

'Play it again...': de waarde van film remakes



In een scène uit de film *Copie Conforme* (Abbas Kiarostami, 2010) neemt een door Juliette Binoche gespeelde galeriehoudster, die slechts als 'Elle' op de aftiteling staat, de filosoof James Miller (William Shimell) mee naar een klein museum in Toscane. Zij toont hem een schilderij dat naar haar idee een illustratie vormt van de theorie in de recente essayistische studie *Copie Conforme* van James. Ruim twee eeuwen lang heeft men het portret *Musa Polimnia* als een originele afbeelding beschouwd, totdat nader onderzoek uitwees dat het slechts een imitatie was van een al bestaand schilderij. Sindsdien wordt het portret niettemin gekoesterd als de 'originele kopie' in het museum. Als de galeriehoudster de status van het portret kort heeft toegelicht volgt daarna, om de kwestie van herhaling te beklemtonen, een uitvoerig exposé van een museumgids over de geschiedenis van het schilderij. In het Italiaans. Direct daarna horen we het verhaal nog een keer, als de gids naar het Frans overschakelt. De 'originele kopie' is in zoverre een onderstreping van James' theorie, omdat hij daarin de waardering van het authentieke boven namaak poogt te weerleggen. In zijn lezing bij de promotie van zijn boek noemt James de anekdote over Lorenzo de Medici die aan Michelangelo opdracht gaf om zijn door hemzelf vervaardigde sculptuur van de *Cupido all' antica* na te bootsen, want daarmee zou het beeld, enkel vanwege de reputatie van de kopieerder, enorm in waarde stijgen.

Het zal weinig verbazing wekken dat er in een film waarin het onderscheid tussen origineel en kopie wordt bevraagd allerlei shots zijn die zich formeel herhalen – zo krijgen we een frontaal shot van 'Elle' die recht in de camera staart als ze zich voor een spiegel opmaakt, en vlak voor het einde zien we hoe James frontaal wordt gefilmd als hij zichzelf in een spiegel bekijkt. We zien eveneens een shot waarbij een spiegel hetzelfde tafereel reflecteert als de achteruitkijkspiegel van een motor. Er zijn tevens thematische herhalingen, waarvan de meest opvallende is dat 'Elle' met James een bezoekje brengt aan de hotelkamer waar ze 15 jaar

eerder hun huwelijksnacht hebben beleefd. 'Elle' zegt dat, nu ze ter plekke is, allerlei herinneringen haar weer te binnen schieten, maar voor James geldt dat niet. En, tot slot, de film is zelf eveneens te zien als een herhalingsoefening. Diverse critici hebben terecht gewezen op de nauwe verwantschap met Roberto Rossellini's *Viaggio in Italia* (1954) over een getrouwd koppel dat op reis door Italië bemerkt hoezeer ze van elkaar vervreemd zijn geraakt. Behalve een inhoudelijke parallel deelt Kiarostami met Rossellini een schijnbaar onnadrukkelijke en serene cameravoering, die niettemin zorgvuldig gekadreerd is.

De studie die James heeft geschreven kent als ondertitel: 'Beter een goede kopie dan het origineel.' De auteur legitimeert deze ondertitel weliswaar met het argument dat de uitgever graag een tekst wenste die stof zou doen opwaaien, maar de titel is daarmee zeker niet onzinnig. In dit artikel beoog ik niet het gelijk van James' ondertitel te beargumenteren, want 'beter' riekt naar het debiteren van een nieuwe hiërarchie. Wel probeer ik te formuleren onder welke voorwaarden we, binnen de geschiedenis van de cinema, van een 'geslaagde kopie' kunnen spreken.

Geen angst voor invloed

Toen Christopher Nolans film *Inception* in de zomer van 2010 volle zalen trok en ook nog op internet hoge waarderingsscores ten deel viel, pikte de pers onmiddellijk het bericht op dat het grondidee van de film gekaapt leek van een Donald Duck-strip. Zelfs deze hippe en tot hype verheven blockbuster haalde de inspiratie van elders, en dan nog wel van een Disney-cartoon, luidde de reactie met een meesmuilende ondertoon. De vrees niet origineel (genoeg) te zijn is behalve de duistere droom van menig artiest, tevens de voedingsbodem van Harold Blooms even befaamde als beruchte these uit zijn literatuurwetenschappelijke studie *The Anxiety of Influence* (1973). In een betoogstijl die een zekere lyrische ambitie verraadt, stelt Bloom dat elke generatie kunstenaars onder de betoverende invloed van voorgangers staat. Ook als de jonge garde nadrukkelijk rebelleert en afstand neemt van vigerende conventies, doet zij dat door de dan heersende culturele elite als referentiepunt te nemen. Elke nieuwe lichtung kent de drang om de voorgangers te willen overtroeven, maar het netto resultaat is, zo poneert Bloom, dat die drang de artistieke waarde eerder negatief dan positief beïnvloedt.

