

Shakespeare op celluloid

De Academische Boekengids 31, februari 2002, pp. 15-16.

Wie zowel van Shakespeare houdt als van film, leeft in boeiende tijden. Zelden zijn er zoveel en zulke fraaie verfilmingen van Shakespeares werk in de bioscoop te zien geweest als de afgelopen twintig jaar. Je zou haast gaan geloven in de moderne fantasie dat Shakespeare, als hij nu leefde, een veelgevraagde scriptwriter in Hollywood zou zijn, of dat hij in een kristallen bol de kunstvorm heeft voorzien die pas eeuwen na zijn dood zou worden uitgevonden, en daarmee in zijn werk vast rekening heeft gehouden.

Toch is niets minder waar. Weliswaar is Shakespeare geneigd de klassieke eenheden van plaats, tijd, en handeling te negeren, alle rangen en standen hun zegje te laten doen, en gewelddadige scènes op het toneel te vertonen, zodat hij onbewust tegemoetkomt aan de behoefte aan variëteit, realisme, actie, en tempo die het filmmedium eigen is. In andere opzichten is zijn toneelwerk echter juist weinig geschikt voor de cinema. Het vinden van creatieve oplossingen voor onderhuidse spanningen tussen Shakespeares tekst en de film vormt de grote uitdaging voor regisseurs. Het wezenlijke probleem kan worden samengevat als de tegenstelling tussen woord en beeld. Immers, Shakespeare schreef voor een theater dat het moest hebben van de taal, zonder speciale effecten, decors, of kunstlicht anders dan van kaarsen en toortsen. De film, daarentegen, schept de illusie van werkelijkheid door middel van beelden.

In zekere zin vestigt Shakespeare zelf de aandacht op dit verschil in *Henry V*. Daar betreurt de Rei (verteller) het dat hij geen recht kan doen aan zijn grote onderwerp: de verovering van Frankrijk door de titelheld. Hoe kunnen de uitgestrekte landschappen van Frankrijk, de enorme legers van Agincourt met paarden en al, de pracht en praal van vorsten, worden verbeeld op dit schamele toneel, zo vraagt hij zijn publiek. Dat kan alleen indien de toeschouwers hun verbeeldingskracht gebruiken, om wanneer de acteurs spreken van paarden en koningen, deze werkelijk te zien in hun geestesoog. Shakespeares bijdrage aan de fantasie van de toeschouwer bestaat uit de beeldende taal waarmee hij taferelen beschrijft die op het toneel niet vertoond kunnen worden. Die paar acteurs met vier zwaarden en drie schilden die een leger moeten voorstellen, zoals de neoklassieke criticus Sir Philip Sidney schamperend de toneelpraktijk van zijn tijd beschreef, kunnen dat alleen door de woordkunst van de dichter, die alles op het toneel een bijzondere glans verleent.

De eerste verfilmingen

Waar Shakespeare vertrouwt op de magie van de poëzie, hanteert de film in eerste instantie een beeldtaal. Het heeft tientallen jaren geduurd voordat geluid überhaupt zijn intrrede deed in de cinema. De verhaallijn werd in stomme films verduidelijkt middels de bekende tekstplaatjes, of soms door een levende verteller die, bijvoorbeeld bij enkele vroege Shakespeare-films, de scènes aan elkaar praatte en dialogen voordroeg. Het is wellicht wat verwonderlijk dat men zich in deze pioniersjaren aan verfilmingen van Shakespeare waagde; kennelijk dacht men dat diens prestige aanzien kon verschaffen aan deze tot dan toe nauwelijks serieus genomen kunstvorm, al waren het aanvankelijk slechts fragmenten van 10 à 15 minuten - de lengte van een spoel.¹ Doorgaans ging het om simpele registraties van toneeluitvoeringen, opgetekend door een enkele, onbeweeglijke camera. Vanuit ons perspectief hebben ze eigenlijk alleen historische waarde.

