

Shakespeare en het pelliculetaboe

In het voorbije jaar zag Klaas Tindemans enkele opmerkelijke Shakespeare-films.

‘Niemand kan Shakespeare zinnig verfilmen zonder zich aan hem te “vergrijpen”. Dat is zelfs een noodzakelijke voorwaarde geworden.’

Portret van de Shakespeareoloog als waakhond

Nog in de jaren '70 waarschuwden inspecteurs tegen het gebruik van verfilmde Shakespeare-versies in het onderwijs: ‘... most candidates appeared to know *Macbeth* well. Some however, were handicapped by having seen a film version.’ Een film misleidt de verbeelding, maakt wreedheid te expliciet. Het fundamentele bezwaar is echter gewoonlijk subtieler. Net zoals Shakespeares dramatische tekst zelf, blijft een filmische interpretatie geconserveerd – in ieder geval veel langer dan een toneelproductie. Hoe ‘filmischer’ een film, hoe groter de bedreiging voor de ‘heiligheid’ van het drama is. Een Shakespeare-film tast de ‘canonieke’ verbeelding aan die bepaalde Shakespeare-kenners – telkens weer opgevoerd door een luie journalistiek – in stand trachten te houden.

Het beeld bedreigt de tekst, dat is het fundamentele probleem van de ‘shakespearianen’, en het duikt bij elke golf Shakespeare-films weer op. In de jaren '30 voerden Harley Granville-Barker, de Shakespeare-commentator en -regisseur van het begin van deze eeuw, en Alfred Hitchcock hierover een scherpe discussie. Granville-Barker stelde dat Shakespeare enkel in de bioscoop kon, wanneer de makers elke verwijzing naar Shakespeare vermeden: géén Shakespeare-film dus. Hitchcock vond dit standpunt typerend voor die theatermensen die zichzelf beschouwden als enige erfgenamen van Shakespeare.

Eind jaren '70, bij de ambitieuze en achteraf gezien desastreuze verfilming van letterlijk alle stukken, wordt het debat nog eens overgedaan. Dan komt er nog een taboe bij: de beeldtaal van de televisie zou volgens sommigen absoluut ongeschikt zijn voor dit drama. Shakespeare-verfilmingen lokken blijkbaar een

agressie uit die alleen geëvenaard wordt door de woede bij ‘ketterse’ interpretaties van de Bijbel of de Koran. Wat eigenzinnige filmregisseurs doen is meestal even wraakroepend als de heiligschennis van Martin Scorsese in *The last temptation of Christ* of Salman Rushdie in *The satanic verses*. Shakespeare is een heilig auteur, zijn naam staat niet voor theateraal potentieel, maar voor een even heilige tekst, een verzegelde ‘letterlijkheid’. Liefst voer je hem zelfs niet meer op. De recente golf van Shakespeare-films lokt opnieuw verontwaardiging uit, alsof enkel de literatuur (wetenschap) recht heeft op een interpretatie, op haar lezing die niet eens ‘interpretatie’ mag heten, want het gaat om de ‘ware bedoeling’ van de auteur. De literaire tekst van Shakespeare heeft een vaste betekenis, die echter niet uitgesproken, laat staan in beelden vastgelegd kan of mag worden. De filmer die dit totaal achterhaalde axioma naast zich neerlegt – net zoals trouwens elke (continentale) theatermaker die iets zinnigs wil tonen – kan steevast rekenen op schamper commentaar: voor een Shakespeare-script moet je geen rechten meer betalen. Hoe scherper het standpunt van de filmmaker, hoe meer hoon vanwege zelfbenoemde Shakespeare-apostelen. Een marxistisch geschoolde Shakespeare-kenner moet zeker weten dat een tijdloze, ‘immateriële’ betekenis van een Shakespeare-drama niet bestaat en nooit bestaan heeft. Anderzijds is dit proces iets te gemakkelijk te maken, vooral omdat de geruchtmakende Shakespeare-films van de laatste maanden inderdaad niet zo’n vanzelfsprekende kwaliteit bezitten.