Van alle mogelijke manieren waarop de jongere artiesten zich tot de gevestigde

orde verhouden, die van hommage via ironische imitatie tot het zich afzetten verloopt, is in wezen de optie van de metalepsis het interessantst. Men wil niet in de schaduw van de vaderlijke voorganger opereren, maar men heeft het verlangen om temporeel aan die vader vooraf te gaan. Louis A. Renza heeft dat wel eens getypeerd als Freudiaanse sciencefiction, en de beste visualisatie van dit verlangen is de populaire film *Back to the Future* (Robert Zemeckis, 1985). Marty McFly (Michael J. Fox) is een puber uit een gezin dat uitermate stroef draait, mede door zijn sukkelige vader George (Crispin Glover) die zich immer laat ringeloren door zijn plaaggeest Biff. Via een pijlsnelle auto reist Marty dertig jaar terug in de tijd, naar 1955.

Hij is dan zelf nog niet geboren, want het is pas het jaar waarin zijn vader en moeder elkaar zullen gaan ontmoeten. Door de komst van Marty lijkt die ontmoeting echter te worden gedwarsboomd, want zijn toekomstige moeder Lorraine heeft meer oog voor hem dan voor George. Als gevolg daarvan ziet Marty hoe op een door hem uit de toekomst meegebrachte foto de beeltenissen van hem en zijn broer en zus vervagen. Marty moet ervoor zorgen dat hij de slappe George zo veel assertiviteit bijbrengt dat hij alsnog in Lorraines vizier komt.



Daadkracht van de vader is nodig om de geboorte te garanderen van Marty, die als zoon een bedreigde oorsprong moet lijmen. George werpt met hulp van Marty niet alleen zijn schroom van zich af om Lorraine te veroveren, maar als Marty terugkeert in het heden blijken ook alle gezinsleden een gunstige transformatie te hebben ondergaan. De verandering in karakter waartoe Marty zijn vader in 1955 aanzet, werkt positief door in een verbeterde versie van het heden. Dit proces waarbij de zoon via een tijdreis de vader van een nieuw gezicht

voorziet, vereist een (figuurlijke) omkering in de tijd: niet de oudere kneedt, vormt en instrueert de jongere, maar andersom. Tegelijk wordt die omkering in de tijd in deze sciencefictionfilm geneutraliseerd. Elk spoor van de zoon als initiator van de huidige orde wordt gewist alsof er geen herstelwerkzaamheden zijn verricht.

Back to the Future leunt op een utopische fantasie die raakt aan het omzeilen van de angst om slechts een afgeleide van een voorganger te zijn. De voorganger is niet origineler, maar zijn creativiteit is ingefluisterd door de 'kopie'. De zoon - als lid van de jongere garde - is niet degene die de geschiedenis zich laat herhalen, maar de zoon is de louterende bron van waaruit de geschiedenis zich begint te voltrekken. Op voorwaarde van deze status als bron die de vader naar zijn wensbeeld heeft gekneed, kan de zoon vervolgens zijn rol als nazaat van de vader aanvaarden en zich ermee tevreden stellen om in diens voetsporen te treden.

Als Zemeckis' film de humoristische versie biedt van de vormende invloed van kopie/zoon op origineel/vader, dan kan Jorge Luis Borges' fameuze korte verhaal *Pierre Menard, schrijver van de Quichot* (1939) als zijn serieus-filosofische pendant worden beschouwd. Het verhaal is een (nep)necrologie en is voornamelijk gewijd aan het 'onzichtbare meesterwerk' van de twintigste-eeuwse dichter Pierre Menard. Hij ondernam de schijnbaar heilloze onderneming om gedeeltes uit Miguel de Cervantes' klassieke roman *Don Quichot* (1602) te herschrijven en 'kopieerde' elk woord van de originele tekst. Menard kwam aldus tot een rechtstreekse reproductie van enkele hoofdstukken uit Cervantes' ridderfictie. Anders dan de lezer wellicht zou verwachten, veroordeelt de verteller in *Pierre Menard* de nabootsing niet, maar is er lyrisch over. Volgens de verteller laat Menards tekst ons opnieuw de Don Quichot zien door als uitgangspunt te nemen "hoe zouden we de *Don Quichot* lezen als die vandaag de dag was geschreven?"