Toen de geluidsfilm zijn intrrede deed, begon het medium zich te ontwikkelen tot een volwassen kunstvorm met zijn eigen mogelijkheden, zoals uitgekiende belichting, close-ups, in- en uitzoomen, montage, filmen op locatie met honderden figuranten, voice over, trucage, enzovoorts. In zekere zin ging de cinema verder waar het toneel zijn grenzen bereikt had, op weg naar de perfecte illusie. Toch begon op datzelfde moment de tegenstelling tussen tekst en beeld ook duidelijker te worden: hoe moest een realistisch medium als film gecombineerd worden met de gestileerde taal van Shakespeare?² Het was inmiddels duidelijk geworden dat het verfilmen van een toneelopvoering geen bevredigend resultaat opleverde - hoewel deze praktijk nog wel wordt toegepast in relatief goedkope televisieproducties.

Een mogelijke oplossing was die van Laurence Olivier. Diens epische *Henry V* (1944) begint wel degelijk als een verfilmde toneelopvoering, maar met dit verschil dat het een reconstructie is van een vroegmoderne opvoering. We zien de voorbereidingen van de acteurs in hun kleedkamers, terwijl het publiek zich verzamelt in een nagebouwd Elizabethaans theater. De historische reconstructie is een lust voor het oog, en als kijkers hebben we geen probleem met de beurtelings kluchtige en heroïsche stijl van acteren: de Elizabethaanse toeschouwers *binnen* de film lachen en applaudisseren immers, en we denken al snel, 'zo moet het toen geweest zijn' in plaats van kritisch na te denken over het belangrijke thema dat in deze openingsscènes ter sprake komt: de morele gerechtvaardigheid van de oorlog tegen Frankrijk. Na het eerste bedrijf nodigt de Rei ons uit mee te gaan naar Portsmouth, waar Henry zich met zijn leger wil inschepen. Nu neemt de fantasiewereld over: het theater verdwijnt, de acteerstijl wordt naturalistischer, en we krijgen een serie fraaie landschappen te zien. Toch spelen ook de nu volgende scènes zich af in gestileerde decors, deels gebaseerd op illustraties uit een middeleeuws getijdenboek. Het landschap en de paleisinterieurs geven geen moment de illusie van echtheid; eerder roepen zij de

sfeer op van een Disney-sprookje. Pas wanneer beide legers zich opmaken voor de beslissende slag bij Agincourt ontsnappen we aan deze fraaie maar ietwat claustrofobische wereld van suikergoed, naar een grimmige maar echte wereld van buitenopnamen, met honderden figuranten en over groene vlakten galopperende paarden. Na deze climax keren we terug naar het gestileerde decor van het Franse hof en, tot slot, naar het Elizabethaanse theater, waar het publiek applaudisseert voor de zichtbaar geschminkte acteurs. Het sprookje, waarin we waren gaan geloven alsof het de realiteit was, is weer voorbij.

De visuele bevrijding van de slag bij Agincourt staat niet op zich: Olivier doet de meeste morele discussies af als klucht, en schrapt scènes waarin Henry wat minder heldhaftig overkomt (zoals wanneer hij de inwoners van Harfleur bedreigt met verkrachtingen en moordpartijen als ze zich niet onmiddellijk overgeven). De Franse vijanden zijn arrogante kwasten, hun koning een halfdemende zwakkeling; en zelfs het aanvankelijke verzet van de kokette prinses tegen Henrys huwelijksaanzoek is louter voor de vorm. Zo wordt de oorlog tegen Frankrijk vergoelijkt, ja zelfs verheerlijkt. Gezien de tijd waarin de film gemaakt is, is dat ook niet verwonderlijk. Overigens, zoals in Shakespeares eigen tijd de grote vijand niet Frankrijk was, maar Spanje, was het in Oliviers tijd natuurlijk Duitsland (met het collaborerende Vichy-Frankrijk als bondgenoot). De film is dan ook opgedragen aan de 'Commandos and airborne troops of Great-Britain', en begint met een getruceerde 'luchtopname' van Londen anno 1600, die lijkt op het soort luchtopnames van gebombardeerde Duitse steden die het bioscooppubliek wel kende uit filmjournaals.

