv, die gebaseerd is op de chronologisch overeenkomst van de oorlog aan de periode van het werk aan dat deel van het handschrift en op de door de auteursbeschrijving van het land “Vierkant stuk, zijde, die de oceaan overspoelt”, - ziet Margarita in de wereldbol [van Volland] een fragment van de burgeroorlog in Spanje. (eigen vertaling)

³⁰ Quasi op hetzelfde moment dat Stěpa het bewustzijn verloor in Jalta, dat is rond half 12 overdag, kwam het [bewustzijn] terug bij Ivan Nikolaevič Bezdomyj, die wakker was geworden na een diepe en langdurige slaap. (eigen vertaling)

³¹ Op hetzelfde moment dat het ongeluk gebeurde met Nikanor Ivanovič, niet ver van het woonblok 302-bis, in dezelfde Sadovajastraat, bevond zich in het kantoor van financieel directeur van het Variété Rimskij een tweetal: Rimskij zelf en de administrator van het Variété Varenuha. (eigen vertaling)

“Pilate” te vrijwaren, eindigde Zaslavskij met hoofdstuk 13 op het moment dat de Meester zijn identiteit onthult en Bezdomnyj vertelt dat hij een roman heeft geschreven over Pilatus.

In het Pilatusgedeelte zou men enkel de passages verwachten die zich afspelen op het Jeruzalem-niveau, maar niets is minder waar. Om aan te geven dat het een verhaal is dat verteld wordt, integreerde Zaslavskij tweemaal een passage uit hoofdstuk 13 (pp. 49-52, 59-62). In het interview verduidelijkt hij dat ze het alternatieprincipe van de roman wouden behouden, zij het zich beperkend tot het kader van de Meester en Bezdomnyj in de psychiatrische kliniek (A12). De laatste pagina van dit deel is evenwel de opmerkelijkste. We krijgen een soort overzicht van de huidige toestand: Bosoj die een nachtmerrie heeft, Bengalskij die in de psychiatrische kliniek nog steeds op zoek is naar zijn hoofd (op pagina 33 zagen we hoe hij net als Bezdomnyj met de ziekenwagen afgevoerd werd) en de Meester en Bezdomnyj, beide in de psychiatrische kliniek bij het aanbreken van een nieuwe dag. De overgang van “Pilate” naar “Le bal” wordt ingeleid door het begin van hoofdstuk 19 (het eerste van het tweede boek), waarin de verteller ons meedeelt dat de Meester zich vergist, wanneer hij denkt dat Margarita hem vergeten is. Op deze manier vormt Margarita de schakel tussen het tweede en derde deel van de verstripping.

Over het derde deel zijn er geen merkwaardige plotwijzigingen te noteren. Hoofdstuk 25 en 26 zijn er logischerwijze al tussenuit gelaten, daar deze tot het Pilatusgedeelte behoren en daar reeds geïntegreerd zijn. Daarnaast is in dit deel enkel hoofdstuk 29, waarin Levij Matvej een bezoek brengt aan Volland, niet verstript. In tegenstelling tot de andere verstrippingen wordt hier veel aandacht besteed aan de epiloog: deze is in 8 pagina’s verstript, wat evenveel is als het aantal pagina’s voor de eerste vier hoofdstukken aan het begin van de strip.

5.2.2. Verteller

De verteller is extradiëgetisch, wat de meest voorkomende vorm is in strips. Er wordt regelmatig gewisseld in focalisatie. Zo wordt al op pagina 2 via een kikkerperspectief gewisseld van externe naar interne focalisatie: Volland wordt frontaal afgebeeld i.p.v. in profiel en zo krijgen we het gezichtspunt van Berlioz en Bezdomnyj. In de psychiatrische instelling krijgen we interne focalisatie uit het standpunt van Bezdomnyj, wanneer die er voor het eerst ontwaakt en zijn eigen voeten ziet (p. 14). We kregen al een gelijkaardig beeld (p. 7), maar Bezdomnyj’s voeten zouden omhoog moeten wijzen om van interne focalisatie te kunnen spreken. Op pagina 20 lijkt het alsof de verteller zich helemaal losmaakt van het vertelde en zijn eigen mening geeft, doordat de tekst, in tegenstelling tot de voorafgaande en daaropvolgende tekst, niet in een tekstballon staat, en tussen twee *panels* in: “C’est vrai, l’homme est mortel... Enfin, paix à son âme! Et puis quoi, le Massolit aura désormais un autre président... Peut-être même encore plus prestigieux!” Nochtans blijft in de roman

Bezdomnyj gewoon aan het woord. Wanneer deze later in het hoofdstuk zijn verhaal doet aan de Meester (p. 33), is het duidelijk dat hij nog steeds aan het woord is: rechts in het *panel* zien we de hoofden van de Meester en Bezdomnyj, links het gesprek tussen Berlioz en Bezdomnyj. Er is echter nog steeds externe focalisatie, net door het afbeelden van de op het bed zittende Meester en Bezdomnyj. Op pagina 36 bovenaan krijgen we wel duidelijk interne focalisatie vanuit Rimskij's gezichtspunt, wanneer we Varenucha's ogen zien, waarvan de pupil een doodshoofd is geworden. De focalisatie verschuift niet enkel van intern naar extern en vice versa, maar ook de interne kan direct verschuiven naar het gezichtspunt van een ander personage, zoals we op pagina 107 zien: het *panel* met de uitroep "Que personne ne bouge" is intern gefocaliseerd vanuit het standpunt van Begemot, waarna deze in het volgende *panel* in beeld wordt gebracht vanuit het standpunt van de binnenvallende politie en ten slotte overgegaan wordt naar externe focalisatie in het laatste *panel*. Gelijkaardige perspectiefwissels vinden we in de verstripping nog wel enkele keren, maar voor deze scriptie houd ik het hierbij. Een laatste interessant feit is dat de verteller in de persoon van Bulgakov in beeld wordt gebracht: "Il y eut encore bien des racontars par la suite, des histoires que je n'ai pas envie de répéter" (2005: 119). Door dit *panel* maken we kennis met een hoger vertelniveau. De verteller kan zichzelf normalerwijze niet in beeld brengen, tenzij via een focalisatiewissel vanuit het perspectief van iemand anders. Hier zijn het de auteurs van de verstripping die Bulgakov als verteller van het verhaal presenteren, en zelf als meganarrator fungeren. Zoals in de theorie aangegeven, staan zij boven de eigenlijke verteller.

5.3. *Stilistisch*

5.3.1. Taal

Een belangrijk gegeven is dat de uitgave van 2005 een door H  l  ne Dauniol-Remaud vertaalde versie is van de oorspronkelijk Russische verstripping. Vermits de originele verstripping niet voorhanden is, kon ik dus geen tekstvergelijking opstellen. Het is immers moeilijk om vergelijkingen te maken met de roman, aangezien de Franstalige tekst van de verstripping noch op een naar het Frans vertaalde romanversie, noch rechtstreeks op de Russische romantekst werd gebaseerd. Toch krijgen we in de Franstalige strip door middel van voetnoten heel wat nuances mee, die bij een pure vertaling verloren zouden gaan. Hiermee komt men opnieuw tegemoet aan de niet-Russischtalige lezer. Deze voetnoten verduidelijken niet enkel namen of begrippen, maar worden ook gebruikt om vertalingen weer te geven van affiches of opschriften, die afgebeeld zijn in de *panels*. "Bezdomny" (p. 1) krijgt de voetnoot "Litt  ralement: "Sans maison"" en ook "Likhod  ev" (p. 9) wordt nader toegelicht: "Litt  ralement: "Petit bandit"". In het Pilatus-hoofdstuk daarentegen, wordt de bijnaam van de beul – Krysojoj – in de tekst zelf vertaald: "C'est moi que tu nommes bon?! *Mort-aux-rats*, emmenez-le et expliquez-lui comment il convient de s'adresser au

procurateur!” (2005: 40, 42; eigen nadruk). Iemand met kennis van het Russisch zal de voorgaande voetnoten misschien overbodig vinden, maar dat kan zeker niet gezegd worden van de voetnoot op pagina 17: “A l’époque stalinienne, “où tu sais” désigne la police (KGB...)”. Hier kunnen we veronderstellen dat ook de Russischtalige verstripping deze nuance duidelijker heeft weergegeven, aangezien in de roman enkel volgende tekst staat: “Сейчас же, Иван Васильевич, лично отвези. Пусть *там* разбирают”³² (2010: 117; eigen nadruk). De Franse tekst luidt: “Apporte-la immédiatement où tu sais...” (2005: 17). Dauniol-Remaud zou geen verduidelijking geven van de woorden “où tu sais”, als die er niet in de Russischtalige verstripping hadden gestaan. Ik sluit dit deel af met de mening van Pedro Viera de Moura die over de stijl van de verstripping het volgende zegt:

O trabalho de Zaslavsky e Akishine não encerra grandes surpresas em relação ao uso da linguagem “clássica” (os elementos, os modelos, as estratégias), mas deve ser anotada a integração das tais tradições russas particulares: um cartaz de *agitprop* aqui, as ilustrações de um Lebedev ali, uma relação com as onomatopeias das canções, das exclamações ou doutras fontes de som que recorda o futurismo russo.³³ (de Moura 2006)

Over de liederen heb ik het al eerder gehad. Met de zogeheten ‘uitroepen’ of ‘geluidsbronnen’ die aan het Russische futurisme doen denken, wordt ondermeer verwezen naar de losse letters die in de tekeningen zijn terug te vinden. Deze komen hieronder aan bod in mijn bespreking van de visuele stijl.

5.3.2. Beeld

Omdat de verstripping heel wat visuele opvallendheden vertoont, zal ik in chronologische volgorde de belangrijkste onder hen bespreken. De strip is volledig in zwart-wit: er wordt gebruik gemaakt van pen en inkt, witsel en een naald. Wanneer we een blik werpen op de *panels* en hun ordening op de pagina, merken we op dat in het inleidende deel voor het eerste hoofdstuk een eerder strakke lijn wordt gehandhaafd. Alle *panels* zijn rechthoekig en gescheiden door *gutters*. Er zijn twee gelijkaardige uitzonderingen hierop. Ten eerste op pagina 3, waar Berlioz door de *gutter* heen wegrent, en ten tweede op pagina 5, waar Volands hoofd door de *gutter* tot aan het bovenstaande *panel* reikt. Hier is het Volland, die zich uit de voeten wil maken, en op deze manier wordt dat in de verf gezet. Het meest opvallend zijn echter de letters in de tekeningen: een “O” op pagina 1, en in de volgende zeven bladzijden nog twee maal “И”, een “K” en een “M”. Ik legde dit voor aan Akišin, wiens antwoord luidt:

³² Breng [de telegrammen] nu persoonlijk weg, Ivan Vasil’evič. Laat ze het daar maar uitzoeken. (eigen vertaling)

³³ Het werk van Zaslavskij en Akišin zorgt niet voor grote verrassingen in verband met het gebruik van het klassieke taalgebruik (de elementen, de modellen, de strategieën), maar men moet opmerken dat er klassieke Russische elementen worden geïntegreerd: een poster van agitprop hier, wat illustraties van Lebedev daar, een relatie met de onomatopeeën van de liederen, uitroepen of andere geluidsbronnen die doen denken aan het Russische futurisme. (vertaling Jeroen Zuallaert)

Это хаотичные звукоэффекты, своего рода псевдоимитация онomatопеи. Могут отображать неявный шум, неразборчивые звуки, нечленораздельные возгласы. [...] Одним из изобразительно-дизайнерских решений для передачи неясных звуков могут быть такие случайно выбранные и расположенные буквы.³⁴ (A13)

In het Variété-hoofdstuk krijgen we zowel qua vorm als ordening meer variatie in de *panels* (vb. pp. 12, 21, 22, ...). De *gutter* wordt al vaker door tekstballonnen doorbroken (pp. 11, 12, 14, 15, ...) of door tekeningen die van het ene naar het andere *panel* doorlopen. Een mooi voorbeeld vinden we op pagina's 24-25, waar Korov'ev op de linkerpagina de kaarten in de lucht laat zweven, deze uit het *panel* in de marge terechtkomen, en Begemot op de rechterpagina ze in zijn mond laat verdwijnen. De voorstelling krijgt ook een dubbelpagina (pp. 26-27), waarin het pistoolschot van Korov'ev als 'inzet'³⁵ wordt gerealiseerd, net zoals het *panel* op pagina 28 waarin een toeschouwer "Lui arracher la tête" uitroept. De man is overigens niet zomaar een man, maar een portret van Akišin zelf. Deze bevestigt dat in het interview met Kunin:

А кто-нибудь из знакомых становился прообразом для Ваших персонажей из «Мастера и Маргариты»?

Да, в некоторых кадрах я нарисовал самого себя, Заславского, Савченкова, Егорова...³⁶ (Kunin 2009)

Akišin geeft dus aan dat hij zowel Zaslavskij als zichzelf geïntegreerd heeft in de tekeningen. Op pagina 25 zien we inderdaad dat de man die "Moi aussi, je voudrais bien jouer avec votre jeu!" zegt, een karikatuur is van Zaslavskij. Opvallend is het grote verschil in de weergave van Volland. Op pagina 9 heeft hij zowaar de duivelse horentjes, terwijl deze op pagina 11 verdwenen zijn. Zijn handlanger Azazello lijkt wel een levend skelet en zou rechtstreeks uit een horrorfilm kunnen komen (p. 11). Op de volgende pagina zien we hoe Lichodeev naar Jalta wordt weggetoverd. Je ziet hem als het ware door de ruimte vallen door de speciale ordening van de *panels* (p. 12). Ook het vermelden waard is dat de tekening op pagina 38, waar de Meester van start gaat met zijn verhaal over Pilatus, identiek dezelfde is als die op pagina 51, zij het met andere tekstballonnen. Op deze manier wordt de lezer eraan herinnerd, dat het Pilatus-verhaal binnen het kader van het gesprek tussen Bezdomnyj en de Meester plaatsvindt.