Vanuit dit perspectief begint de verteller de schijnbaar idiote herschrijving uitbundig te prijzen: de tweede versie is oneindig veel rijker dan de oorspronkelijke versie van Cervantes. Het schrijven van de *Quichot* rond 1600 was een "redelijke, noodzakelijke, wie weet onvermijdelijke onderneming; in het begin van de twintigste [eeuw] is zoiets bijna onmogelijk" (130). Oftewel, de periode waarin Cervantes leefde, leende zich voor het schrijven van zo'n ridderfictie, maar het is regelrecht gewaagd om als twintigste-eeuwer op dit genre terug te grijpen. Bovendien is het gebruik van de archaïserende stijl, gangbaar ten tijde van Cervantes, bewonderenswaardig in een hedendaagse context, en gelden de aangesneden onderwerpen en stellingnamen inmiddels als regelrecht onorthodox (132).[1]

De lofzang van de verteller toont dat de fascinatie voor een tekst altijd bemiddeld is. We bewonderen een oude tekst niet als historische bron, maar beoordelen hem

onontkoombaar voorbij zijn originele context: ons genot van de tekst kan nooit samenvallen met het plezier van eerste lezers. In *Pierre Menard* krijgt die fascinatie gestalte als een te letterlijke identificatie door de verteller met de rol van de kopiërende herschrijver.[2] Wat de verteller aanspreekt, is dat *Pierre Menard* een hedendaagse lezer van *Don Quichot* is, die niet bezig is met het opsporen van de bedoeling van de oorspronkelijke auteur. Integendeel, Menard is een lezer die met zijn overschrijven de oude tekst 'herschrijft' en hem, tot op zekere hoogte, vertaalt naar zijn eigen culturele en historische context. Door de kopie wordt de bestaande tekst gemoderniseerd, want (opnieuw) ingekaderd.

Hoewel de mogelijkheid open blijft dat de verteller zich opzichtig en bijna plagerig naïef voordoet, is het verhaal van Borges op te vatten als een pleidooi voor een mentaal experiment: wat nu als we ons verbeelden dat allerlei (bestaande) teksten zijn geschreven door andere auteurs, afkomstig uit andere periodes en culturen? In dat geval ondergaan deze teksten een fundamentele transformatie in de optiek van de verteller. Het is een perspectief dat door Roland Barthes een niveau hoger wordt getild als hij zijn notie van 'herlezen' formuleert. In zijn essay *S/Z* poneert hij dat hij lezen beschouwt als een commerciële en ideologische gewoonte. We consumeren een verhaal maar al te vaak voor de plot, en als we die kennen, gaan we door naar het volgende boek. Maar dergelijke enkelvoudige lezingen confronteren ons slechts met het altijd al gelezene. Bij een eerste lezing, zo analyseert Barbara Johnson op haar beurt Barthes' visie, zien we niet meer dan wat al in ons aanwezig is. Lezen is gelijk te schakelen aan de 'herhaling van min of meer hetzelfde', terwijl herlezen een noodzakelijke activiteit is om de tekst van herhaling te redden. Het herschrijven - of zo je wilt, overschrijven - door *Pierre Menard* van de *Don Quichot* is daarom bovenal een vorm van Barthiaans herlezen: met louter lezen blijven we gevangen in een vertrouwd kader, waar we pas uit kunnen geraken als we gaan herlezen. Dan kunnen, voorbij de plot zelf, de ogen open gaan voor de marges van de tekst, voor de aanvankelijk over het hoofd geziene, bijzondere details. Pas dan nemen we wellicht een andere houding aan tegenover de tekst, omdat we het plotverloop kunnen negeren. Maar ondanks dit pleidooi voor herlezen en herschrijven is niet elke herlezing/herschrijving automatisch ook een reddingsoperatie.