Het voorbije jaar genoot de bioscoopbezoeker het voorrecht om drie opmerkelijke Shake-

speare-films te zien: *Romeo + Juliet* van de Australiër Baz Luhrmann, *Hamlet* van Kenneth Branagh en *Richard III* van Richard Loncraine en Ian McKellen. Daarnaast maakte Al Pacino een *Looking for Richard*, een vreemde film, meer een soort dramaturgische workshop rond *Richard III*.

Geen van deze verfilmingen – Branagh misschien uitgezonderd, maar hij doet zijn best om niet ‘orthodox’ over te komen – heeft veel boodschap aan een hermeneutisch verhaal over (de criteria voor) de vertaalbaarheid van tekst in beeld, een discussie die zo oud is als het moderne theater zelf. Het naturalisme (met name bij de Shakespeare-producties van de hertog van Meiningen, eind vorige eeuw) werd ook beschouwd als een aanslag op de zuiverheid van de canonieke tekst. De vraag naar ‘trouw’ ten opzichte van de Shakespeare-tekst moet dus niet gesteld worden: zoiets bestaat niet, niet in het toneel, niet in enige andere vorm van ‘singuliere’, lichamelijke representatie. Je kan alleen maar het al te vertrouwde tekstmateriaal – een onduidelijke tragedie met lange, richtingloze monologen (*Hamlet*), een liefdestragedie in prikkelende verzen (*Romeo + Juliet*), een kroniek van monomane heerszucht (*Richard III*) – toetsen aan de zeggingskracht van beeldtaal, geluidsband, spelers, montage. Misschien zou het inderdaad gemakkelijker zijn om, Granville-Barker indachtig, Shakespeare-films van Shakespeare te ontdoen, zoals *West side story* dat met *Romeo and Juliet* deed, of *My own private Idaho* dat met de *Henry IV*-stukken. Dan verdwijnt elke verleiding om naar een canon in de interpretatie-geschiedenis te zoeken. Maar ook dit garandeert niets, want na Kurosawa’s *Throne of blood*



Hamlet - Kenneth Branagh

bleven de kenners vinden dat Elisabethaans drama meer 'grandeur' had dan het Japanse Noh – alsof zo'n vergelijking iets vertelt. Elke keer opnieuw lokt Shakespeare cultuurhistorisch moralisme uit, ook nu weer: waarschuwingen over de teloorgang van de 'ware' Shakespeare, door waakhonden als Willy Courteaux.

Luhrmann

Elk van deze drie films vertrekt van een totaal verschillende visie over filmesthetiek, ze hebben hoogstens een zeker bewustzijn van versnelling gemeen, een nervositeit in de camerabewegingen.

Romeo + Juliet hanteert een beeldtaal die tegelijk verleidt en provoceert, die beweegt op

het ritme van synthetische drum'n'bass, maar waarin ook het kitscherig sentiment alle ruimte krijgt: schietpartijen én zeeën van kaarslicht, hardcore en een gospelversie van Prince. Je vermoedt een weigering om voor stijl te kiezen, zelfs niet voor de zgn. MTV-stijl die soms genoemd wordt. Er bestaat immers geen MTV-stijl meer, sinds de wetten van de markt de zender dwongen om afstand te nemen van vernieuwende populaire muziek. De macho-rap en de fun-house van MTV krijg je in *Romeo + Juliet* juist niet te zien, gelukkig maar. Natuurlijk is geen stijl ook stijl, en de bruuske omschakeling van een Tarantino-tafereel (het openingsgevecht) naar een prentje uit een tienaerssoap (de gekwelde Romeo) om daarna te

belanden in een groteske travestieshow (het bal bij de Capulets), dat vertelt meer over de liefde dan alle lieflijkheid die Zeffirelli in zijn film, dertig jaar geleden, zo zorgvuldig opbouwde. Luhrmann maakt meteen duidelijk dat alles meteen kan eindigen: het beeld van de vechtpartij stopt, even heerst onzekerheid over het leven van iedereen die hier meespeelt. Personages worden herleid tot hun 'cinematografisch' bestaan, en de brutale montage bedreigt dit bestaan de hele tijd. Er is geen 'echte' liefde meer, geen liefde die niet van bij haar ontluiken al bedreigd is – niet door rivalen maar door de wreedheid van de filmmontage zelf. Romeo en Juliet proberen elkaar wijs te maken dat een naam maar een naam is, zoals