Wat onmiddellijk opvalt bij het begin van dat Pilatus-hoofdstuk, is het verschil in tekenstijl met de stijl van het eerste hoofdstuk. De *panels* zijn niet omljnd, maar wel afgezonderd doordat de achtergrond van het *panel* uit zwart gekras bestaat (pp. 39-48, 53-58,

³⁴ Het zijn chaotische geluidseffecten, een soort van pseudo-imitaties van een onomatopee. Ze kunnen een onbepaald lawaai uitbeelden, onduidelijke geluiden, ongearticuleerde kreten. De toevallig uitgekozen en geplaatste letters kunnen een van de grafische designoplossingen voor de overdracht van onduidelijke klanken zijn.

³⁵ Term voor een (kleine) tekening die in een grotere wordt geplaatst.

³⁶ Heeft iemand van uw kennissen als model gefungeerd voor uw personages uit "De Meester en Margarita"? Ja, in enkele panels tekende ik mezelf, Zaslavskij, Savčenkova, Egorov...(eigen vertaling)

63-72, 114). Op die manier wordt de *gutter* gevormd. In tegenstelling tot wat we bij Klimowski en Schejbal zullen zien, gaat het hier om slechts één tekenaar, Akišin. Er is in de strip wel een tekening van Zaslavskij terug te vinden (p. 96), waarop de beren van Zaslavskij merkwaardig genoeg zwart zijn, terwijl in de roman staat beschreven dat Margarita witte beren zag (2010: 288). Terugkerend naar het Pilatus-hoofdstuk, vermeldde ik reeds dat dit binnen het kader van het gesprek tussen Bezdomnyj en de Meester plaatsvindt. Binnen dit kader zien we dan ook de passage waarin de Meester Margarita ontmoet (p. 50). Het Izvestija-gebouw op de achtergrond is geïnspireerd op bestaande foto's uit die tijd, die op het internet terug te vinden zijn (A15). Zaslavskij geeft meer uitleg in het interview:

Здание «Известий» – одна из ярких примет возле места встречи Мастера и Маргариты: Мастер увидел героиню на Тверской улице, и они повернули в Большой Гнездиковский переулок. Газетное издательство служит одновременно и исторически достоверным, и символическим фоном – своего рода предвестником последующей травли Мастера в прессе.³⁷ (A13)

De volgende opvallende passage is de dubbelpagina 54-55. Van links naar rechts zien we respectievelijk een reconstructie van de Herodes-tempel in Jeruzalem, zoals die eruitzag in de 1^e eeuw na Christus, een panoramisch zicht van Jeruzalem uit onze tijd, en de kaart van Jeruzalem (A15). Zaslavskij licht toe dat het stuk over Pilatus in de roman gepaard gaat met duidelijke beschrijvingen van Jeruzalem en de Tempel en daarom besloten werd deze als culminatie van het Pilatus-hoofdstuk op deze dubbelpagina te realiseren. Aan het einde van dit hoofdstuk komt het beeld van de Tempel nog eens terug (p. 72).

Zo komen we ten slotte bij het derde deel, dat qua tekenstijl opnieuw aansluit bij het eerste. Af en toe veroorzaakt de ordening van de *panels* een dynamisch effect (pp. 82, 86, 93) en op pagina 89 zien we dat de wereldbol doorheen de *gutter* gaat en deels over de twee bovengaannde *panels* komt. Ook lopen de tekstballonnen hier van het ene in het andere *panel* door. Het eerder vernoemde *panel* met de Spaanse burgeroorlog is voorzien van een inzet, die enkel Margarita's oog bevat, om aan te geven wat ze ziet op Volands wereldbol. We bladeren door naar pagina 93 en 95, waar de woorden van de doden in pure horrorstijl worden weergegeven. Het lijkt alsof het bloed van de letters afdruipt, vooral bij de uitroep “Королева!” (“Koningin!”). Een van de gasten die er wordt afgebeeld lijkt een referentie naar Frankenstein te zijn (p. 95). Andere worden dan weer herleid tot doodshoofden, allemaal naast elkaar geplaatst in een strook (pp. 92-93), waardoor een lugubere sfeer gecreëerd wordt. Verder is er nog de dubbelzinnige tekening waar je ofwel, indien je naar het wit kijkt, de Meester en Margarita ontwaart, ofwel, als je naar het zwart kijkt, twee mannen met een hoed

³⁷ Het gebouw van “Izvestija” is een van de duidelijkste kentekens in de buurt van de ontmoetingsplaats van de Meester en Margarita: de Meester zag de heldin op de Tverskaja ulitsa en ze keerden terug naar de Bolšoj Gnezdikovskij pereulok. De krantenuitgeverij fungeert tegelijkertijd als een historisch waarheidsgetrouwe en een symbolische achtergrond, als een soort voorbode van de daaropvolgende hetze tegen de Meester in de pers. (eigen vertaling)

op ziet (p. 109). Op pagina 116 komen we enkele gekarikaturiseerde Sovjetmachtshebbers tegen: van links naar rechts zien we Lavrentij Beria, Klim Vorošilov, Semën Buděnnij en Josif Stalin. Op het einde krijgen we nog enkele bekende gezichten (p. 121): Shakespeare, Molière, die Bulgakovs lievelingsdramaturg was (Waegemans 2007: 82), Sokrates en Gogol', aan wie Bulgakov de naam Varenucha ontleende (Waegemans 2007: 165).

Op typografisch vlak stellen we vast dat uitsluitend hoofdletters worden gebruikt. Voor uitroepen worden de woorden in vetdruk geplaatst en is de tekengrootte gewijzigd. Dit kan evolueren binnen een zin: "C'est ça... autobus... mais autre chose met trouble davantage, les Moscovites ont-ils changé intérieurement?!!!" (2005: 24). Er is overigens geen verschil in het lettertype tussen het Pilatus-hoofdstuk en de twee andere delen. Dat is wel het geval met de tekstballonnen, die in dat hoofdstuk niet rond, maar rechthoekig en niet omlijnd zijn, conform met de 'afbakening' van de *panels* en *gutters*. Wanneer iets gefluisterd wordt, is de tekstballon omlijnd door een onderbroken in plaats van een volle lijn (pp. 3, 94, 110).

6. Andrzej Klimowski & Danusia Schejbal

6.1. Algemeen

Andrzej Klimowski en zijn vrouw Danusia Schejbal zijn van Poolse afkomst, maar werden beiden in Londen geboren. Klimowski studeerde ondermeer aan de Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie (Academie voor Schone Kunsten in Warschau) en ontwierp zowel theater- als filmaffiches. Momenteel is hij professor aan het Royal College of Art in Londen. Hij publiceerde reeds de *graphic novels* *The Depository* (1994), *The Secret* (2003) en *Horace Dorlan* (2007). Danusia Schejbal, die aan diezelfde Academie voor Schone Kunsten in Warschau design studeerde, is vooral bekend om haar schilderijen. Deze werden op verscheidene exposities in Europa tentoongesteld. Ook houdt ze zich bezig met het ontwerpen van decor en kostuums voor theater. Schejbals nonkel, Vladek Schejbal, vertolkte de rol van Kaifa in Andrzej Wajda's film *Pilat i inni* (1972). Na hun adaptatie van *De Meester en Margarita* in 2008, heeft het koppel in 2009 *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* van Robert Louis Stevenson verstript.



In mijn voorwoord gaf ik reeds aan een interview afgenomen te hebben van deze auteurs. Uit het gesprek bleek dat ze de mogelijkheid tot het verstrippen van *De Meester en Margarita* deels te danken hadden aan een student van Klimowski. Deze was benaderd door Emma Hayley, directrice van de uitgeverij Self Made Hero, om in manga een adaptatie van Shakespeare te maken. Vervolgens had deze student aan Hayley laten weten dat zijn docent geïnteresseerd was om *De Meester en Margarita* te verstrippen. Hayley benaderde daarop Klimowski en deze kreeg de toestemming om voor de reeks *Eye Classics* Bulgakovs roman te adapteren. Eerder had Schejbal een poging ondernomen om de roman te adapteren voor het National Theatre in Londen, maar omwille van financieringsproblemen is het stuk nooit op de planken gebracht (A16). Het motief dat aan de basis lag tot het verstrippen van *De Meester en Margarita* was de liefde voor de roman zelf. Het feit dat adaptaties doorgaans als inferieur aan het origineel worden beschouwd, hield hen niet tegen de roman te adapteren (A17).

Het doel dat Klimowski en Schejbal zich stelden, was het verhaal zo adequaat mogelijk weer te geven. Bovendien hoopten ze met hun verstripping bij lezers die niet vertrouwd zijn met het origineel de interesse op te wekken voor Bulgakovs roman (A17). In de introductie van de strip lezen we het volgende:

It is a testament to the form of the graphic novel – as well as the genius of Bulgakov’s original work – that the different layers of the story contrast with and yet complement one another, forming an iridescent, sensual, anarchic whole. (2008: 5)

Door het feit dat de verstripping Engelstalig is, wordt een ruimer lezerspubliek bereikt dan bij de verstripping van Tanaev. Bovendien kwamen er inmiddels meerdere vertalingen van de verstripping op de markt. In 2009 kwam de Nederlandstalige versie uit en verder is er ook een Tsjechische versie op de markt gebracht. Er zijn heel wat recensies terug te vinden over deze verstripping, waarin ver uiteenlopende meningen te lezen zijn over de keuzes die Klimowski en Schejbal vooral op het visuele, maar ook op het narratologische niveau hebben gemaakt. Ik zal de opmerkingen, al dan niet ter bevestiging van mijn eigen bevindingen, integreren in mijn analyse. In mijn interview met Klimowski en Schejbal heb ik hen deze kritische opmerkingen voorgelegd, zodat ik hun visie hierop ook kan weergeven.

6.2. *Narratologisch*

6.2.1. Verhaal

Bij het verstrippen van de roman is het selectieproces een noodzakelijk kwaad. Bovendien waren Klimowski en Schejbal gebonden aan de vooropgestelde limiet van 128 bladzijden, waarvan 120 effectief deel uitmaken van de verstripping. Emma Hayley had hen deze norm opgelegd, omdat de verstripping kaderde in de serie *Eye Classics* (A17). In een interview met Alex Fitch in mei 2009 verklaarden de auteurs dat dit een van de redenen was waarom de passage van Volands Bal beperkt werd tot een dubbelpagina: “We show one image and the rest people can imagine” (Klimowski 2009). “We didn’t have enough pages really for that one” (Schejbal 2009). Over het selecteren van de passages zei Klimowski het volgende:

I got Glenny’s translation of the novel and I drew inside the book. Spontaneous. Sometimes I really crossed it out, because it didn’t lend itself to adaptation. I was really drawing into it, in the margins and around it. From these little sketches I made further sketches in a notebook. It was pretty clear, intuitively, anything that would confuse the general flow of the drama we threw out, even though there were fantastic scenes. (A16)

Aangezien het Bal een duidelijk voorbeeld is van een in beperkte mate uitgewerkt “gebonden motief”, stelt zich de vraag of er dan geen “ongebonden motieven” meer aandacht werden toebedeeld. Zo krijgen we op pagina 52 een dubbele tekening van het gezelschap literatoren aan het diner in de literaire club. In de bovenste tekening wordt iedere literator voorzien van een letter, waaraan een naam verbonden is in de opsomming bovenaan in de tekening. In de onderste tekening worden dan bepaalde uitspraken bij de literatoren geplaatst. Het lijkt allemaal wat veel moeite voor een “ongebonden motief”. Ook op de volgende twee bladzijden wordt aandacht geschonken aan de weergave van het diner en zelfs aan een spelend orkest en

dansende mensen. In de recensie van Kurt Morissens (2010) vinden we deze kritiek ook terug: “Zo besteden ze meer aandacht aan een diep uitgewerkte sfeerschets van een ontmoetingsplaats van schrijvers dan aan de complexe ontknoping”. Klimowski reageerde hierop dat het een scène was die zich eenvoudigweg goed leende tot adaptatie. Doorgaand op deze redenering zouden de streken die Korov’ev en Begemot uithalen op het einde van het boek zich perfect lenen tot adaptatie, maar zoals ook De Dobbeleer en De Bruyn (2010: 10) aangeven, zijn deze – weliswaar als ongebonden motief – gereduceerd tot een suggestief *panel* op pagina 120. Het is meer dan waarschijnlijk dat Klimowski en Schejbal naar het einde van de verstripping toe in de problemen kwamen en zich aldus genoodzaakt zagen vooral daar bepaalde passages in te korten. Andere “ongebonden motieven”, die min of meer overeenkomen met een volledig hoofdstuk uit het boek, werden volledig geëlimineerd. Hoofdstuk 6, 9, 15, 18 en 31 ontbreken in de verstripping. Bijgevolg is er geen sprake van Rjuchin, Bosoj en Poplavskij, wat ook De Dobbeleer en De Bruyn (2010: 10) reeds opmerkten. Ook Sokov, de buffetchef van het Variététheater en professor Koezmin komen niet in de verstripping voor. In de recensie van Neel Mukherjee (2008) lezen we: “Andrzej Klimowski and Danusia Schejbal have made heroic sacrifices to recast a simplified and flattened-out version of the novel in a new form.” De strip neemt overigens een andere aanvang dan de roman:

Follow us, reader, on a stormy adventure. Fly above Moscow and beyond. But before landing in the park of Patriarch’s pond on that fateful spring day, let us turn back to the previous summer... (2008: 7)

Deze woorden zijn niet afkomstig van de verteller in Bulgakovs roman, maar zijn dus door Klimowski en Schejbal toegevoegd zodat de lezer het begin van de strip kan plaatsen. Na deze inleidende woorden treffen we in het eerste *panel* het beeld van een schrijvende Meester aan. Klimowski en Schejbal hebben er duidelijk voor gekozen om de chronologie van de fabula te respecteren en niet voortdurend te wisselen van locatie, wat in de roman vaker voorkomt. Wanneer we de volgorde bekijken waarin de oorspronkelijke romanhoofdstukken geplaatst zijn, komen we tot het volgende schema:

Eerste deel: 13 – 1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 7 – 8 – 11 – 10 – 12 – 14 – 17 – 13 – 16
Tweede deel: 19 – 20 – 21 – 22 – 23 – 24 – 25 – 26 – 27 – 28 – 29 – 30 – 32 – 30

Klimowski motiveert de keuze om met hoofdstuk 13 te beginnen als volgt: “We did change the beginning, to have the Master already introduced at the very beginning, which makes it easier for the reader” (A16). Nadien volgen de auteurs getrouw de volgorde van de eerste vijf hoofdstukken. De verbinding tussen het eerste en tweede hoofdstuk werd in ere gehouden door het herhalen van de woorden “Early in the morning on the fourteenth of the spring month Nisan, the procurator of Judea, Pontius Pilate, [...]” (2008: 23-24). Hoofdstuk 8 en 11

spelen zich af in de psychiatrische instelling en zijn daarom achter elkaar geplaatst. Dat geldt ook voor de opeenvolging van hoofdstuk 10, 12, 14 en 17 die zich allemaal afspelen in het Variététheater. De Dobbeleer en De Bruyn (2010: 10) stellen dat hoofdstuk 11 volledig werd weggelaten in de verstripping, maar uit dat hoofdstuk treffen we op pagina 63 onderaan Bezdomnyj aan, die in de psychiatrische instelling de recente gebeurtenissen tracht neer te schrijven. Het is wel zo dat dit in de strip het enige element uit hoofdstuk 11 is en het tot een *panel* is gereduceerd. Opmerkelijk is ook dat na de terugkeer naar hoofdstuk 13, wat een logisch einde was geweest voor het eerste boek doordat Klimowski en Schejbal hiermee gestart zijn, het 16^e hoofdstuk (pp. 86-87) er als het ware aangeplakt is. Schejbal verklaarde dat het als een soort breuklijn dient tussen het eerste en het tweede deel, al gaf ze toe dat het achteraf gezien inhoudelijk een ongelukkige keuze bleek (A19). In de roman komt dit hoofdstuk voor als een droom van Bezdomnyj, maar dit wordt niet zo weergegeven, in tegenstelling tot de droom van Pilatus op pagina 114. Het feit dat hoofdstuk 15, dat eindigt met een inslapende Bezdomnyj, geheel geëlimineerd werd, bemoeilijkt de overgang naar hoofdstuk 16. Waar we bij Tanaev een volledige bladzijde hebben die het begin van zowel het eerste als het tweede deel aangeeft, is dit hier niet het geval. Nieuwe hoofdstukken beginnen meestal wel op een nieuwe pagina. In het tweede deel volgen Klimowski en Schejbal getrouw de plot van de roman. Hier is er geen aanleiding tot het aanpassen van de plot, daar de gebeurtenissen zich in chronologische volgorde voltrekken. Helemaal aan het einde van de strip keren de auteurs nog even terug naar hoofdstuk 30, op dezelfde manier zoals ze de strip begonnen zijn:

An hour before the riders reached their destination, the nurse at the asylum entered Bezdomny's room. She whispered hesitantly, 'Your neighbour from room 118 has just died.' The poet was not at all surprised. 'I tell you, nurse, that another person has just died in Moscow. I even know who.' He smiled mysteriously. 'It's a woman!' (2008: 128)

Wanneer we bovenstaande analyse koppelen aan de uitgesproken doelstellingen van Klimowski en Schejbal, kunnen we de keuze om de inhoudelijk bij elkaar horende hoofdstukken na elkaar te plaatsen makkelijk begrijpen. Op deze manier wordt het voor de lezer eenvoudiger de verschillende verhaallijnen te volgen. De auteurs wilden het verhaal weergeven en uiteindelijk zijn er geen gebonden motieven volledig weggelaten. Het Bal mag dan in aantal pagina's karig bedeed zijn, maar het afbeelden van de genodigde gasten die elk op hun beurt Margarita groeten, is eerder een ongebonden motief. Waar wel over gediscussieerd kan worden, is of de laatste scène op het Bal, waarbij Voland het hoofd van de atheïstische Berlioz in een beker verandert en klinkt op het bestaan, niet al te makkelijk geëlimineerd werd. Jan Vanhellemont vindt alvast van wel:

De teksten zijn te summier om de personages en de context te situeren en om de verhaallijn te volgen. Essentiële scènes worden veel te kort weergegeven of zelfs abrupt afgebroken. Het bal van Woland, bijvoorbeeld, beslaat precies geteld één plaat. (Vanhellemont 2008)

Willem G. Weststeijn (2009) deelt die mening: “Door van de roman een strip te maken gaat wel erg veel van de tekst verloren. Anderzijds,” vervolgt hij, “brengen de tekeningen wel een geslaagd sfeerbeeld terug, vooral van het duivels-demonische in het deel van de roman dat in Moskou speelt.” Maar daarover heb ik het nog in mijn analyse van de stijl van de verstripping.

6.2.2. Verteller

Al op de eerste pagina van de verstripping wordt duidelijk dat er sprake is van een extradiëgetische verteller. Door de lezer aan te spreken, stelt hij zich boven het vertelde: “Follow us, reader, on a stormy adventure” (2008: 7). De verteller is alwetend (auctorieel), wat hij laat blijken door de voorspelling dat het om een “stormy adventure” gaat. Dat wordt bevestigd in wat volgt: “But before landing in the park of Patriarch’s pond on that *fateful* spring day, let us turn back to the previous summer” (2008: 7; eigen nadruk). Bij een extradiëgetische, auctoriële verteller kan de focalisatie echter verschillen. Zoals De Dobbeleer en De Bruyn (2010: 10-11) aangeven wordt via het perspectief in de tekeningen hierin gewisseld. In de eerste *panels* op pagina 10 en 20 krijgen we tweemaal een vogelperspectief, terwijl het voorlaatste *panel* op pagina 20 met de fladderende Korov’ev duidelijk vanuit het standpunt van Berlioz is getekend en dus een voorbeeld van interne focalisatie is. Op dezelfde manier krijgen we ook interne focalisatie in het vierde *panel* op pagina 21: vanuit het standpunt van Berlioz en/of Bezdomnyj wordt Volland afgebeeld, die zich specifiek tot hen richt. In het daaropvolgende *panel* worden de heren alle drie afgebeeld en krijgen we weer externe focalisatie. Ook in de Jeruzalem-scènes wordt hetzelfde principe toegepast bij de ontmoeting tussen Pilatus en Ga-Notsri. Op pagina 24 is het tweede *panel* extern gefocaliseerd, het derde intern vanuit Pilatus’ standpunt, het vierde weer extern en het vijfde opnieuw intern vanuit Pilatus’ standpunt. In het vervolg van de strip wordt regelmatig op deze manier gewisseld, maar ik meen dat de reeds aangehaalde voorbeelden volstaan om het principe duidelijk te maken. Een andere wijze waarop de extradiëgetische, auctoriële verteller tot uiting komt, is door de tekstballonnen die gedachten van de personages weergeven. Op pagina 22 en pagina 43 ‘zien’ we Berlioz gedachten: “What’s he babbling about? Breakfast with Kant?” en “There’s that funny looking man again.” Op pagina 59 is het Stěpa Lichodeev die zich bij het zien van Korov’ev afvraagt: “Who’s that?” en op pagina 62-63 komen we meermaals hetzelfde fenomeen tegen bij Bezdomnyj. Deze gedachten worden op de typische manier weergegeven door cirkeltjes die vanaf het hoofd van het personage naar de tekstballon toe groter worden. Helemaal consequent is Klimowski niet, aangezien op pagina 16 de gedachten van de Meester weergegeven worden in tekstballonnen zonder begeleidende cirkeltjes.

6.3. *Stilistisch*

6.3.1. Taal

Aangezien noch Klimowski, noch Schejbal het Russisch meester zijn, baseerden ze zich voor hun tekstpassages voor een groot stuk op de vertaling van Michael Glenny uit 1967, die naar hun mening aanspraak mag maken op de titel van beste Engelstalige vertaling. Daarnaast maakten ze gebruik van de Poolse vertaling *Mistrz i Malgorzata* door Irena Lewandowska en Witold Dabrowski, gepubliceerd door uitgeverij Czytelnik in 1969 (A17). Klimowski en Schejbal namen soms de letterlijke Engelse vertaling over, wat bijvoorbeeld geldt voor de dialoog tussen “Pilate” en “Yeshua” op de dubbelpagina 32-33. Andere passages werden dan weer geparafraseerd. Door de taalbarrière waren Klimowski en Schejbal op het gebied van de linguïstische stijl toch deels afhankelijk van de kwaliteit van de vertaling. Het is haast onoverkomelijk dat subtiliteiten verloren gaan in een vertaling. Waar deze – indien men de originele tekst als basis kan nemen – eventueel konden gecompenseerd worden door integratie in de tekeningen, is dit niet mogelijk wanneer de vertaling als basis fungeert. Toch zijn Klimowski en Schejbal erin geslaagd enkele tekstnuances weer te geven. De eerder brutale houding van een kwade Bezdomnyj in het gesprek met Voland aan de Patriarchvijver wordt weerspiegeld in diens taalgebruik:

- Вы – атеисты?
- Да, мы – атеисты, – улыбаясь, ответил Берлиоз, а Бездомный подумал, рассердившись: «Вот прицепился, заграничный гусь!»³⁸ (2010: 14)
- You are... atheists?
- You’re damn right we are! (2008: 21)

De vertaling van Glenny gaat als volgt: “‘Yes, we’re atheists,’ replied Berlioz, smiling, and Bezdomny thought angrily : ‘Trying to pick an argument, damn foreigner!’” In datzelfde gesprek zegt Bezdomnyj op een gegeven moment over Kant: “He should have been sent to the asylum” (2008: 22). De keuze voor “asylum” is hier misschien wat ongelukkig, omdat de auteurs hetzelfde woord gebruiken voor de psychiatrische instelling waarvan sprake is op de volgende bladzijde. De eerste keer wordt echter het strafkamp Solovki bedoeld, wat Klimowski en Schejbal wel zullen geweten hebben, maar hier niet tot uiting komt, terwijl die uitspraak toch een heel zware lading draagt. Ook de verschrikte reactie van Berlioz is weggelaten, waardoor deze typische “index” voor het toenmalige regime niet tot uiting komt.

In het gesprek tussen Pilatus en hogepriester Kaifa wordt de toon op een gegeven moment iets grimmiger:

³⁸ – Zijn jullie atheïsten? – Ja, wij zijn atheïsten, – antwoordde Berlioz lachend, en Bezdomnyj dacht, kwaad geworden: “Oh hij is op zijn tenen getrapt, de buitenlandse gans!” (eigen vertaling)

– Что слышу я, прокуратор? [...] [Т]ы угрожаешь мне после вынесенного приговора, утвержденного тобою самим? [...] Мы привыкли к тому, что римский прокуратор выбирает слова, прежде чем что-нибудь сказать. Не услышал бы нас кто-нибудь, игемон?

– Что ты, первосвященник! Кто же может услышать нас сейчас здесь? Разве я похож на юного бродячего юродивого, которого сегодня казнят?³⁹ (2010: 40)

– What? Are you threatening me, procurator, when the sentence has been confirmed by you? We are used to you choosing your words carefully. I hope no one overhears us.

– Come now, who can overhear us? Do you take me for a fool? (2008: 38)

Hier werd letterlijk de vertaling van Glenny gebruikt: “Come now. High Priest! Who can overhear us here? Do you take me for a fool, like that crazy young vagrant who is to be executed today?” Het Russische “юродивого” is ontdebeld in Glenny’s vertaling door de toevoeging van “Do you take me for a fool”, want het zit reeds vervat in “that crazy young vagrant”. Het is een voorbeeld van hoe verstrippers iets overnemen uit een vertaling, dat strikt genomen niet in het origineel staat. Laat het duidelijk zijn dat dit niet negatief hoeft te zijn, want deze vertaling van Glenny, en bijgevolg de in de strip overgenomen tekst, bedekt wel degelijk de emotionele toestand van Pilatus. Op pagina 55 voegde Klimowski dan weer een taalspelletje in, dat we niet terugvinden bij Bulgakov, maar wel de verwarde toestand van Bezdomnyj extra in de verf zet:

Literator (over Bezdomnyj): “The poor chap is off his head.”