Gaten opvullen

In zijn *The Fear of Real Tears* kant Slavoj Žižek zich tegen wat hij het postmoderne fenomeen van "filling in the gaps" noemt. Een kunstwerk krijgt in

dat geval een vermeend perfectere gedaante, omdat tot ons is doorgedrongen wat in feite ontbreekt. Zo maakte Gus van Sant in 1998 een remake van Alfred Hitchcocks *Psycho* (1960) die nagenoeg letterlijk was, tot de shotsequenties aan toe. Het gros van de critici beschouwde de film als een 'ijsskoude douche', omdat de remake het origineel, zonder nadere motivatie, te nauwgezet navolgde. Maar vanuit de zienswijze van *Pierre Menard* kun je eerder kritiek op Van Sants *Psycho* hebben omdat zijn versie niet letterlijk genoeg was. In de make-over zijn kleine wijzigingen ten opzichte van Hitchcocks versie aangebracht: behalve dat de film in kleur is geschoten en de gestolen som geld groter is, heeft Van Sant een extra shot ingevoegd. Norman gluurt nu niet slechts door een kijkgaatje naar Marion, zoals bij Hitchcock, maar we zien ook dat hij masturbeert. Volgens Žižek is hier sprake van een denkfout: Van Sant vult hier een verondersteld gat door te tonen wat Hitchcock in zijn tijd niet mocht laten zien. Maar de postmoderne neiging om alles te laten zien werkt hier contraproductief, zo argumenteert Žižek, omdat het tonen van een masturberende Norman hem eerder minder dan meer monstrueus maakt (146-147).

Met verwijzing naar Barthes kunnen we helder krijgen wat hier mis gaat: Van Sant had ons met nieuwe ogen naar *Psycho* kunnen laten kijken door slechts te herhalen waardoor wij gaan herlezen/herkijken in de geest van Borges. Maar hij wijkt af van dit stramien door de remake te willen moderniseren met een overbodige toevoeging. De vraag waarom Norman gluurt, die in principe nog voor meerderlei uitleg vatbaar is, wordt nu te ondubbelzinnig verklaard: hij wordt gedreven door seksuele opwinding. Wat Žižek met name ergert, is dat de tendens om gaten op te vullen in oude teksten de indruk wekt alsof we nu een verbeterde versie krijgen aangeboden. Zo wordt de koude, lege en ondoorgrondelijke figuur Tom Ripley uit zowel Patricia Highsmiths boek *The Talented Mr. Ripley* (1955) als uit René Clements film *Plein Soleil* (1959) in Anthony Minghella's film *The Talented Mr. Ripley* (1999) voorzien van psychologische motieven. Suggesties dat onderdrukte homoseksuele verlangens zijn gedrag verklaren, zijn in de gemoderniseerde adaptatie nadrukkelijker aanwezig, alsof dat wat in het origineel ongezegd bleef nu pas kan worden uitgesproken. Men ziet daarbij over het hoofd, meent Žižek, dat daarmee juist de angel wordt weggenomen. Ripley is juist zo boeiend door zijn raadselachtigheid, door zijn "non-psychological cold monstrosity" (147). De hier genoemde herbewerkingen - van Van Sant en van Minghella - doen juist afbreuk aan het suggestieve van het origineel, omdat zij hun versies slechts aanvullen met wat ons al te vertrouwd is. Pas wanneer het

vertrouwde zich kantelt, kan een productieve vorm van herlezen ontstaan - waarvan akte in het vervolg.

Gewijzigde kijkhoudingen: cult en camp

Als filmliefhebber herinner ik me dat ik - en we hebben het nu over de vorige eeuw - gelukzalig kon raken van het kunnen zien van een bepaalde film. Op televisie werd dan bijvoorbeeld op zondagnacht een melodrama van Max Ophuls uitgezonden (en op video vastgelegd) of in een filmhuis werd een Alain Delon-film vertoond. Het kostte moeite om oudere films te zien en je moest programma's scherp in de gaten houden om niets te missen. De vereiste concentratie ging hand in hand met het gevoel van 'exclusief genot': ha, die unieke kans om deze Sirk of die Antonioni een keer te zien, heb ik me niet laten ontnemen. In het huidige internettijdperk is dit gevoel van 'nu of nooit' verdwenen en kan de filmliefhebber in een handomdraai zijn gewenste titels bestellen (of downloaden). Het probleem van de tegenwoordige tijd is niet langer de beperkte toegang, maar veel eerder de totale beschikbaarheid aan allerhande culturele uitingen. Voor de filmfanaat houdt dat in dat hij poogt om het genot van exclusiviteit opnieuw uit te vinden. Voorheen kon je volstaan met een gepassioneerde lofzang op *film noir* uit de jaren veertig, het werk van Akira Kurosawa of Ingmar Bergman, want dat had toch nagenoeg niemand kunnen zien. Maar met de toegankelijkheid van deze films is het voor de filmliefhebber veel 'hipper' geworden om zich te profileren met obscuurder werk, zoals allerlei evidente 'pulpfiction'. In de periode dat ze hun buitenissige en wanstaltige films maakten, werden Ed Wood Jr., Russ Meyer en Hershell Gordon Lewis bespot, maar tegenwoordig wordt hun werk omarmd als superieure cult. Een schare bewonderaars koestert hun films heden ten dage omdat ze de conventies van goede smaak nadrukkelijk tarten. Het feit dat de films van Ed Wood Jr. onbeholpen overkomen, is juist tot 'kwaliteit' verheven.