Looking for Richard - Al Pacino



een beeld maar een beeld is, terwijl de materiële werkelijkheid juist het tegendeel bewijst. Daarom is dit een film over de dood, over verknipte levens die met veel rumoer en veel kleuren de illusie van samenhang willen geven. Het interessantste personage in de film is daarom Mercutio, seksueel dubbelzinnig – de ‘drag queen’ op het bal – en aanstekelijk agressief. Hij/zij duikt op uit het niets, verdwijnt even abrupt, maar blijkt de spil van het drama en vooral van het bestaan van Romeo te zijn, erotisch en politiek. Hij lokt de liefde uit, maar hij verdoemt ze met hetzelfde gebaar. Maar het is jammer dat dit feest van paradoxen toch vastloopt in een misplaatste behoefte aan samenhang. Als je de desintegratie van gevoelens en verlangens wil tonen, door beelden te verbrokkelen en stijlcitaten te vermengen, dan moet je je niet bezighouden met dramaturgische futiliteiten: een L.A.-achtig ‘Verona Beach’ met rivaliserende magnaten die hun bendes onderhouden, of de helicopter van commissaris ‘Prince’ die het strijdgewoel overvliegt, of geweren en pistolen van het merk ‘Sword’ of ‘Dagger’. Door coherentie in de setting te suggereren, een samenhang die terecht als onvolkomen getoond wordt in de gevoelswerelden van deze jonge mensen, ontstaat er een ‘objectieve werkelijkheid’ die naast de kwestie is. Dit ‘realistische’ beeld van een Amerikaanse grootstad gaat uit van sociologische premissen (anonimiteit, abstract geweld) die tē ver staan van de sociale context die de door Shakespeare geschetste conflicten veronderstellen. Precies de zorgvuldige letterlijkheid van de Shakespeare-tekst in de film is verantwoordelijk voor dit betekenisloze contrast tussen de ‘city tragedy’ – het drama van de nabijheid – en de geforceerde schaalvergroting in ‘Verona Beach’. Het slotbeeld, de verzoening op de kerktrappen, tussen gepantserde limousines en politiehelikopters, is enkel megalomaan en belachelijk, zelfs niet ironisch meer.

Branagh

Met zijn *Hamlet*-verfilming bevestigt Kenneth Branagh het vermoeden dat de ambitie om *Hamlet* tegelijk te spelen en te regisseren bijna per definitie leidt tot rampzalige gevolgen. Deze *Hamlet* is een treurig spel over artistieke zelfingenomenheid. Elke subtiele en/of consequente benadering van de te verfilmen stof (of dat nu Shakespeare of iets anders is) wordt door Branaghs geldingsdrang onmogelijk gemaakt. Zelfs de camera’s weten zich geen houding te geven te midden van deze ijdelheid. Branagh neemt twee grote opties: hij kiest voor een 19de-eeuws spiegelpaleis, een noordelijk Versailles als scène, en hij beslist om de klassieke dramaturgische knopen te ontwar-