Bezdomnyj (over Berlioz): “How did you know he lost his head?” (2008: 55)

Tien bladzijden verder komen we in de verstripping het woord “intourist” tegen: “Intourist rang to say that professor Woland is not staying at the Metropol, but in Berlioz’s and Likhodeyev’s flat” (2008: 65). Een interessante vaststelling dat Klimowski en Schejbal het Russische “интурист” (contractie van “иностранный турист”, “buitenlandse toerist”) behouden hebben. De zin is dan wel een parafrase en geen vertaling, maar in de Engelse vertaling wordt voor “интурист” enkel gebruik gemaakt van “foreign tourist”. Waarschijnlijk hebben ze zich hier gebaseerd op de Poolse vertaling. Hoe dan ook is het voor een lezer die geen kennis van het Russisch heeft onduidelijk wat het woord “intourist” betekent. Bovendien gaat het hier niet om de buitenlandse toerist zelf, maar om het reisagentschap Inturist, dat in 1929 door Stalin was opgericht en de controle behield over het komen en gaan in de Sovjetunie. Als lezer zou je hier niet enkel het Russisch meester moeten zijn, maar ook nog wat achtergrondkennis hebben.

Er zijn uiteraard nog punten van ‘kritiek’. Niet onterecht stelt Faber (2008) dat “Bulgakov’s leisurely, playful prose is paraphrased into stiff snippets, adding an unintentional

³⁹ – Wat hoor ik, proкурator? Bedreig je me na het uitgesproken vonnis, dat door jou zelf is bevestigd? Wij zijn gewoon, dat de Romeinse proкурator zijn woorden wikt, vooraleer ze uit te spreken. Zou niemand ons horen?

– Wat zeg je nu, hogepriester! Wie zou ons hier nu kunnen horen? Lijk ik echt op die jonge, gekke zwerver, die ze vandaag ter dood brengen?”

extra layer of B-movie unreality.” Klimowski en Schejbal hadden zich niet tot doel gesteld Bulgakovs schrijfstijl te benaderen, maar wouden op tekstueel vlak puur het verhaal weergeven (A16). Dit geldt niet voor het visuele vlak, waar ze de sfeer wel trachten te benaderen. Mukherjee (2008) staat er in ieder geval positief tegenover: “Klimowski and Schejbal's book stands on its own but is also a wonderful introduction to Bulgakov's masterpiece.”

6.3.2. Beeld

Ten eerste wil ik het hebben over de realisatie van de *panels* en de compositie van de pagina. De dik omlinjende *panels* zijn globaal genomen zeer ordelijk gerangschikt. Uit de initiële schetsen van Klimowski blijkt dat de tekeningen voorrang kregen op de tekst.⁴⁰ Door de eerder strakke compositie van de pagina's, valt het des te meer op wanneer hiervan afgeweken wordt. In Klimowski's deel van de adaptatie is de meest opvallende 'afwijking' het rode vlak op pagina 44, naast de uitvergrote tekening van een ontzette Bezdomnyj bij het zien van het in de goot rollende hoofd van Berlioz. Alle theorieën ten spijt over de mogelijke betekenis van deze rode strook⁴¹, verklaarde Klimowski in ons interview dat het rood enkel bedoeld was als een aankondiging van gevaar, van onheil (A18). Een andere opvallende compositie is de trapsgewijze opeenvolging van de *panels* op pagina 118, wat overeenkomt met de geheime politie die de trappen oploopt. Op de volgende pagina zijn de *panels* evenmin volgens het klassieke patroon (regelmatige *panels* gescheiden door *gutters*) geordend, maar zijn ze in beperkte mate verschoven om de chaotische beschieting in het appartement weer te geven. Van een chaotische ordening is hoegenaamd geen sprake, zeker niet in vergelijking met de exuberant dynamische stijl in Tanaevs verstripping. Een derde opvallende compositie heb ik reeds aangehaald in de bespreking van de uitwerking van gebonden en ongebonden motieven: de scène met de literatoren in het restaurant (p. 52). Dit zijn de meest opvallende ingrepen, maar in Klimowski's deel bevinden zich nog enkele minder opvallende noemenswaardigheden. Op pagina 11 onderaan laat hij het decor van het linkse *panel* – de kamer van de Meester – doorlopen in het rechtse. De *gutter* splitst als het ware één tekening in twee en suggereert hiermee een bepaald verloop van tijd. Een perfecte illustratie van wat McCloud (1993: 67; nadruk in origineel) beschrijft: “Comics panels *fracture* both *time* and *space*, offering a *jagged, staccato rhythm* of *unconnected moments*. But closure allows us to *connect* these moments and *mentally construct a continuous, unified reality*.” Op pagina 13 past Klimowski hetzelfde principe toe. Beide tekeningen behoren tot de beschrijving van

⁴⁰ Op de bijgesloten cd-rom bevinden zich enkele initiële schetsen. Na de voltooiing van de tekening, wordt een velletje vloeipapier over de tekening heen gelegd, waarop de tekstpassages worden neergeschreven om te controleren of ze in het *panel* passen.

⁴¹ De Dobbeleer en De Bruyn (2010: 11) maken melding van een verwijzing naar de bloedige onthoofding van Berlioz, waar ook ikzelf aanvankelijk aan dacht, en/of een verwijzing naar de rode hoofddoek van de trambestuurster.

dagelijkse rituelen van de Meester en Margarita. Een andere mysterieuze tekening vinden we op pagina 81. In het eerste *panel* zien we Rimskij denken: “What’s that smell?”. In het daaropvolgende *panel* bevindt zich voor de deur een of andere plas. Klimowski gaf aan dat hij niet goed wist hoe die geur uit te beelden en daarom besloot iets ‘raars’, iets ‘mysterieus’ te tekenen (A19). Op dezelfde pagina is Varenucha opvallend lichter getekend, omdat hij gebeten is door Gella en daardoor een lid van Volands bende is geworden. Klimowski is – wat hij ook toegeeft – niet overal even consequent geweest. Zo heeft Varenucha op pagina 82 bovenaan nog een schaduw, maar merkt Rimskij in het *panel* eronder op: “That’s it! You’re not casting a shadow!” (A19). Een andere inventieve vondst van Klimowski is de weergave van het zingend personeel door middel van muzieknoden in de tekstballonnen (p. 84). Naast de schaduw van Varenucha is er nog een foutje geslopen in een tekening. Klimowski baseerde zich voor de “Драмлит” (“Дом драматурга и литератора”, “Huis van de dramaturg en de literator”) op foto’s uit een boek (om welk boek het gaat, kon hij zich helaas niet herinneren) om het gebouw zo getrouw mogelijk weer te geven, maar schreef “драмлит” verkeerdelijk als “драмлинт” (p. 93).

Klimowski nam de passages op het Moskou-niveau voor zijn rekening, die in zwart-wit, of zoals hij het zelf noemt “in monochrome”⁴² met pen en inkt zijn getekend. De passages op het Jeruzalem-niveau zijn daarentegen in kleur en met gouache⁴³ geschilderd, evenals de show in het Variététheater en het Bal van Volland. Deze zijn van de hand van Schejbal. Meerdere critici opperden dat Klimowski en Schejbal hun mosterd bij Bortko hadden gehaald, die in zijn tv-serie de Moskou-scènes eveneens in zwart-wit laat zien, terwijl de Jeruzalem-scènes in kleur worden getoond. Zowel Klimowski als Schejbal lieten echter weten voor de voltooiing van hun verstripping geen enkele adaptatie onder ogen te hebben genomen, omdat ze geenszins wouden beïnvloed worden (A18). Dat hieraan getwijfeld wordt, hoeft geen verbazing op te wekken. De gelijkenissen zijn soms zeer treffend. Zoals De Dobbeleer en De Bruyn (2010: 10) aangeven, lijkt Klimowski’s Berlioz op pagina 22 zeer sterk op de Berlioz van Tanaev (1995: 5). De weergave van de fladderende Korov’ev tegen de achtergrond van de Patriarchvijver op pagina 20 vertoont dan weer een sterke gelijkenis met Bortko’s tv-serie. Als we Klimowski mogen geloven berust dit louter op toeval.

Ook in de gouachetekeningen van Schejbal zijn er een heel aantal merkwaardigheden te bespeuren. Over haar tekenstijl zijn de meningen zeer verdeeld. Mukherjee omschrijft het als volgt:

Klimowski's art is a quantum leap ahead of Schejbal's and the effect of moving from his work to hers can be one of shifting attention from Literature to My First Picture Book of the Gospel.

⁴² Monochroom: “in één kleur (met schakeringen daarvan) geschilderd” (Van Dale). In dit geval is dit zwart-wit met grijstinten.

⁴³ Gouache: “dekkende waterverf, samengesteld door toevoeging van dekkend wit aan in gom opgeloste verfstoffen, die zodanig wordt aangebracht dat de ondergrond (papier, zijde enz.) geheel onzichtbaar wordt gemaakt” (Van Dale).

The problem is not of wildly diverging talents - Schejbal's colour sections of Satan's riotous circus at the Variety Theatre are breathtakingly and allusively stylish, bringing Manet and Toulouse-Lautrec to mind - but inherent in the decision to create a faux-naïve style for the Pilate sections. (Mukherjee 2008)

Vanhellemont (2008) vindt dat “[d]e zwart-wit tekeningen [...] overigens beter geslaagd [zijn] dan de gekleurde platen, die echt wel veel te weinig diepgang hebben.” Schejbal gaf in ons interview aan dat het de eerste keer was dat ze zich voor een dergelijk project engageerde en wel enkele moeilijkheden heeft ondervonden. Zo waren haar eerste tekeningen, die ze op A2-formaat maakte, te gedetailleerd om vervolgens om te zetten naar de *panels* (A17). In tegenstelling tot bij Klimowski hebben haar personages geen strakke contouren. Dat Schejbal moeite had met het zoeken van de juiste grootte van haar tekeningen komt tot uiting op de dubbelpagina 72-73. Aanvankelijk had Begemot geen schaduw, maar omdat de tekening wat klein was uitgevallen, heeft ze de schaduw erbij getekend. Het valt onmiddellijk op dat Korov’ev op dezelfde tekening geen schaduw heeft. Men zou kunnen denken dat dit een bewuste keuze is, naar analogie met Varenucha, maar in de tekening van Klimowski op pagina 43 (laatste *panel*) en in Schejbals eigen tekening op pagina 75 (derde *panel*) heeft hij die duidelijk wel (A19). Het feit dat Klimowski en Schejbal in aparte kamers aan hun deel van de adaptatie werkten en ‘hun eigen ding deden’ zal niet bevorderlijk geweest zijn om dergelijke detailverschillen te voorkomen (A17). Een van de meest opvallende pagina’s in Schejbals deel van de adaptatie is de dubbelpagina 32-33, waar Pilatus en Ga-Notsri tegenover elkaar worden geplaatst en ‘ingezoomd’ wordt op hun hoofden. Deze dubbelpagina kan als een vervolg en climax gezien worden van het inzoomen op pagina’s 28-29. Op deze manier wou Schejbal de verhoogde intensiteit van het gesprek weergeven. Wanneer een gesprek steeds interessanter wordt, is het een natuurlijke reflex dat men aandachtiger gaat luisteren en ‘dichterbij wil komen’. In mijn ogen is het een geslaagde ingreep. Minder geslaagd vind ik dan weer de weergave van Voland als buitenlandse artiest in de zwarte magie. Hoewel Schejbal verklaart geen adaptaties te hebben gezien vooraleer ze de roman zelf adapteerde, lijkt het gezicht van Voland hier op dat van de acteur uit Bortko’s tv-serie, Oleg Valerianovič Basilašvili. Het oogmasker doet dan weer denken aan The Joker uit de *Batman*-films⁴⁴, al is het weinig waarschijnlijk dat Schejbal zich hierop geïnspireerd heeft. Ook Ga-Notsri lijkt verdacht veel op het door Sergej Bezrukov vertolkte personage van Ga-Notsri in Bortko’s tv-reeks. De afranseling van Ga-Notsri op pagina 26 lijkt bovendien een vertraagde weergave van de filmshots bij Bortko.

⁴⁴ Opvallend is de gelijkenis tussen het personage van The Joker en dat van Voland. Een beschrijving van The Joker uit de *Batman*-films gaat als volgt: “If there was one thing that he did desire, it would be the power to instill anarchy [in de zin van chaos] into Gotham by any means necessary, proving that organization is meaningless and futile. He is an exceptionally intelligent man, and this tends to be his greatest weapon against Batman, the police, and the District Attorney’s office. He is often confronted by the authorities, but easily evades capture due to sick and twisted mind games he plays on them, all full of mystery” (The Internet Movie Database 2010).

Het lettertype werd door Klimowski speciaal voor deze strip ontworpen en zou naar eigen zeggen een ‘tijdloos karakter’ moeten hebben (A18). Het is het enige lettertype dat voorkomt in de strip en het bestaat uitsluitend uit hoofdletters. Verder komen we weinig afwijkingen in lettergrootte tegen en is er noch cursieve, noch vetgedrukte tekst terug te vinden. Uit het interview met Klimowski en Schejbal bleek dat dit een bewuste keuze was om het geheel niet te druk te maken (A18). De tekstballonnen zijn met een tekenprogramma op de computer ontworpen door hun zoon Dominik Klimowski (A18). Ook deze zijn heel sober gehouden. Slechts af en toe vinden we variaties op de rechthoekige vorm en zelden doorsnijdt de tekstballon de *gutter*. Op pagina 76 bij de scène in het Variététheater bevinden de tekstkaders zich deels buiten het *panel* en zijn ze een beetje gekanteld, wat de chaos in het naar geld graaiende publiek moet symboliseren. Bij het laatste *panel* van pagina 85 overschrijdt het tekstkader ruim de grenzen van het *panel*, wat een gevolg is van het feit dat de tekening als basis diende, waarna de tekst achteraf ingepast werd. Hier had Klimowski duidelijk wat te veel tekst voorzien voor het relatief kleine *panel*. Op pagina 99 bovenaan ten slotte, vinden we uitzonderlijk een tekstballon die vanuit het linkse *panel* vertrekt en in het rechtse *panel* eindigt.