Ik ga me hier niet uitlaten over de vraag of de bewuste films wel of niet goed zijn, maar wil wijzen op de herwaardering die een film kan ondergaan. Door een reeks van factoren kan een klunzig vervaardigde film aanvankelijk verguisd, maar later geliefkoosd worden, al dan niet door dezelfde kijkers. In zijn artikel '*Trashing*' the Academy uit 1995 heeft Jeffrey Sconce betoogd welke impact cultfilms hebben gehad op professionele filmanalyses. Het zijn vooral filmstudenten die cult propageren, zo argumenteert Sconce, om zich te verzetten tegen de door hun docenten 'voorgeschreven' canon van Dreyer, Welles en Godard. Deze studenten kapen het academische jargon als 'tegendraads lezen', 'vervreemding van codes'

en 'afwijken van de mainstream' dat critici hanteren als ze spreken over de melodrama's van Douglas Sirk en de *counter cinema* van Godard, en verbinden dat jargon met het werk van Wood en Gordon Lewis. Van de weeromstuit wordt de zo krakkemikkig ogende cult even ontregelend en subversief als de door academici gelauwerde werken van Sirk en Godard. Het heeft ertoe geleid dat het legitiem is geworden om aan universiteiten collegereeksen te geven over cult en trash. Het mechanisme dat hier aan het werk is, toont dat een perspectief zodanig kan kantelen dat een en dezelfde film geen déjà vu oplevert, maar zich van broddelwerk tot onorthodoxe lieveling kan ontwikkelen. Gemeten met conventionele maatstaven blijft een dergelijke film onder de maat op moreel en esthetisch vlak, maar een gekanteld perspectief, in de vorm van tegendraads herlezen als cult, leidt tot een positieve kwalificatie van het ongehoord excessieve karakter van de bewuste film.

Hoewel cult en camp niet aan elkaar identiek zijn te stellen, kan een van de argumenten uit Susan Sontags befaamde *Notes on 'Camp'*, oorspronkelijk uit 1964, de kwestie van een vruchtbare herlezing bekrachtigen. De term 'camp' wordt vaak gemakzuchtig gebruikt: iets is goed omdat het zo vreselijk slecht is, maar Sontag schetst aan welke voorwaarden camp moet voldoen om als zodanig te worden betiteld. Anders dan verondersteld biedt camp geen omkering van de gekoesterde waarden binnen hoge cultuur, maar duidt het op een verschuiving van prioriteiten: stijl gaat boven inhoud, esthetiek boven moraal en ironie boven tragedie (62, punt 38). Overdrijving is een sleutelwoord bij camp, maar niet alles wat overdreven is, is automatisch camp. Sontag heeft een voorkeur voor de onbedoelde, onschuldige overdrijving, die we pas achteraf op 'waarde' weten te schatten. Zij prefereert de naïeve variant van camp waarbij het banale pas na verloop van tijd tot het fantastische kan transformeren.[3] In naïeve of 'pure' camp, zo stelt ze, is het essentiële element "a seriousness that fails" (59). Met hedendaagse ogen bezien we de toentertijd met passie gepresenteerde special effects als hilarisch knip- en plakwerk. De 'oorspronkelijke' ernst is verdraaid tot een falende ernst, de kern van wat Sontag als naïeve camp betitelt.

Behalve de naïeve versie is er ook een doelbewuste variant, *deliberate* camp geheten. In dit laatste geval wordt een tekst expres op knullige en/of overdadige wijze aangekleed. Deze praktijk vormde de grondslag voor de filmpersiflages in het 26-delige televisieprogramma *Kreatief met Kurk* uit de jaren negentig. Het duo Tosca Niterink en Arjan Ederveen speelde fragmenten na van speelfilms,

variërend van *The Son of the Sheik* (George Fitzmaurice, 1926) tot *Blue Velvet* (David Lynch, 1986) en van *Fanfare* (Bert Haanstra, 1958) tot *Herfstsonate* (Ingmar Bergman, 1978). Met hun nabootsing van de scènes weekten ze de fragmenten los uit hun oorspronkelijke context en herplaatsten ze die binnen het bestek van een in aanleg satirisch programma. Hoe serieus de toon van de originele film ook mocht zijn, de hernieuwde opvoering werd 'als vanzelf' met een ironische blik herzien.