ren door extra filmpjes – Hamlet en Ophelia zijn met elkaar naar bed geweest, net als Claudius en Gertrud, de martelingen van de Geest in de hel zijn bloedstollend en Fortinbras is een sluw imperialist. En nog een derde optie: bijrollen worden opgevuld met ‘cameo’-optredens van figuren als Gérard Depardieu, Robin Williams, Billy Crystal en Jack Lemmon. Liefst zonder repeteren, liefst zonder enige uitleg over concept of bedoeling. Het effect van deze ‘optie’ is dan ook onwaarschijnlijke verveling (zeker in de integrale versie), zelfs al doe je je best om naar de heerlijk ridicule maniërismen van Osric te luisteren. Branagh gaat er van uit dat de meerwaarde van film erin bestaat de vermoedens achter de letter van de tekst op te helderen, in het beste geval de auditieve suggestie met een visuele prikkel te versterken. Dat is een legitieme invalshoek, alleen zijn de momenten die hij daarvoor uitkiest volstrekt willekeurig en betekenisloos. Zo gaan de toneelspelers helemaal de mist in door hun verhaal – Hekuba schreiend over het brandende Troje – te tonen en elke ‘toneelmatige’ subtiliteit daarmee te vernietigen. De kern van deze scène – toneel over toneel levert werkelijkheid op: een (indirecte) bekentenis van de koning – is immers dat alleen de naaktheid van het medium, ontdaan van elke ‘genre-vreemde’ versiering, de waarheid ontmaskert. Het zou dus pure film moeten zijn, eerder Andy Warhol dan Cecil B. de Mille. Zo’n ‘vergissing’ maakt nog eens duidelijk dat Branagh niet in filmtaal geïnteresseerd is. Hij klampt zich vast aan toneeldecors, aan spiegels, boekenwanden, mistslierten. Zo toont hij Ophelia’s waanzin als een vaststaande psychopathologische diagnose, met een dwangbuis en een gecapitonneerde cel. Elke twijfel omtrent haar ‘ziekelijk’ gedrag is weggeïnterpreteerd. Meer nog, elke afwijking van de eigen blik – regisseur Branagh is inderdaad Hamlet, de figuur – wordt in de kiem gesmoord: de bescheiden Horatio, de zotte Ophelia, de perverse Polonius, ze krijgen geen enkele kans, Hamlets ‘I am too much in the sun’ klinkt al te letterlijk. Dit is geen film, dit is slecht toneel waar in dit geval een gênant opdringerige camera op toekijkt, alsof Jambers een reportage maakt over zichzelf en zijn imitatoren. Dat filmische armoede ook verstandige keuzes, zoals de invasie van Fortinbras of de lichamelijke liefde van Ophelia, irrelevant maakt, dat is de pijnlijke consequentie van deze vertoning.

Pacino

Looking for Richard is een documentaire, waarin Al Pacino en enkele vrienden op zoek gaan naar een visie op *Richard III*. Af en toe gaan ze over tot de praktijk, en dan zie je heuse scē-

nes uit het drama, in weelderige kostuums en donkere, stenen ruimtes. Hun benadering van Shakespeare (en hun houding ten opzichte van een eventueel hedendaags Shakespeare-publiek) oogt even pseudo-diepzinnig als Branaghs frons in *Hamlet* en levert een pathetisch spektakel op. De acteur Al Pacino vraagt zich alleen maar af wat *zijn* relatie is tot de gebeurtenissen. Zelfs al is heel de dramatische focus gericht op zijn figuur, dan nog schuilt de weerbarstigheid van het stuk (en daarmee de actuele relevantie) meestal in de afwijkingen van die norm, in de krachten die zich verzetten tegen die centrifugale tendens. Pacino legt uit waarom hij Wynona Ryder als koningin Anne kiest: een Lolita-achtige verschijning, kwetsbaar en erotisch, onderdanig en geheimzinnig. Het cliché dus, in functie van de virtuositeit van de gebochelde verleider. Er gebeurt dus niets in het verhaal, iedereen wacht op de geveerde koning maar staart ondertussen theatraal in het niets – zoals in de raadsvergadering waar Hastings moet sneuvelen. Nooit praat Pacino met zijn medewerkers over iets anders dan psychologie, nooit verneem je een inzicht in de relatie tussen historisch drama, ideologie – bij de Tudor-dynastie van Elisabeth I, of bij Blair (Henry VII) die Thatcher (Richard III) heeft verslagen, of iets dergelijks –, laat staan over een *filmische* kijk op een toneelstuk dat Pacino haast paranoïde maakt.

Loncraine & McKellen

De verfilming van *Richard III* door Richard Loncraine (die samen met hoofdrolspeler Ian McKellen het scenario schreef) toont hoe het wel kan: een doordachte filmtaal, zowel in de vertelling als in de visualisering, camerabe-wuste acteurs zonder gratuit narcisme. Loncraine en McKellen kozen, net als Luhrmann in zijn *Romeo + Juliet* maar dan consequenter, voor een expliciet filmische benadering. Dat betekent dat in de eerste plaats het camera-standpunt, dat wil zeggen de filmische blik primeert op de visuele rijkdom van decors en op de présence van acteurs. Een intelligente blik die weet wanneer de speler (Ian McKellen als Richard Gloster zelf) recht in de ogen mag gekeken worden, en wanneer de lucht van kruiddamp en lijken in ontbinding mag opgesnoeven worden. Bij zo’n denkende camera hoort een even geraffineerde geluidsband, in dit geval swing-jazz, van blanke big-bands. Zo’n muziek geeft een verleidelijk ritme aan de film, dat perfect aansluit bij de bewegingen van alle personages, van de hinkende Richard in de eerste plaats. De film sleept zich even voort, en dan huppelt het beeld, een valse lichtheid die cynisch klinkt. Alleen een al te expliciete verwijzing naar Hitler is er te veel aan: Richard is

geen fascist, want hij heeft geen ideologie en hij heeft geen volk nodig om de macht te veroveren – dus ook geen echt ‘spectacle of power’ zoals een partijdag.