7. Bedenkingen en besluit

In dit besluit zal ik vooral aandacht hebben voor de vragen die zich opwerpen met betrekking tot het adaptatieproces en die ik in de inleiding en het theoretisch gedeelte reeds naar voor bracht. Het is tevens een contrastieve samenvatting van hoe de auteurs van de drie verstrippingen met bepaalde problemen omgingen.

Starten doe ik met de vraag waarom iemand *De Meester en Margarita* zou adapteren tot een strip. Hutcheons vraag sluit daar bij aan: “[W]hy [would] anyone [...] agree to adapt a work, knowing their efforts would likely be scorned as secondary and inferior to the adapted text or to the audience’s own imagined versions[?]” (2006: XV). Bij Tanaev weten we enkel dat hij zelf het initiatief nam om de roman te verstrippen en naar uitgeverij Terra is gestapt. Zijn redenen heb ik echter niet kunnen achterhalen en ze liggen evenmin voor de hand. De strip is in Rusland een nog relatief onbemand medium, ondanks de opkomst van manga. Dat de strip zo moeilijk te vinden is, bevestigt dit alleen maar. Bijgevolg lijkt de commerciële waarde mij vrij beperkt, al werd de strip ook in Israël en Amerika uitgebracht. Uit de recensie van Magera (2011) bleek dat de verstripping helemaal niet bekend is bij het Russische publiek, terwijl Tanaev zich wel duidelijk tot dit lezerspubliek richtte aangezien de strip in het Russisch werd ‘geschreven’. Misschien ligt de reden effectief bij de depreciatie van het stripmedium en schenken de meeste Russen geen aandacht aan een werk dat *slechts* een adaptatie is van het meesterwerk van Bulgakov en in hun ogen dus nooit dezelfde waarde kan hebben. Bij de Franstalige adaptatie ligt de zaak anders. De verstripping was oorspronkelijk een initiatief van een Russische uitgeverij, maar omwille van problemen met een erfgenaam van Bulgakov, verdween het project op de achtergrond. Het duurde vervolgens tien jaar vooraleer een Franse uitgeverij (Actes Sud BD) zich tot Zaslavskij en Akišin richtte met het voorstel hun Russischtalige verstripping te laten vertalen naar het Frans en uit te geven. Gezien de striptraditie in Frankrijk lijkt de reden hier louter commercieel te zijn. Zaslavskij en Akišin wisten dat hun adaptatie bij een te getrouwe omzetting van de roman te veel zou vergeleken worden met de roman (cf. het *fidelity criticism*-principe, p. 5). Daarom besloten ze hun adaptatie als een grafische exploratie op te vatten, die ze zelf niet als een alternatieve lezing van de roman zouden aanbevelen. De verstripping van Klimowski en Schejbal kent een deels gelijkaardige ontstaansgeschiedenis. Het idee om *De Meester en Margarita* te verstrippen kwam oorspronkelijk wel van de auteurs, maar uiteindelijk was het de uitgeverij die zich tot Klimowski richtte om effectief een adaptatie te publiceren. De auteurs stonden niet stil bij de appreciatie van een dergelijk project en de uitgeverij zal uiteraard het financieel interessante plaatje in acht genomen hebben. De vertalingen naar het Nederlands en Tsjechisch bevestigen dat het een welberedeneerde keuze was.

Het tweede aspect dat ik hier wil belichten – en dat hierboven al wat doorschemerde – is het doel dat de auteurs zich stelden bij het verstrippen. Uit de analyse van Tanaevs verstripping bleek dat hij voor het overgrote deel integraal Bulgakovs tekst overnam, waaruit

we kunnen afleiden dat hij trouw wou blijven aan de stijl van de brontekst. Hij stelt zijn adaptatie voor als ‘vrij naar de roman’ en beweert dus niet ieder hoofdstuk te hebben geadapteerd. Tanaev geeft wel duidelijk de structuur van de originele roman weer. Er is de opdeling in een eerste en tweede deel en bovendien worden de overgangen tussen het Moskou-niveau en het Pilatus-niveau gemarkeerd door brede stroken. Ook de overgangen tussen hoofdstukken worden meestal duidelijk weergegeven. Uit de analyse blijkt dat Tanaev de Pilatus-verhaallijn minder heeft uitgewerkt dan de overige verhaallijnen, maar desondanks mag zijn verstripping als vrij volledig worden beschouwd. Zaslavskij en Akišin beschouwen hun adaptatie als een grafische exploratie. De inhoud van de roman is op initiatief van de Franse uitgeverij voor de eigenlijke verstripping geplaatst, maar aanvankelijk hadden de auteurs dit niet in gedachten aangezien ze een Russisch doelpubliek voor ogen hadden. Het doel dat ze zich stelden was tweeledig: in de eerste plaats wilden ze loskomen van de gecommercialiseerde interpretatie van het boek uit de jaren '90, daarbij teruggrijpend naar de basisideeën van de roman, en daarnaast wilden ze een manier vinden om Bulgakovs literatuur om te zetten in de visuele taal van de strip. Dit heeft zich vertaald in een zeer expressieve verstripping, waarbij drie grote verhaallijnen werden geadapteerd: het Variététheater, Pilatus en het Bal. Bijgevolg is de plot van de roman in de verstripping grondig gewijzigd, maar tegelijkertijd moet gezegd worden dat er relatief weinig hoofdstukken niet aan bod kwamen. De opmerkelijkste vaststelling is de toevoeging van de hoofdzakelijk politiek getinte ongebonden motieven. Hiermee benadrukken de auteurs wat zij zelf in de roman als belangrijkste motief zien: de satire op het communistische Moskou onder Stalin. Klimowski en Schejbal, ten slotte, stelden zich tot doel het verhaal weer te geven, zij het niet in de literaire stijl van Bulgakov. In tegenstelling tot de vorige twee verstrippingen, is het Bal niet uitgewerkt, terwijl het een prominente plaats inneemt in de roman. De algemene tendens is dat de verstripping naar het einde toe steeds compacter wordt qua uitwerking van de motieven. Waar Tanaevs verstripping op zichzelf staat, ben ik niet geneigd dit te beweren over de verstripping van Klimowski en Schejbal. Deze hoopten wel bij hun lezerspubliek de interesse op te wekken voor de originele roman en misschien zou ik dat – mocht ik het boek nog niet gelezen hebben – effectief doen, maar dan om onduidelijkheden op te helderen. Het selectieproces, dat neerkomt op het reduceren en knippen van scènes omwille van de omvang van de roman, vormt ongetwijfeld de grootste hindernis. Zoals hierboven is gebleken hangen de te maken keuzes voor een groot stuk af van het doel dat de auteur van de verstripping zich stelt.

Een derde probleem bevindt zich op het niveau van de linguïstische stijl. Bij Tanaev bleven de problemen op dat niveau beperkt aangezien de bron- en doeltaal dezelfde waren en hij bovendien de tekst vaak integraal overnam. Bij Zaslavskij en Akišin waren die er niet zozeer voor de auteurs zelf, daar zij hun verstripping in het Russisch maakten, maar eerder voor Hélène Dauniol-Remaud, de vertaalster. Door het gebruik van verklarende voetnoten

werd tegemoetgekomen aan het onvermogen van het Frans om bepaalde nuances in de Russische tekst weer te geven. Ook ongebonden motieven, zoals de liederen, werden via voetnoten toegelicht. Klimowski en Schejbal werden zelf voor het probleem van de taalbarrière gesteld en baseerden zich op een Engels- en Poolstalige vertaling. Hierdoor waren ze deels afhankelijk van de kwaliteit van de vertaling om de nuances van het Russisch weer te geven, wat niet evident is gebleken.

Op visueel vlak moest op een of andere manier het verschil tussen het Moskou-niveau en het Pilatus-niveau worden weergegeven. Tanaev deed dit door een duidelijke scheiding aan te brengen bij de overgangen tussen de niveaus, maar we kunnen niet spreken van een heel andere tekenstijl. Dat is wel het geval bij de adaptatie van Zaslavskij en Akišin. Ten eerste is het Pilatus-niveau al duidelijk afgescheiden door het als een van de drie grote hoofdstukken te presenteren en bovendien is er een groot verschil in tekenstijl (ook al is het dezelfde tekenaar, met name Akišin). Ook bij Klimowski en Schejbal is het verschil zeer zichtbaar, doordat Klimowski de Moskou-scènes met pen en inkt in zwart-wit (met grijstinten) tekende, terwijl het Pilatus-niveau door Schejbal met gouache in kleur werd gerealiseerd. Wanneer met twee verschillende tekenaars wordt gewerkt, is er automatisch een verschil in stijl. De tekenstijl bepaalt ook de gecreëerde sfeer en die is zeer verschillend in de drie verstrippingen. Bij Tanaev krijgen we een zeer dynamisch ogend geheel, dat soms zelfs ronduit chaotisch is en waarin regelmaat in vorm en ordening van *panels* een uitzondering is. Tanaev betreft zijn tekeningen nauw bij de tekst, en gaat zeer expressief te werk op typografisch vlak. Bij Zaslavskij en Akišin zijn de *panels* en hun ordening een stuk regelmatiger, maar zijn de tekeningen zelf eerder druk. Op typografisch vlak wordt wel gebruik gemaakt van vetdruk en verschillende tekengrootte, maar minder dan bij Tanaev. Klimowski en Schejbal, ten slotte, vormen met zeer duidelijke tekeningen, een regelmatige ordening van *panels* en geen opvallende typografische afwijkingen de visuele tegenpool van Tanaevs verstripping. Zij motiveren deze keuze met het argument dat de gebeurtenissen op zich al voldoende druk zijn en dit niet nog extra tot uiting moet komen.

Hiermee ben ik aan het einde gekomen van deze scriptie, waarin vanuit het theoretische kader en de daarop gebaseerde analyses van de verstrippingen naar bovenstaande methodologische vergelijking werd toegewerkt.

8. Bibliografie

Arnold, Troy

- 2006 *The Author and the Magician: Fusing Historical 'Mysticism' with Contemporary Cinema in Bortko's Master & Margarita*. Presented at the 1st Annual Yale University Graduate Slavic Conference, New Haven, CT. Online. Internet. Geraadpleegd op 20 februari 2011. Beschikbaar via:
http://www.masterandmargarita.eu/estore/pdf/emen005_arnold.pdf.

Barthes, Roland

- 1966 Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications* 8: 1-27.

Bassnett, Susan

- 2002 *Translation Studies*. New York, NY: Routledge.

Beauman, Ned

- 2007 Comic versions of books need a novel angle. *The Guardian* 2007/08/23. Online. Internet. Geraadpleegd op 26 maart 2011. Beschikbaar via:
<http://www.guardian.co.uk/books/booksblog/2007/aug/23/comicversionsofbooksneeda>

Brady, Ben

- 1994 *Principles of Adaptation for Film and Television*. Austin, TX: University Press of Texas.

Bulgakov, M.A.

- 2010 *Master i Margarita: roman; rasskazy / Michail Bulgakov*. Moskva: Èksmo.

Bulgakov, Mikhail

- 1967 *The Master and Margarita* (transl. M. Glenny). London: Collins and Harvell Press. Online. Internet. Geraadpleegd op 16 april 2011. Beschikbaar via:
http://lib.ru/BULGAKOW/master_engl.txt.

De Dobbeleer, Michel & Dieter De Bruyn

- 2010 Modernist Comics? Graphic Narrative Adaptations of Bulgakov, Hrabal, Schulz, and Other Slavic Writers. Paper gepresenteerd op de 42nd Annual Convention of the Association for Slavic, East European, and Eurasian Studies. Los Angeles, CA, 18-21 November 2010.

Detrez, Raymond

- 2008 *Rusland. Een geschiedenis*. Antwerpen: Houtekiet.

Faber, Michel

- 2008 Drawn and quartered. *The Guardian* 2008/08/23. Online. Internet. Geraadpleegd op 22 april 2011. Beschikbaar via:
<http://www.guardian.co.uk/books/2008/aug/23/classics.comics>.

Gončarov, Andrej

- 2010 PETROV Andrej Pavlovič. Online. Internet. Geraadpleegd op 27 maart 2011. Beschikbaar via: http://community.livejournal.com/chtoby_pomnili/472862.html.

Goodwin, Joy

2007 No Rest for a Russian renegade. *The New York Times* 2007/04/15. Online. Internet. Geraadpleegd op 27 maart 2011. Beschikbaar via:
<http://www.nytimes.com/2007/04/15/arts/dance/15good.html?pagewanted=1&r=1>.

Groensteen, Thierry

2006 *The System of Comics* (transl. B. Beaty & N. Nguyen). Jackson, MS: University Press of Mississippi.

Herman, Luc & Bart Vervaeck

2001 *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*. Nijmegen/Brussel: Vantilt/VUBPRESS.

Hutcheon, Linda

2006 *A Theory of Adaptation*. New York, NY: Routledge.

Klimowski, Andrzej & Danusia Schejbal

2008 *Mikhail Bulgakov's The Master and Margarita: A Graphic Novel*. London: SelfMadeHero.

Kunin, Aleksandr

2009 Askol'd Akišin, otec ruskogo chorrora! Online. Internet. Geraadpleegd op 30 april 2011. Beschikbaar via: <http://chedr.info/pub/9-akishin.html>.

2011 Klassika VD i «naši» zvězdy evropejskogo komiksa. Online. Internet. Geraadpleegd op 29 april 2011. Beschikbaar via: <http://blog.rgub.ru/izotext/mesto/#wpcf7-f1-p27-o1>

Lange, Henrik

2009 *De 90 bekendste boeken voor mensen met haast* (vert. R. van de Plassche). Utrecht: Kosmos.