Kurosawa

Hoewel Olivier Shakespeares dubbelzinnige stuk weet om te vormen tot een effectieve propagandafilm, was dit mengsel van theatraliteit en film geen formule die zich leende voor eindeloze herhaling. Er gingen dan ook stemmen op die pleitten voor een Shakespeare zonder zijn tekst, of althans met hooguit enkele flarden oorspronkelijke dialoog, liefst ontdaan van hun poëtische beelden: die waren immers achterhaald door de nieuwe beeldtaal van de camera. Een film die uitstekend aansloot bij deze visie was *Throne of Blood* van de Japanse regisseur Akira Kurosawa (1957). Deze beroemde zwart-wit film is gebaseerd op *Macbeth*, maar eigenlijk is alleen de sterk vereenvoudigde plot daaraan ontleend. Tevens transposeert Kurosawa de handeling van het Middeleeuwse Schotland naar het Japan van de Samurai. Wat hij bijdraagt aan het verfilmen van Shakespeare is het gebruik van een simpele maar effectieve beeldtaal, die de rol van de originele dialoog overneemt. Sommige beelden, zoals het rebelse paard van Miki/Banquo en de vogels die het kasteel van Washizu/Macbeth binnenvliegen, beide slechte voortekenen, kunnen op Shakespeares poëtische beelden gebaseerd zijn; daarentegen lijken het labyrintische woud waarin de kwade geest zich verbergt en de mistflarden die Washizu's morele verwarring symboliseren, eerder onafhankelijke ontwikkelingen.

Hoewel Kurosawa's benadering in sommige kringen als exemplarisch geldt, heeft het vervangen van Shakespeares dialoog door visuele symbolen geen brede navolging gevonden. Deels kan dit worden verklaard uit het taalverschil: bij een Engelstalige productie zou het weglaten van Shakespeares heilige tekst veel weerstand opleveren. Kenneth Branagh gaat er zelfs prat op dat zijn *Hamlet*-film (1996) de onverkorte originele tekst bevat, een *must* voor puristen. Toch is dat weer het andere uiterste. Meestal blijft de dialoog, afgezien van wat coupures om de film op acceptabele bioscoop lengte te brengen, grotendeels intact, maar wordt deze tot andere, doorgaans kortere scènes gemonteerd, die, sterker nog dan in het origineel, commentaar op elkaar leveren. Tevens vormen de beelden vaak een parallelle tekst van symbolen, die de dialoog thematisch versterken. Zo zijn daar de heiligenbeelden in *William Shakespeare's Romeo + Juliet* (1996) van Baz Luhrmann, die suggereren dat de dood van de geliefden een zoenoffer is om de vete tussen hun families te beëindigen. Een gigantisch standbeeld van Christus blijkt later bij de graftombe te horen waar de beiden de dood vinden. Ook water en vuur spelen een grote rol: de geliefden worden in hun reinheid voortdurend geassocieerd met water, en vallen zelfs in het zwembad, terwijl in de straatgevechten tussen de aanhangers van de beide families vaak vuur voorkomt, zoals in de openingsscène waarin Tybalt een tankstation in brand zet. Vuur staat echter tevens voor de passie die de jonge geliefden verteert, zodat de zee van brandende kaarsen rond de baar waarop ze sterven ook in dat opzicht betekenisvol is.