Ingebouwde ironische afstand

Het besef dat een imitatie 'als vanzelf' ironisch kan werken, was een inzicht dat tot Todd Haynes was doorgedrongen toen hij Douglas Sirk's suikerzoete melodrama *All that Heaven Allows* (1955) als basis nam voor zijn *Far From Heaven* (2002). Sirk's film ging om de liefde die de welgestelde weduwe Cary Scott (Jane Wyman) ontwikkelde voor haar aanmerkelijk jongere tuinman Ron Kirby (Rock Hudson). Het middenklassemilieu waarin Cary vertoeft, spreekt schande van de verhouding, en mede vanwege de negatieve reacties van haar kinderen verbreekt Cary de relatie. Als ze last krijgt van migraineaanvallen weet de arts een geschikte remedie: terugkeren naar de 'natuurmens' Ron. Als die haar in de verte ziet nabij zijn huis, glijdt hij van een besneeuwde helling naar beneden en raakt gewond. In het eindshot zien we dat Cary bij hem aan zijn bed zit.

Haynes kiest er in zijn *Far from Heaven* voor om *All that Heaven Allows* zoveel mogelijk te imiteren qua stijl: de Technicolor-kleuren, de mise-en-scène, het acteren. Haynes lijkt daarmee Borges' pleidooi voor een 'opzettelijk anachronisme' ter harte te nemen. Net als het 'overschrijven' van Cervantes' *Don Quichot* door Pierre Menard sorteert het 'nadoen' van Sirk een historisch effect. Heden ten dage is het gebruikelijk om melodrama's als die van Sirk als kitsch op te vatten, om de oversentimentele vorm en stijl van een ironische afstand te bezien. Er was dus voor Haynes geen aanleiding om Sirk te ironiseren. Hij kon *All that Heaven Allows* volledig serieus nemen omdat een ironische distantie al in de kijkhouding van het hedendaagse publiek zat ingebakken. De contemporaine context vereiste wel dat de tuinman van etniciteit veranderde. Vandaag de dag zou het onvoorstelbaar zijn dat diens omgang met een welgestelde weduwe een schandaal zou opwekken, zelfs als het publiek in acht neemt dat het een heropvoering van de jaren vijftig betreft. Om *All that Heaven Allows* in 2002 nog in alle ernst te kunnen nadoen, moest er rondom de romance nog wel een controversie ontluiken: vandaar de knappe, zwarte tuinman Raymond Deagan, op

wie Cathy Whitaker, een huisvrouw uit gegoede kringen, verliefd wordt.

Behalve het 'verkleuren' van de tuinman voegde Haynes een extra personage aan zijn bewerking toe. In *All that Heaven Allows* is Cary weduwe, maar in *Far from Heaven* is Cathy getrouwd met Frank. Deze heeft homoseksuele affaires en op een keer wordt hij door zijn vrouw met een andere man betrapt. Frank kiest ervoor zijn thuis te verlaten en verder te leven met zijn vriend. De functie van Frank in *Far from Heaven* wordt pas duidelijk als we citaten herkennen uit een ander familiedrama: *The Reckless Moment* (Max Ophuls, 1949). In Ophuls' film zien we geen enkele keer de man van het hoofdpersonage Lucia Harper in beeld. We vernemen slechts dat hij zeer veel reist voor zaken en dat hij een groot aantal mensen via zijn werk kent. We horen slechts van hem als hij naar huis telefoneert, vanuit Philadelphia en vanuit Berlijn. De ene keer dat we in *Far from Heaven* nog vernemen van Frank na zijn besluit tot vertrek, is als hij vanuit een hotelkamer belt naar Cathy. Zoals Laura Mulvey heeft betoogd, impliceert *Far from Heaven* dat er misschien wel heel andere redenen zijn voor de nagenoeg structurele afwezigheid van Tom Harper in *The Reckless Moment* dan puur zakelijke. Ze betreffen een liefde waarvan de naam niet kon worden uitgesproken.[4] Met de figuur van Frank leest *Far from Heaven* dus met terugwerkende kracht als een homoseksuele subtekst in een melodrama uit 1949.