Levy, Paul

2010 An Engaging and Energetic 'The Master and Margarita'. *The Wall Street Journal* 2010/08/06. Online. Internet. Geraadpleegd op 11 maart 2011. Beschikbaar via <http://online.wsj.com/article/SB128104211799524699.html?KEYWORDS=master+and+margarita>.

Magera, Julija

2011 Master i Margarita v komiksach. Online. Internet. Geraadpleegd op 10 mei 2011. Beschikbaar via: <http://yuki-maguro.livejournal.com/15334.html>.

McCloud, Scott

1993 *Understanding Comics: The Invisible Art*. Northampton, MA: Kitchen Sink Press.

McFarlane, Brian

1996 Novel to Film: an Introduction to the Theory of Adaptation. Oxford: Clarendon Press. Online. Internet. Geraadpleegd op 7 april 2011. Beschikbaar via: <http://www.translationdirectory.com/article326.htm>.

Meesters, Gert

2003 De lat-relatie tussen strip en literatuur. Over de “verstripping” van literaire werken. *Ons erfdeel* 46: 523-530.

Miller, Ann

2007 *Reading bande dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip*. Bristol: Intellect Books.

Morissens, Kurt

2010 De meester en Margarita (Boelgakov/Klimowski/Schejbal) (review). Online. Internet. Geraadpleegd op 22 april 2011. Beschikbaar via: <http://www.stripturnhout.be/2010/09/9789045014623/>.

Moura, Pedro Viera de

2006 Le Maître & Marguerite. M. Zaslavsky e A. Akishine (Actes Sud) (review). Online. Internet. Geraadpleegd op 18 maart 2011. Beschikbaar via: <http://lerbd.blogspot.com/2006/09/le-matre-marguerite-m-zaslavsky-e.html>.

Mukherjee, Neel

2008 The Master and Margarita: A graphic novel by Mikhail Bul[g]akov (review). *The Times* 2008/05/09. Online. Internet. Geraadpleegd op 22 april 2011. Beschikbaar via: http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/books/fiction/article3901149.ece.

Pesennik anarchista-podpol'shchika

s.d. U samovara. Online. Internet. Geraadpleegd op 7 mei 2011. Beschikbaar via: <http://www.a-pesni.golosa.info/drugije/usamovara.htm>.

Pollmann, Joost

2004 Literaire verstrippingen. *De Volkskrant* 2004/11/25. Online. Internet. Geraadpleegd op 28 maart 2011. Beschikbaar via: <http://www.stichtingbeeldverhaal.nl/148/literaire-verstrippingen.htm>.

Price, Ada

2010 Novel to Graphic Novel: Turning Popular Prose into Comics. *Publishers Weekly* 2010/04/05. Online. Internet. Geraadpleegd op 27 maart 2011. Beschikbaar via: <http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/book-news/comics/article/42699-novel-to-graphic-novel-turning-popular-prose-into-comics.html>.

Reichenbacher, Helmuth

2006 Offred Reframed: The Adaptation from Novel to Opera. *University of Toronto Quarterly* 75/3: 835-849.

Stripelmagazine

2008 Dick Matena over zijn verstripping van 'Kaas' (Willem Elsschot) (interview). *Stripelmagazine* 2008/03/05. Online. Internet. Beschikbaar via: <http://www.stripelmagazine.be/pivot/entry.php?id=2069>.

Tanaev, Rodion

1997 *M. Bulgakov, Master i Margarita: komiks po motivam romana*. Moskva: Terra.

The Internet Movie Database

2010 Biography for The Joker (Character). Online. Internet. Geraadpleegd op 23 april 2011. Beschikbaar via: <http://www.imdb.com/character/ch0000180/bio>.

Vanhees, Hendrik

1998 *Auteursrecht in een notendop*. Leuven/Apeldoorn: Garant.

Vanhellemont, Jan

2007- De Meester en Margarita in de media. Online. Internet. Geraadpleegd op 12 maart 2011. Beschikbaar via <http://www.masterandmargarita.eu/nl/05media/inleiding.html>.

Waegemans, Emmanuel

2007 De meester en Margarita, *Michail Boelgakov: een sleutel tot de roman*. Antwerpen: Benerus.

Website A bit About

2011 A bit About The Master and Margarita. Online. Internet. Geraadpleegd op 9 mei 2011. Beschikbaar via: http://abitabout.com/The+Master+and+Margarita#cite_note-37.

Weststeijn, Willem G.

2009 De meester en Margarita (recensie). Online. Internet. Geraadpleegd op 22 april 2011. Beschikbaar via: <http://www.bruna.nl/boeken/de-meester-en-margarita-9789045014623>.

Wikipedia Contributors

2010 Scenografie. *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Online. Internet. Geraadpleegd op 8 april 2011. Beschikbaar via: <http://nl.wikipedia.org/wiki/Scenografie>.

Zaslavsky, Misha

2008 Portugal'skaja recenzija na "M&M". Online. Internet. Geraadpleegd op 18 maart 2011. Beschikbaar via: <http://mishazas.livejournal.com/5391.html>.

Zaslavsky, Misha & Askold Akishine

2005 *Mikhail Boulgakov: Le maître & Marguerite* (trad. H. Dauniol-Remaud; introd. M. Parfenov). Arles: Actes Sud BD.

Afbeeldingen (A15):

- 1) <http://yablor.ru/blogs/sovetskaya-arhitektura-stolici-19171955-gg/764407>
- 2) <http://www.maps.google.be>
- 3) http://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Jerusalem_Modell_BW_2.JPG
- 4) http://en.wikipedia.org/wiki/File:Jerusalem_panorama_early_twentieth_century2.jpg
- 5) http://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Jerusalem-1_Jht.png

9. Appendix

9.1. Cd-rom

Op de cd-rom bevinden zich de drie verstrippingen en enkele originele schetsen van de verstripping van Klimowski en Schejbal.

9.2. *Overzicht adaptaties van De Meester en Margarita*

Voor dit overzicht heb ik me gebaseerd op de website van Jan Vanhellemont en op het artikel “A bit About The Master and Margarita” (Website A bit About 2011), waarin Wikipedia-artikels en Google-resultaten samengebracht worden.

9.2.1. Film

- 1972 Pilat i inni – Andrzej Wajda
- 1972 The Master and Margareth – Aleksandar Petrovic
- 1986 Fuete – Vladimir Vasil’ev en Boris Ermolaev
- 1989 Mistrz i Małgorzata – Maciej Wojtyszko (tv-serie)
- 1990 Forradalom Után – Andras Szirtes
- 1992 Incident in Judea – Paul Bryers
- 1994 Master i Margarita – Juri Kara
- 1996 Master i Margarita – Sergej Desnitskij
- 1997 Margarita – Svetlana Petrova/Natalja Berezovaja (animatiefilm)
- 2005 A Mester és Margarita – Ibolja Fekete
- 2005 Master i Margarita – Vladimir Bortko (tv-serie)
- 2008 Master i Margarita – Terentij Osljabja (animatiefilm)
- 2011 Il maestro e Margherita – Giovanni Brancale
- 2012 Master i Margarita – Rinat Timerkaev (animatiefilm in voorbereiding)
- 2012 The Master and Margarita – Baz Luhrmann (in voorbereiding)

9.2.2. Theater

- 1977 Master i Margarita – Moskovskij Taganka Teatr (Moskou)
- 1978 The Master and Margarita – New York Public Theater (New York)
- 1980 Maestrul și Margareta – Teatrul Mic (Boekarest)
- 1992 The Master and Margarita – Almeida Theatre (Londen)
- 1993 The Master and Margarita – Theatre for the New City (New York)
- 2000 Meistras ir Margarita – Oskaras Koršunovas Theater (Vilnius)
- 2000 The Devil in Moscow – Gesher Theatre (Tel Aviv)
- 2002 Der Meister und Margarita – Vienna Festival (Wenen)
- 2004 Le Maître et Marguerite – Théâtre du Voyageur (Parijs)
- 2004 Master & Margarita – Chichester Festival Theatre (Chichester)
- 2004 The Master and Margarita – The National Youth Theatre (Londen)
- 2005 A Mester és Margarita – Nemzeti Színház (Boedapest)

- 2006 The Master and Margarita – Grinnell College (Iowa)
- 2006 The Master and Margarita – Avtandil Varsimashvili (Georgië)
- 2007 Saatana saapuu Moskovaan – Ryhmäteatteri (Helsinki)
- 2007 The Master Project – reg. Alim Kouliev (Los Angeles) (nog niet opgevoerd)
- 2008 Mistrz i Małgorzata – Teater Groteska (Krakau)
- 2008 The Master and Margarita – Mum Puppettheatre (Philadelphia)
- 2008 Mästaren och Margarita – Stockholms stadsteater (Stockholm)
- 2009 Master and Margarita – Video Jack (Helsinki)
- 2009 Le Maître et Marguerite – Lune de Mire (Lyon)
- 2009 Mästaren och Margarita – Teater Accent (Stockholm)
- 2010 De Meester en Margarita – Theatergezelschap Tryater (Leeuwarden)
- 2010 Mesteren og Margarita – Århus Teater (Århus)
- 2010 Mistr a Markétka – Divadlo Pražské konzervatoře (Praag)
- 2010 The Master and Margarita – Oxford University Dramatic Society (Oxford)
- 2010 The Master and Margarita – Fragments (Londen)
- 2010 The Master and Margarita – Synetic Teatr (Washington)
- 2011 Mistrz i Małgorzata – Teatr Polski (Poznan)
- 2011 Master i Margarita – Bulgakovhuis, reg. Sergej Aldonin (Moskou)
- 2011 Der Meister und Margarita - Hoch-Schule für Musik und Theater (Rostock)
- 2011 A Mester és Margarita – Novi Sad (Kisvárdai)

9.2.3. Opera

- 1972 Master i Margarita – Sergej Slonimskij
- 1983 Der Meister und Margarita – Reiner Kunad
- 1989 Der Meister und Margarita – York Höller
- 1992 Master i Margarita – Evgenij Glebov
- 2002 Margarita and Him – The Pikoul Sisters (operette)
- 2009 Master i Margarita – Aleksandr Gradskij (enkel op cd)
- 2011 Margarita – Gamma Skupinskij (in voorbereiding)

9.2.4. Ballet

- 1987 Master i Margarita – Andrej Pavlovič Petrov
- 1995 Master and Margarita – Eduard Lazarev
- 1999 Master and Margarita – Aleksandr Telnikov
- 2007 The Master and Margarita – National Academy of Theatre, Ballet and Opera of Ukraine (Kiëv)

9.2.5. Strip

- 1993 Master i Margarita - Aleksandr Vygolov (eerste drie hoofdstukken)
- 1995 Master i Margarita - Rodion Tanaev
- 1999 Master i Margarita - Allison R. Barbour (hoofdstuk 28)
- 2005 Le maître et Marguerite – Miša Zaslavskij & Askold Akišin
- 2007 Master and Margarita - Andrzej Klimowski & Danusia Schejbal
- 2007 Mästaren och Margarita - Henrik Lange (1 pagina-adaptatie)
- 2008 Mistrz i Małgorzata - Bertram Könighofer (1 pagina-adaptatie)

9.3. *De Meester en Margarita: het verhaal*

De onderstaande samenvatting komt uit Waegemans 2007: 17-23.

Eerste boek

I. Michail Aleksandrovitsj Berlioz, hoofdredacteur van een literair tijdschrift en voorzitter van de literaire vereniging Massolit, en de jonge dichter Ivan Bezdomnyj zitten op een hete lentedag in het park aan de Patriarchvijver te praten over een poëem over Jezus Christus dat Ivan geschreven had op verzoek van Berlioz. De hoofdredacteur is er niet over te spreken, omdat de dichter Christus veel te overtuigend heeft uitgebeeld, net alsof hij echt bestaan zou hebben. Met veel eruditie probeert hij de dichter duidelijk te maken dat Christus nooit bestaan heeft. In het gesprek mengt zich ongevraagd een buitenlander die geïntrigeerd is geraakt door hun discussie. Hij stelt zich voor als professor Woland, specialist in de zwarte magie. Hij voorspelt dat Berlioz onthoofd zal worden. Omdat de twee sovjetse atheïsten niet geloven in het bestaan van God, vertelt de ongenode gast hun de geschiedenis van de terechtstelling van Jezus Christus.

II. De ter dood veroordeelde Jesjoea Ha-Notsri wordt voor de procurator van Judea, Pontius Pilatus, geleid. Hij wordt beschuldigd van agitatie onder het volk en majesteitsschennis. De zwerver-filosoof vertelt zijn verhaal. Een bekeerde belastingsinspecteur (Matteüs Levi) trekt overal met hem mee en noteert zijn boodschap van vrede. Jehoeda van Karioth, aan wie hij zijn ideeën had uiteengezet, heeft hem verraden. Pilatus staat stomverbaasd wanneer Jesjoea zijn gedachten kan raden – dat de procurator gebukt gaat onder barstende hoofdpijn en maar één vriend heeft, zijn hond. Pilatus raakt geïntrigeerd door de figuur van Jesjoea, laat hem de boeien afnemen en voert er een filosofisch gesprek mee. Eigenlijk wil hij hem vrijlaten, maar de hogepriester van Jeruzalem, Kajafas, weigert. Hij wil de misdadiger Bar-Abbas vrijlaten (ter ere van het nakende Paasfeest). Het vonnis wordt voorgelezen op het plein voor het paleis.

III. Berlioz heeft zijn twijfels over het net gehoorde verhaal. Om hem te overtuigen vertelt Woland dat hij er zelf bij was. Berlioz beseft nu dat de buitenlander gek is. Hij zoekt een excuus om de geheime politie te bellen. Onderweg schuift hij uit, komt onder een tram terecht en wordt onthoofd.