Deze *Richard III* verraadt, explicieter dan *Romeo + Juliet*, nog een behoefte aan narratieve eenheid – een fictieve burgeroorlog in de jaren '30 – maar ontsnapt op de cruciale momenten aan de dwang van de stijl. Zo vertelt de drugverslaving van koningin Anne – Kirstin Scott-Thomas is gelukkig géén Lolita – een verhaal waar de koning die haar verleidde geen uitstaans mee heeft. De taal van Shakespeare creëert afstand, maar de spelers genieten nooit van hun eigen retoriek, de camera gunt hen daarvoor geen tijd en ruimte. De camera tast wel hun lichaam af, valt hen lastig, laat hen zweten en zuchten.

Loncraines *Richard III* is een film zoals Dennis Potter die kon geschreven hebben, en niet alleen omwille van de blanke jazz en een acteur als Jim Carter (de vader uit *The singing detective*). Typisch Potter is de soepele en bedeneerde vermenging van vloeiende vertelling – de feuilletonstijl van Shakespeare – met momenten van reflectie, waarin het geluid de betekenis bepaalt, vooral de eenzaamheid van

Richards weg naar de macht. En het feit dat iedereen, zelfs de schaamteloze tiran, zich tegelijk schaamt voor die opdringerige camera maar er tegelijk heimelijk op verliefd is, net zoals die verlegen jongens uit *Lipstick on your collar*.

De ‘klassieke’ Shakespeare-films van de laatste jaren, zoals Trevor Nunns *Twelfth Night*, Branaghs *Much ado about nothing* of Zeffirelli's *Hamlet* heb ik met opzet niet bij dit verhaal over *film* betrokken: dat zijn hoogstens duurdere versies van de vbc-spektakels, eind jaren '70. Het geschetste beeld is dus onvolledig. Maar het is voor mij wel duidelijk dat niemand Shakespeare nog zinvol kan verfilmen zonder zich aan hem te ‘vergrijpen’: het is zelfs een noodzakelijke voorwaarde geworden. Branaghs *Hamlet* toont in zekere zin zelfs dat wie zich met de oude interpretatieproblemen bezighoudt en deze al te subtiel oplost, terwijl hij de klassieke centrale positie van de Hamlet-figuur intact laat, een belachelijk spektakel aflevert. Dramaturgische geslotenheid in de geest van professor Dover Wilson, die voor elke contradictie een oplossing bedacht, gekoppeld aan extreem narcisme: ondanks de visuele rijkdom ontstaat er geen film die naam waardig.

Gebrek aan respect is nodig, ofwel door het beeld te laten vloeken met de tekst (*Romeo + Juliet*, ofwel door monologen te schrappen en zo het feuilleton-karakter van een koningsdrama extreem aan te scherpen (*Richard III*). Een film, net zo min als een toneelproductie, is nooit representatief voor een Shakespearetekst, omdat er niet zoiets als een representatieve verhouding tussen tekst en opvoering kan bestaan. De tekst heeft geen intrinsieke waarheid en een goede voorstelling heeft evenmin prementies in die richting. Je kan hoogstens beide gegevens, die door de verwijzing naar Shakespeare met elkaar verwant zijn, naast elkaar leggen en voorlopig beslissen welk verhaal en welke taal je het meest overtuigt. Maar geen van beiden heeft definitief gelijk, de ouderdom van de tekst is een misplaatst gezagsargument. De ruzie tussen Shakespearologen en eigenzinnige filmmakers heeft evenveel belang als het oorlogje tussen scenarist Quentin Tarantino en regisseur Oliver Stone over *Natural born killers*: een uiterst beperkte amusementswaarde voor intellectuele en journalistieke snobs.

Richard III - Richard Loncraine