Eerder opperde ik dat Minghella's verfilming van *The Talented Mr. Ripley* een extra motief inbracht. Tom Ripley zou worstelen met onderdrukte homoseksuele gevoelens, hetgeen zijn kille en berekenende gedrag zou verklaren. Ik typeerde dat als een zwaktebod, omdat deze suggestie het hoofdpersonage psychologiseerde, terwijl het prikkelende aan de charmante en tegelijk enigmatische figuur Ripley is dat hij op duistere wijze onpeilbaar is en zich niet in bekende psychologische kaders laat vangen. In het geval van *Far from Heaven* herneemt Haynes een jaren vijftig-melodrama zonder een voor de hand liggende jolige of ironische toon in te bouwen om onze afstand tot de toenmalige conventies te accentueren. Tegelijkertijd voegt hij voor de kijker die de verwijzing naar een ander melodrama herkent een 'tussen de regels' suggestie toe bij een karakter dat nooit in beeld is verschenen en tevens zonder nader profiel is gebleven.

Bij *The Talented Mr. Ripley* en Gus van Sants *Psycho* is de aanvulling tekstintern: zij leggen hun vermeend 'verbeterde' versie - Ripley als onderdrukte homoseksueel, Norman als masturberende perverseling - aan ons op. Achter het

toegevoegde motief schuilt een zekere logica, maar in beide gevallen is het jammerlijke overdaad. *Far from Heaven* daarentegen, is als een concrete uitwerking van de principes van cult en camp te beschouwen en weerstaat de verleiding om de toon ten opzichte van het origineel aan te passen. Bij cult en camp wordt een film in de loop der tijden anders gerecipieerd, afhankelijk van de gewijzigde context van de kijker. Dat het tevens relevant kan zijn om een nagenoeg exacte remake toe te spitsen op een andere culturele context, is een kwestie die Michael Haneke met zijn twee versies van *Funny Games* op de agenda heeft gezet.

Europa versus Amerika

Toen de mare rondging dat de Oostenrijker Haneke zijn in 1997 uitgebrachte Duitstalige film met de Engelse titel *Funny Games* zou overdoen als een Amerikaanse film, was de scepsis niet van de lucht. Het heette zonde te zijn als zo'n eigenzinnig regisseur zich zou laten inkapselen door de commercie. Sommige andere Europese regisseurs, zoals de Nederlander George Sluizer, was de overstap naar Amerika slecht gekomen. Toen Sluizer zijn succesvolle film *Spoorloos* (1988) als *The Vanishing* (1994) mocht overdoen met Amerikaans geld, deed hij onder meer de concessie om de dramatische afloop te veranderen in een happy end, hetgeen hier in den lande hoofdschuddende reacties opleverde. Haneke bezwoer echter dat zijn *Funny Games US*, die in 2008 werd uitgebracht, een shot-per-shot remake zou worden - de verschillen zouden met name in de details zitten: andere locatie, andere acteurs, andere taal, maar hij wilde vooral blijven vasthouden aan zijn voor Hollywood-begrippen veel te secure en bedachtzame stijl.



Haneke gebruikt uiterst sporadisch muziek in zijn film, maar in beide *Funny Games* horen we een aria, terwijl we van bovenaf een auto over de snelweg zien gaan. Het blijkt dat de inzittenden raadspelletjes doen. Pas na een tijdje kunnen we hun gezichten onderscheiden - man, vrouw en op achterbank zontje. Dan zien we plotseling de titel '*Funny Games*' in rode letters en horen we op hoog volume agressieve punkmuziek van John Zorn die de operamuziek bruusk onderbreekt. De muziek is, zoals Peter Brunette terecht opmerkt, niet alleen maar luid

en woest, “but nearly berserk, even insane” (52). Deze op het auditief vlak totaal ontregelende scène zal de toon zetten voor de plot die volgt. Het gezin zal bij hun vakantiewoning arriveren, waarna een in keurig wit geklede jongen om eieren komt vragen. Hij laat, buiten beeld, de eieren vallen en daarna schuift hij pardoos de mobiele telefoon in het afwaswater. Als een eveneens in het wit uitgedoste vriend verschijnt, zal duidelijk worden dat de onhandigheid gespeeld is. Het zo gedwee ogende tweetal is gekomen om het gezin te terroriseren en dat gaat van kwaad tot erger, meestal aan de hand van allerlei spelletjes, zoals ‘iene miene mutte’. Net als de serene openingsmuziek in de proloog is de sfeer na de filmtitel aanvankelijk idyllisch en beschaafd, maar de komst van de twee gasten heeft vervolgens dezelfde agressieve en ordeverstorende impact als de muziek van Zorn.