IV. Ivan heeft nu door dat Woland de moordenaar van Berlioz is en zet de achtervolging in van Woland en zijn twee trawanten, Korovjev en de kater. Hij gaat eerst naar de rivier de Moskva kijken en neemt een duik in het water. Als hij er weer uitkomt, zijn zijn kleren gestolen. In onderbroek trekt hij naar Gribojedov, het restaurant van de schrijversorganisatie.

V. Daar zitten twaalf literatoren te wachten op de komst van hun voorzitter Berlioz. Rond middernacht komt Bezdomnyj in onderbroek en gescheurd hemd binnenvallen en vertelt een verward verhaal over de buitenlandse professor en de onthoofding van Berlioz. Iedereen denkt dat hij gek geworden is. Onder begeleiding van de dichter Rjoechin wordt hij naar een psychiatrische kliniek afgevoerd.

VI. In de kliniek scheldt Bezdomnyj zijn begeleider Rjoechin de huid vol. Rjoechin is zwaar beledigd. De dokter laat Bezdomnyj rustig zijn verward verhaal vertellen, maar houdt hem wel in de kliniek.

VII. Berlioz deelde een appartement met Stepan Lichodejev, directeur van het Moskouse Variététheater. Die krijgt nu bezoek van Woland en zijn trawanten die hem vertellen dat de professor in het theater van Lichodejev een gastoptreden zal geven. Lichodejev komt uit de lucht vallen, maar Woland toont hem het door hem zelf ondertekende contract. Woland vindt dat Lichodejev er te veel is in het appartement; hij wil het zelf betrekken tijdens zijn verblijf in Moskou en tovert Lichodejev weg naar Jalta.

VIII. Directeur Stravinski van de psychiatrische inrichting heeft een gesprek met zijn patiënt Bezdomnyj. Hij probeert hem ervan te overtuigen om in de kliniek te blijven, omdat er toch niemand hem zou geloven.

IX. Wolands handlanger Korovjev verschijnt bij Bosoj, de voorzitter van het bewonerscollectief waar Berlioz woont, en koopt hem om: hij moet de toestemming geven om in het appartement van Berlioz te verblijven. Meteen daarna belt hij naar de geheime politie om de voorzitter te verklikken – hij zou buitenlands geld verborgen houden in zijn woning. De politie valt binnen en vindt het verstopte geld – roebels die ineens veranderd zijn in dollars – in het toilet van de voorzitter, die gearresteerd wordt.

X. Lichodejev is naakt op het strand van Jalta beland en wordt vastgehouden door de plaatselijke politie, die naar Moskou telegrafeert om zijn identiteit te bevestigen. Financieel directeur Rimski van het Variététheater en zijn administrateur Varenoecha zijn de kluts kwijt. Varenoecha wil met de geheime politie gaan praten, maar onderweg wordt hij hard aangepakt door Wolands gezellen. Hella, de heks in Wolands gezelschap, jaagt hem de stuipen op het lijf.

XI. In de psychiatrische inrichting probeert Bezdomnyj een samenhangende verklaring te schrijven over het gebeurde – tevergeefs. Geleidelijk komt hij tot rust. Zijn persoonlijkheid

ondergaat een transformatie: ze ontdebelt in een oude en een nieuwe Ivan. 's Nachts krijgt hij via het raam bezoek van een onbekende.

XII. Woland & C^o voeren hun seance van zwarte magie op in het Variététheater. Ze toveren kleren en geld tevoorschijn en halen allerlei goocheltrucs uit. Wanneer de conferencier Bengalski van Woland verlangt dat hij het geheim van zijn trucs blootlegt, wordt deze kwaad en rukt de kater hem het hoofd af. Op verzoek van het verbouwde publiek wordt het er weer aangezet.

XIII. Bezdomnyj krijgt het bezoek van de Meester die naast hem in de inrichting verblijft. Hij had een roman over Pontius Pilatus geschreven, maar die werd door de pers afgekraakt. Rond die tijd leerde hij Margarita kennen. Toen verdween hij opeens. Daarna belandde hij in de psychiatrische inrichting van dokter Stravinski, waar hij nu al vier maanden zit. Zijn roman heeft hij verbrand, Margarita weet niet waar hij zit, in de kliniek komt hij tot rust.

XIV. Na de opvoering in het Variététheater verlaten de mensen de zaal en verliezen op straat ineens al de kleren die Woland net daarvoor in zijn modesalon had uitgedeeld. Ook de geldbriefjes worden ineens waardeloos. De naakte, dode heks Hella jaagt Rimski de stuipen op het lijf; hij neemt hals over kop de benen naar Leningrad.

XV. De gearresteerde Bosoj heeft een droom waarin hij in een schouwburg zit temidden van gevangengezette valutaspeculanten die hun schuld bekennen en hun geld en waardevolle bezittingen afstaan aan de staat.

XVI. In Jeruzalem wordt Jesjoea terechtgesteld. Zijn leerling Matteüs Levi steelt een mes om Jesjoea te doden en hem aldus een wrede dood te besparen, maar hij slaagt er niet in.

XVII. Heel het Variététheater is behekst en het voltallige personeel wordt naar de kliniek van Stravinski afgevoerd.

XVIII. Poplavski, de neef van Berlioz uit Kiëv, komt naar Moskou om het appartement van zijn overleden oom op te eisen en wordt opgewacht door de trawanten van Woland die hem hardhandig aanpakken. Ook de buffetchef van het Variététheater Sokov maakt zijn opwachting bij Woland om zijn beklag te doen over het tovergeld waarmee de theaterbezoekers betaalden, maar dat de volgende dag waardeloze vodjes papier bleek te zijn. Woland voorspelt dat hij zal sterven aan leverkanker. Hij wordt zwaar toegetakeld door Wolands trawanten. Ook het kabinet van professor Koezmin, specialist op het gebied van leverziekten die Sokov gaat consulteren, wordt behekst.

Tweede boek

XIX. Margarita wordt door Wolands trawant Azazello in het park aangesproken: ze wordt uitgenodigd om op het bal van Satan op te treden als koningin. In ruil hiervoor zal ze rijkelijk beloond worden.

XX. Margarita smeert zich in met het zalfje dat Azazello haar bezorgd heeft en dat haar onzichtbaar maakt.

XXI. Naakt en onzichtbaar vliegt ze over de stad. Op weg naar het bal passeert ze langs het appartement van de criticus Latoenski die met zijn venijnige kritieken de Meester in het verderf had gestort. Ze slaat zijn appartement kort en klein. Margarita wordt gevolgd door haar dienstmeisje Natasja, die eveneens poedelnaakt op de rug van een mannetjesvarken (eigenlijk de onderbuurman van Margarita) door de lucht vliegt. Aan de rand van de stad wordt Margarita opgewacht om naar het bal te vertrekken.

XXII. Margarita wordt voorgesteld aan Woland.

XXIII. Op het Satansbel defileren grote persoonlijkheden (koningen, componisten, moordenaars, gifmengers) voor Margarita. Margarita doorstaat de beproeving.

XXIV. Woland beloont de koningin van het bal door de Meester terug te toveren. De Meester is helemaal gekraakt door wat gebeurd is, hij is lusteloos en wil niet meer schrijven. Het blijkt dat de Meester verraden werd door zijn buurman, die uit was op zijn appartement en hem aangaf wegens het bezit van verboden literatuur.

XXV. Pontius Pilatus geeft de chef van de geheime politie in een verholde boodschap te opdracht Jehoeda te vermoorden.

XXVI. Jesjoea wordt begraven. Pilatus heeft een onderhoud met Matteüs Levi, aan wie hij aanbiedt zijn bibliothecaris te worden. Matteüs weigert.

XXVII. Alle slachtoffers en getuigen van de raadselachtige gebeurtenissen worden verhoord. Er wordt een hele groep politieagenten naar het appartement van Berlioz gestuurd om de bende van Woland te arresteren. Maar ze kunnen ontsnappen en steken het appartement in brand.

XXVIII. De trawanten steken een deviezenwinkel in brand en trekken dan naar het schrijvershuis. Ze krijgen te eten, maar de maître d'hôtel verwittigt de politie, die er maar niet in slaagt hen in te rekenen.

XXIX. Matteüs Levi verschijnt bij Woland, hij vraagt hem de Meester en Margarita rust te schenken. Woland verdwijnt definitief.

XXX. Azazello bevrijdt de Meester en Margarita uit hun lijden, hij laat hen sterven om samen te kunnen vertrekken uit Moskou.

XXXI. Ze komen samen met Woland op de Mussenheuvels.

XXXII. Afscheid van Woland. De Meester bevrijdt Pontius Pilatus uit zijn eeuwige lijden en Woland leidt de Meester en Margarita naar 'hun huis voor alle eeuwigheid'.

Epiloog. In Moskou staan de autoriteiten voor een raadsel. De officiële uitleg is dat een bende knappe hypnotiseurs de stad een tijdje in haar ban heeft gehad. Bezdomnyj is professor geworden, alleen bij volle maan wordt hij nog gekweld door het verleden.

9.4. Interview Zaslavskij & Akišin (4 mei 2011)

Добрый день. В какой момент и по каким причинам вы решили сделать графический роман по роману «Мастер и Маргарита»?

Мы начали работу над книгой в 1992, закончили в 1993. Инициатором проекта был директор московского комикс-клуба «КОМ» Сергей Капранов. Предполагалось, что «КОМ» опубликует книгу в сотрудничестве с издательством «Театр», выпускавшим одноимённый журнал – главное в те времена периодическое издание, посвящённое театральному искусству.

Какие задачи вы ставили перед собой, взявшись за адаптацию?

Главных задач было две: 1) Отказаться от коммерциализированной интерпретации книги, культивировавшейся в начале 90-х. Сконцентрироваться, прежде всего, на основных идеях, которые Булгаков вкладывал в свой роман. 2) Найти изобразительные средства, которые позволили бы перенести Булгаковскую литературу в визуальный язык комикса.

С какими проблемами вы столкнулись в процессе адаптации?

Главной проблемой была сложность адаптируемого произведения. Свои основные идеи



De meester en Margarita. In: *De 90 bekendste boeken voor mensen met haast* (Lange 2009: 95).

Булгаков высказывал иносказательно, журнальная и книжные издания книги были осуществлены с оглядкой на цензуру. Помочь вычлнить основное, главное для адаптирования могли только серьёзные исследования творчества Булгакова, свободные от домыслов и вольных предположений и основанные на серьёзных источниках, прежде всего – дневниках и черновых рукописях самого Булгакова, – но таких исследований в начале 90-х было не много.

Как бы вы классифицировали эту адаптацию Генрика Ланжа: как полную или как частичную?

Это отличная ироническая зарисовка на тему романа в лучших традициях любимого нами художника журнала “MAD” Sergio Aragones (серия Mad look at...), но, конечно же, не адаптация.

Недостаток 1: никак, кроме упоминания в титрах, не отражена линия Пилата, а она так же важна в романе, как линия Мастера и Маргариты и линия Воланда и Ко, и заслуживает хотя бы одного кадра.

Недостаток 2: купола православных церквей на задних планах, стереотипная примета России, здесь использованы явно не к месту. Для Булгакова побудительным толчком к написанию романа была массированная антирелигиозная кампания 20-х годов, отсылки к которой проходят через все основные московские эпизоды, не говоря уже об исторических параллелях, которые намечены в романе о Пилате. Т.е., переводя события в визуальный язык комиксов, подобающим фоном эти купола могли бы стать только в разрушенном виде.

Удачная деталь: Henrik Lange в 3 кадре акцентирует внимание, что Воланд освобождает Мастера из заключения. Булгаков иносказательно показывает, что Мастер был репрессирован за роман о Пилате, но многие читатели (даже российские) не считают многочисленные авторские подсказки и думают, что Мастер просто попал в психбольницу из-за депрессии, вызванной травлей.

Каковы ваши требования к адаптиванию, чтобы определить его как «полное»?

Здесь нет универсального ответа. Всё зависит от произведения, которое адаптируешь и от задач адаптации. Например, французская экранизация «Королевы Марго» (с Изабель Аджани) многие эпизоды книги Дюма трактует вольно, многие – опускает, но фильм полностью соответствует оригинальному произведению. Примерно в те же годы российским телевидением был снят сериал «Королева Марго», который почти дословно пересказывает книгу, но по духу он гораздо дальше от романа Дюма, чем французская версия.

Во французском издании 2005 краткий синопсис романа предваряет вашу адаптацию. Планировался ли он для оригинального российского издания в «Театре»?

Нет, синопсис не планировался. В России «Мастер и Маргарита» очень хорошо известна – согласно опросам, её по сей день считают главной книгой XX века. В Actes Sud сочли необходимым добавить синопсис и предисловие, чтобы снабдить необходимой информацией тех, кто мало знаком с Булгаковым и событиями его времени.

На какую аудиторию вы ориентировались? Стали бы вы рекомендовать вашу адаптацию тем, кто не читал Булгакова вообще?

Учитывая, что издание планировалось в России, комикс создавался в расчёте на русскоязычную аудиторию. Несмотря на то, что роман «Мастер и Маргарита» у нас

широко известен, предполагалось, что адаптация может попасть и к тем, кто не читал книгу. Поэтому ещё на стадии сценария учитывалось, что основная история должна быть понятна и без знания первоисточника. Но в отношении восприятия зарубежными читателями мы не уверены, что можем его предугадать. В комиксе много визуальных и текстовых привязок (песни, антураж, изобразительные цитаты и т.п.) к реалиям довоенного СССР, которые здесь достаточно хорошо известны, а за рубежом – нет. Если суммировать, то, как альтернативу чтению Булгакова мы бы наш комикс ни в коем случае не советовали, а как интерпретацию, вариацию на тему – да.