Dialogen in latere verfilmingen

Ook al weet een film een geschikte beeldtaal te vinden om de dialoog te onderstrepen, blijft toch het probleem van de dialoog zelf. In een naturalistisch decor komt Shakespeares verheven poëtische taalgebruik wel eens wat overdadig over. Dit probleem doet zich sterker voor naarmate de periode waarin de film geacht wordt zich af te spelen dichterbij het heden ligt. Dat middeleeuwse koningen en Romeinse veldheren hoogdravend spreken is tot daaraan toe; bij laattwintigste-eeuwers is het ronduit vreemd. De meeste Shakespeare-verfilmingen met oorspronkelijke tekst kiezen, in zoverre ze niet ofwel in de Renaissance ofwel in een nog vroegere periode zijn geplaatst, dan ook zelden voor een hedendaagse aankleding, maar voor een periode tussen Shakespeare en ons in.³ Enerzijds biedt dit ruimte voor nostalgische beelden van onbedorven landschappen, steden, en landhuizen, met bijbehorende zwierige jurken en strakke uniformen; anderzijds worden zodoende de ouderwetse taal en moraal minder storend. De negentiende eeuw lijkt momenteel bijzonder populair te zijn voor Shakespeare-verfilmingen: na Branaghs succes met *Much Ado About Nothing* (1993) en *Hamlet* zijn ook Trevor Nunn's *Twelfth Night* (1996) en Michael Hoffmans *Midsummer Night's Dream* (1999) getransponeerd naar deze periode. Met *Richard III* (1995) waagt Richard Loncraine zich alweer dichterbij het heden, in het interbellum, gevolgd door Kenneth Branaghs *Love's Labour's Lost* (1999) als dertigerjaren musical.

Een uitzondering is Baz Luhrmann's hit *Romeo + Juliet*, die zich afspeelt in een hedendaagse Amerikaanse stad, Verona Beach. Ook de razendsnelle videoclipachtige montage van de film doet eigentijds aan: weinig shots duren langer dan 10 seconden. De personages leven in een snelle wereld van disco-theken, ecstasy, auto's en revolvers. Daarnaast toont de film een andere, parallele wereld: die van het Katholicisme, met zijn eeuwenoude iconen van het Heilig Hart en de Maagd Maria. Vader Laurence heeft een getatoeëerd kruis op zijn rug, maar draagt ook een traditionele mis op. De filmmuziek loopt uiteen van klassiek tot pop. Ook in andere opzichten is Verona Beach een postmoderne, multiculturele omgeving. Romeo's zwarte vriend Mercutio voert een travestieact op tijdens het bal van de Capulets. Julia's voedster is een *hispanic*, haar ouders zijn van Italiaanse (wellicht Maffiöse) afkomst. Het feest van de familie Capulet is een gemaskerd bal met Vikingen en astronauten, waar Romeo als ridder in glanzende wapenrusting kennismakt met Julia verkleed als engel. Haar neef Tybalt is, heel toepasselijk, een duivel, vergezeld door Pietje de Dood.

Ook de stijl van de film ontleent veel aan andere genres dan de liefdestragedie: de videoclip, films over jeugdbendes, nieuwsuitzendingen, ja zelfs het gijzelingsdrama hebben hun spoor achtergelaten. In zulk een postmoderne wereld, waarin allerlei waardesystemen, culturele lagen, en historische perioden door elkaar lopen, kan de Shakespeariaanse poëtische dialoog er ook nog wel bij. Het is daarbij minder belangrijk of we elk woord wel begrijpen. Het verhaal wordt in beelden verteld, en bovenal: de toeschouwer wordt verondersteld het al te kennen, zodat de transpositie naar de moderne wereld blij verrassingen oplevert. Het woord 'sword' dat vaak in de dialoog voorkomt blijkt in de filmbeelden een merk revolver te zijn. Het bericht van Vader Laurence dat Romeo niet bereikt wegens de pest is vervangen door een ijlbrief die de postbode, wanneer hij Romeo niet thuis aantreft, maar onder de deur doorschuift zodat hij onopgemerkt blijft. De Rei wordt vervangen door een nieuwslezeres op de televisie. Wanneer Romeo bij de overbekende balkonscène omhoogklimt en we, met hem, verwachten daar Julia aan te treffen, zet Luhrmann ons op het verkeerde been, want in eerste instantie komt de voedster naar buiten. Julia bevindt zich achter een ander raam. Billboards in de stad maken reclame voor *De Koopman van Verona*, en ene Prospero blijkt 'such stuff as dreams are made on' te verkopen. De hele film speelt met intertekst en met onze verwachtingen, zodat de dialoog niet uit de toon valt, maar juist tot een ironische glimlach leidt.