Как вы выбирали сцены, которые решали использовать в адаптации?

Первый уровень работы предполагал общий план адаптации. Названия глав выписывались каждая на отдельную карточку. Карточки развешивались на стене: прослеживались основные линии, побочные, перекрёстные. На этой стадии определилась композиция адаптации:

Вступление, часть 1 «Варьете»

Появление Воланда в Москве и связанные с этим события.

Часть 2 «Пилат»

«Роман в романе» о Понтии Пилате мы решили поместить в центральной части адаптации, сохранив авторский принцип чередования его с событиями в Москве, но ограничив их рамками той части истории Мастера, которую он рассказал Бездомному в клинике.

Часть 3 «Бал» и заключение

История Маргариты, возвращение Мастера и бал, завершающийся апокалиптическим пожаром в Москве.

Далее шла работа с более ранними редакциями романа (к моменту начала нашей работы над комиксом важная часть относящихся к «Мастеру и Маргарите» рукописей Булгакова периода 1928–1938 гг. была опубликована исследователем Виктором Лосевым в книге «Великий канцлер», 1992 г., изд. «Новости», М.). Мы также изучали работы других булгаковедов и консультировались со специалистами по творчеству писателя. Ранние авторские редакции помогли понять, какие эпизоды, персонажи, трактовки образов, идеи были наиболее важными для Булгакова – они перемещались из варианта в вариант. Соответственно, эти эпизоды, темы, идеи стали обязательными для включения в адаптацию.

Как вы рисуете кадры, какие инструменты используете?

Основные инструменты: бумага, тушь, перо, иногда – белила и игла.

Какое значение имеют расположенные буквы в кадрах, например на стр. 97?

Это хаотичные звукоэффекты, своего рода псевдоимитация ономотопеи. Могут отображать неявный шум, неразборчивые звуки, нечленораздельные возгласы. Русский письменный язык не так богат звукоподражаниями, как, например, японский, в котором есть «звук толпы» или «капли дождя». Одним из изобразительно-дизайнерских решений для передачи неясных звуков могут быть такие случайно выбранные и расположенные буквы.

Имеет ли здание на стр. 9 (Часть 1 «Варьете» чёткое указание на конкретное здание в Москве?

Нет, для этого кадра источники не использовались.

Верно ли, что здание «Известий» на стр. 50 основано на этой фотографии.



Кадр встречи Мастера и Маргариты основан либо на этой, либо на аналогичной фотографии, снятой приблизительно с той же точки и примерно в те же времена. Здание «Известий» – одна из ярких примет возле места встречи Мастера и Маргариты: Мастер увидел героиню на Тверской улице, и они повернули в Большой Гнездиковский переулок. Газетное издательство служит одновременно и исторически достоверным, и символическим фоном – своего рода предвестником последующей травли Мастера в прессе.

Очевидно, что на развороте 54–55 карта Иерусалима. Почему вы решили ввести её в адаптацию?

Если быть точным, то на развороте слева направо:

- схема реконструкции Иерусалимского храма;
- панорамный вид Иерусалима начала нашей эры;
- карта Иерусалима.

Разворот перемежает сцену распятия (так называемый монтаж кадров комикса по аспектам события – aspect-to-aspect transition). В романе Мастера о Пилате присутствуют яркие описания Иерусалима, Храма. Соответственно, мы ввели их в кульминационный момент романа.

Война на стр. 90 – это отсылка к войне в Испании 20–30 гг.?

Да. По предположению Виктору Лосева, основанному на хронологическом соответствии войны периоду работы над этой частью рукописи и на авторском описании страны «Квадратный кусок, бок которого моет океан», – Маргарита видит в глобусе фрагмент гражданской войны в Испании.

Кто изображён на стр. 92 в последнем кадре?

Первый гость бала – он же и во втором кадре следующей страницы.

А на стр. 116?

Слева направо: Лаврентий Берия, военачальники Клим Ворошилов, Семён Будённый и Сталин.

Может быть, это сложный вопрос, но довольны ли вы результатом? Есть ли вещи, которые вы бы сейчас изменили?

Для тех времён – несомненно довольны. Работа над комиксом заняла год, и это был очень интересный и плодотворный период жизни. Сейчас бы мы, естественно, всё делали по-другому. Как-никак, прошло почти 20 лет, у каждого накопился огромный опыт, на многое смотрим иначе. Неизменной бы осталась изобразительная трактовка основных персонажей: Мастера, Маргариты, Пилата, Воланда и его свиты. Сохранилась бы и основная композиция адаптации, делящая графический роман на вступление, три части и эпилог.

Спасибо вам большое за интервью.

9.5. Illustraties Zaslavskij & Akišin



Gebouw Izvestija 1927



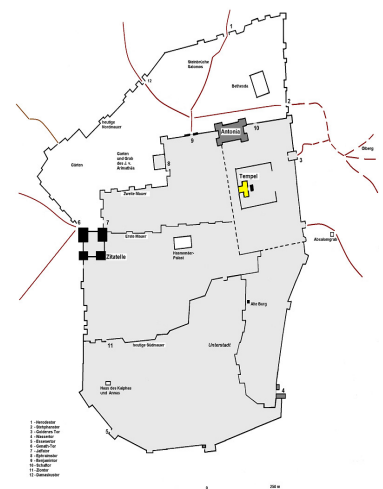
Huidig gebouw Izvestija (Google Earth 2011)



Maquette van de Tempel te Jeruzalem zoals die er in het jaar 66 uitzag, ook wel de Tempel van Herodes genoemd. De maquette is te vinden in het Israëlmuseum te Jeruzalem.



Panoramisch zicht over Jeruzalem in het begin van de 20^e eeuw.



Grondplan Jeruzalem

9.6. Interview Klimowski & Schejbal (14 april 2011)

Mr. Klimowski and Miss Schejbal, at what point and for what reasons did you decide to make the graphic novel, based on the novel *The Master and Margarita*?

K: When we were students at the academy in Warsaw, Danusia was studying stage design and one of her friends wanted to adapt *The Master and Margarita* as a play. At the time, she was also following stage directing at the theatre school and wanted to produce this play for her degree. Unfortunately, due to financial problems it did not come through. Several years later, in 2005, my students were approached by a publisher for a project concerning the adaptation of Shakespeare's works into graphic novels. They told the producer that they had a tutor who would be really interested in adapting *The Master and Margarita*. Eventually, Emma Hayley, the publisher of *Self Made Hero*, got in touch with me. I told her I would love to work on it, together with my wife, because it was a novel we both loved. It was the kind of subject that has always interested us and *The Master and Margarita* was in fact very suitable to be converted by two artists, because it kind of consists of two stories. And of course the drama aspect of relates to Danusia's dream to work in the theatre herself. In fact one of those things that attracted you was the fact that you worked in the theatre in Poland, was it not Danusia?

S: Yes, it was. The world of the theatre is roughly the same as what I experienced when living in Poland, because it was still during communist times... And I love working behind the stage, I generally enjoy everything about it.

What did you have in mind before you started the adaptation. What goals did you set?

K: We wanted to be as faithful as possible to Bulgakov, but at the same time we knew that we had to edit it. It is a very big novel, about 450 pages, and we had to fit it into 128 pages. So that formed a huge dilemma.

S: I think we just wanted it to come across as a story. We wanted to make a book that shows the tale in pictorial form. I personally know people who tried to read the original, but could not get through the first three pages, because they found it rather complicated.

How did you start selecting the scenes you wanted to put into the adaptation?

K: I had Glenny's translation of the novel and started to draw inside the book, spontaneously.

Sometimes I left things out, because they were not suitable for adaption. I was really drawing in the book, in the margins and around the text. Based on these little sketches I made further drawings in a notebook. It was pretty simple: anything that could confuse the general flow of the drama was left out, even though there sometimes were fantastic scenes. There were beautiful scenes in that apartment, for example, that non-existing apartment where so many crazy things happen. But if we were to depict all of them, it would become confusing. And we did change the beginning, by already introducing the Master, which makes it easier for the reader to follow.

S: Andrzej worked on his bit in his room, while I worked on my part in here. Occasionally we met up in the kitchen and discussed our work. I noticed, for instance, that a large chunk of the biblical section was only used to introduce a character. I could see how Bulgakov was working his way to the end of this particular storyline. There were pages and pages of it, but I chose to cut them out, because it was not getting anywhere. It was interesting, but it was not relevant.

I have listened to the interview with Alex Fitch from Panel Borders in which you said that it was Emma Hayley who decided to limit the comic book to 128? Were there other restrictions?

K: Yes, because it was part of a series. She had two branches: manga and Classic Eye. The Classic Eye was set to 128 pages and the first books came out in black and white. But when we said we would like to do it in monochrome and colour, she said it was fine.

S: These first books were terrible. But for us, it was an experiment.

Were you not afraid that the adaptation would be considered inferior to the original?

K: I don't think we were afraid of anything. But as I said, we wanted to be as faithful as possible to Bulgakov.

Who were your target audience? Would you suggest your adaptation to people who do not know Bulgakov at all?

K: We did not really think about that, whether it was commercial or not. But we hoped that people who did not read the original, would become very interested in Bulgakov's novel once they had read our adaptation.

What sort of problems did you have to deal with during the process of adaptation?

K: Well, apart from selecting the scenes, the main issue for me was to keep a certain rhythm going and to decide how the panels should be ordered. So we made a *maquette*.

S: And I had problems with the scale of the drawings. At the very beginning, I made very big drawings [A2-size].

Did you base the text fragments on an existing translation?

K: We did a mixture. We took some elements from Michael Glenny, which is, in my opinion, the best English translation. And from the Polish translation by Irena Lewandowska and Witold Dabrowski, we used and reworded some things, just for the sake of the rhythm.

S: Glenny is just so good in translating. It is to the point. We couldn't have done it better.

K: And our son, Dominik, designed the speech bubbles for us. We did a little tracing sketches and then he did them on the computer. I myself designed the type phrase, it is slightly crooked if you look at it very carefully. A bit timeless.

Concerning the visual style, what feeling did you want to create with the rather clean format? You do not use bold texts for example.

K: We did not want to make it too busy, because the action itself is already crowded. It gets madder and madder, as the story unfolds. And we wanted to avoid the kind of things you get in popular comic books: diagonal lines, explosions.. Actually, we do not read comic books. The only one we really like is Tintin. Hergé is fantastic.

You may have heard some people say that there are certain influences from the TV-series by Bortko: particularly the contrast between the Moscow-scenes, in black and white, and the Pilate-scenes, in colour...

K: No, we did not look at anything. The only thing we looked at were pictures of Moscow.

S: Oh and I was looking for ages for those religious things, like what they would wear on the Sabbath. I did not want anyone to be able to say that something was wrong...And the clothes, they are Jewish. I remember I was doing a lot of research.

K: I had a very nice book from a friend of mine, in which I found photographs of the buildings...

For example the building where Latunsky was living?

K: Yes, that one was based on a photograph in that book... except it was joined with other houses. I lend this old book, maybe it was printed in the 50's or the 60's. Actually, I do not remember it very well, but we went to the literary club, and there they threw us out because we were not writers, although we said we were graphic novelists. We just wanted to have a look.

On pages 28-29 the reader gets closer and closer to the heads of Yeshua and Pilate. Is there a reason for this?

S: Yes, I thought it would give the words more meaning. That what was being said would become more intense and that you would not miss it. It was a way to put emphasis on the dialogue.

What is the significance of the red box on page 44? It is the only colour panel in the black and white part of the adaptation.

K: It is like an exclamation mark, a graphic signal that indicates danger. It is meant to hint a certain alarm.

Why did you elaborate the scene in the restaurant of the literary club? In comparison with the Ball, it is not a very important scene in my opinion.

K: That is true, but I kind of liked this literary club thing. But there are a lot of pages, you are right.

S: You took a spread away from me! (laughs)

On page 73, Koroviev does not cast a shadow? Why is that?

K: Are you reading any symbolism in it? Like Varenuvka?

S: No! I did not intend to insert symbolism! When I was doing the composition, the cat

looked too small when I was painting it, so I had to do the shadow. Maybe I thought you would not see his shadow. I think, subconsciously, I did not want to do a shadow, but not because of a hidden meaning.

In the end of the first book, it seems you wanted to finish with Chapter 13, but then there is suddenly an additional part of Chapter 16 before the beginning of the second book.

K: I do not quite remember how we organized that.

S: Did we not had in mind to do a break like the book? Maybe I could have done more textboxes to make things clear, but we were running out of pages too.

Was it difficult to create the same atmosphere of Bulgakov's novel?

K: We hoped to create more depth with the monochrome. Some of the things I do not like, are the rather stereotypical characters, the typical heroes and the flat colours that you often get in comic books. Perhaps that is because we are graphic artists, painters. We had full control. Very often they have an illustrator and a writer who adapt the novel and on occasion a third person who does the colouring, whereas we could do it all ourselves.

S: And we adapted it roughly to what we really wanted. We did not have any misunderstandings.

This might be a difficult question, but are you satisfied with the result? Or are there things you would have changed?

S: I think I would have changed the Ball [pp. 100-101], which I did find rather complicated, but we really did not have enough pages for that one.

K: And I did not know exactly what to do with that smell [p. 81]. So I just thought, I do something strange. It is a signal of something odd happening. And Varenuška should not have a shadow, but he actually did have a bit of a shadow [p. 82], so it was not too accurate.

Thank you for this interesting interview.