Luhrmanns gebruik van en verwijzingen naar de conventies van andere filmgenres zijn niet uitzonderlijk. Het is opvallend hoeveel Shakespeare-verfilmingen ook kunnen worden gezien als exponenten van een ander, reeds gevestigd filmgenre. De Kurosawa film valt ook binnen het Japanse genre van de Samurai-film. Zeffirelli's *Hamlet* (1990) en Oliviers *Henry V* zijn wel beschouwd als middeleeuwse Westerns.⁴ Branaghs *Love's Labour's Lost* is een musical in de stijl van de dertiger jaren, en bevat een beeldcitaat uit *Casablanca*. Trevor Nunn last in *Twelfth Night* een uitgebreide achtervolgsscène in. Julie Taymors *Titus* (2000) combineert de gladiatorenfilm met Fellini, en knipoogt naar thrillers over seriemoordenaars, zoals *The Silence of the Lambs*. *Prospero's Books* (1991) van Peter Greenaway imiteert misschien geen filmgenre, maar wil een filmisch equivalent zijn voor de schilderkunst van Vermeer en andere oude meesters; vandaar dat de *geheel* door Gielgud gesproken - en daardoor slaapverwekkend eentonige - dialoog er nauwelijks toe doet. Voor al deze films geldt dat ze, om de taal van Shakespeare te completeren (of soms zelfs overbodig te maken), leentjebuur spelen bij een bestaande beeldtaal.

Net als de film in het algemeen is ook de Shakespeare-film een volwassen kunstvorm geworden, die zich in een brede populariteit kan verheugen.⁵ De spanning tussen tekst en beeld is geen obstakel meer, maar is juist een bron van creativiteit geworden. De postmoderne tijd leent zich bij uitstek voor vertalingen van Shakespeare naar een medium dat niet alleen de alledaagse werkelijkheid kan nabootsen, maar ook meerdere werkelijkheden naast elkaar kan zetten: subjectief en objectief, sprookje en documentaire, heden en verleden, visueel en verbaal, Shakespeare en Hannibal Lecter. Als Shakespeare nu zou leven en in plaats van scriptwriter filmcriticus was geworden, zou hij de meeste verfilmingen van zijn werk beslist kunnen waarderen.

Noten

1 Voor de vroege geschiedenis van de Shakespeare-film, vgl. Kenneth S. Rothwell, *Early Shakespeare Movies: How the Spurned Spawned Art*, ISA Occasional Paper 8 (2000), passim.

2 Vgl. Anthony Davies, *Filming Shakespeare's Plays* (Cambridge: CUP, 1988), 175-77; en Peter Holland, 'Two-dimensional Shakespeare: King Lear on Film', in *Shakespeare and the Moving Image: The Plays on Film and Television*, ed. Anthony Davies & Stanley Wells (Cambridge: CUP, 1994), 55.

3 Vgl. Russell Jackson, 'Shakespeare's Comedies on Film?', in *Shakespeare and the Moving Image*, 101.

4 Zie Davies, 35-37; en Kathy M. Howlett, *Framing Shakespeare on Film* (Athens Oh.: Ohio UP, 2000), 25.

5 Voor de consequenties van die populariteit, vgl. *Shakespeare, the Movie: Popularizing the Plays on Film, TV, and Video*, ed. Lynda E. Boose & Richard Burt (London: Routledge, 1997), 1-22 en passim.

Paul Fransen is docent en onderzoeker aan de opleiding Engels van de Faculteit der Letteren, Universiteit Utrecht.