Het door Haneke beoogde effect was om een film te maken die haaks staat op de cinema van Quentin Tarantino en van Oliver Stones *Natural Born Killers* (1994). Het stoorde hem aan Tarantino dat die films maakt waarin geweld met humor wordt vermengd en verteerbaar wordt gemaakt. En over *Natural Born Killers* stelt hij dat het een poging is

... to use a fascist aesthetic to achieve an anti-fascist goal, and this doesn't work. What is accomplished is something like the opposite, since what is produced is something like a cult film where the montage style complements the violence represented and presents it largely in a positive light. ... *NBK* makes the violent image alluring while allowing no space for the viewer (geciteerd in Brunette 58-59)

Als in de optiek van Haneke *Natural Born Killers* het gewelddadige beeld esthetiseert en daarmee de kijker de ruimte ontnemt op zelfreflectie, probeert hij met *Funny Games* deze werking binnenstebuiten te keren. De vraag ligt voor de hand: welke kunstgrepen past Haneke toe om *Funny Games* als een tegenpool van amuserende geweldfilms aan te kleden? Ten eerste wordt het geweld meestal visueel geïmpliceerd, maar ‘horen’ we dat het net buiten beeld plaats vindt, zonder dat het gecompenseerd wordt door muziek op de geluidsband. In bijvoorbeeld *Tarantino's Reservoir Dogs* (1992) wordt buiten beeld een oor afgesneden, maar horen we de luchtige klanken van het programma *Supersounds of the Seventies*. Ten tweede is de plot minimalistisch en verlopen de handelingen in een traag ritme, waarmee de film de snelheid en hectiek van Stones film ontbeert. Deze traagheid geldt eveneens voor de cameravoering. Zo heeft *Funny*

Games een shot dat tien minuten duurt en in long shot wordt getoond. Ten derde is er geen enkele rechtvaardiging voor het geweld in *Funny Games*, waardoor we nauwelijks tot geen begrip voor de jongens kunnen opbrengen. Argumenten over een slechte jeugd of geldgewin ontbreken. De enige motivatie die we uit de film kunnen afleiden, is een antwoord op de vraag van de moeder waarom ze hen niet direct doden: “We moeten aan de amusementswaarde denken. Anders zijn we ons pleziertje kwijt.” Ten vierde, en dat weegt wellicht het zwaarst, is de film zelf aangekleed als spel. De eerste keer blijkt dat, als de moeder de hond moet zoeken (die inmiddels is omgebracht) in een ‘warm-koud’ spelletje. Een van de jongens draait om, kijkt in de camera en geeft een knipoog. Wij als toeschouwer worden hier rechtstreeks geadresseerd, een spel dat de jongens vaker spelen, bijvoorbeeld als een van hen zich tot de camera richt met de vragen: “Denk je dat ze een kans hebben om te winnen? Jij bent aan hun kant, of niet? Dus, op wie zou jij je geld zetten?”

In een interview heeft Haneke uiteengezet dat hij zulke procedés toepaste, omdat de kijker in geweldfilms altijd de medeplichtige van de dader wordt, tenzij je nadrukkelijk zelfreflexieve momenten inbouwt (geciteerd in Brunette 58). Naar eigen zeggen is Haneke een liefhebber van het werk van Stanley Kubrick, maar hij meent dat deze met *A Clockwork Orange* (1971) een misrekening heeft gemaakt. Het geweld in deze film is te spectaculair en zo gestileerd dat kijkers het ‘cool’ gingen vinden - een reactie die indruiste tegen wat Kubrick voorstond. Met *Funny Games* wil Haneke deze foutieve inschatting corrigeren door de film te ontdoen van elke glans en door de film als een fictief spel op te voeren met kunstgrepen die identificatie met de personages problematiseren. Die identificatie wordt nog sterker verstoord in de beruchte sleutelscène uit de film. Met een laatste krachtsinspanning weet de moeder een geweer te bemachtigen en schiet een van de jongens dood, een geweldscène die wél pontificaal in beeld is en bij de première in Cannes met luid applaus werd begroet. Maar daarna pakt de andere jongen de afstandsbediening en spoelt de scène terug, tot aan het moment dat de moeder op weg is naar het geweer. De jongen is nu zelf eerder bij het wapen en terwijl zijn kameraad tot leven is gekomen, wordt de vader doodgeschoten, wat in Cannes een totale stilte in de zaal opleverde. Als het hele gezin tegen het einde is uitgemoord, gaat een van de jongens naar een naburige vakantiewoning, vraagt om eieren, kijkt vervolgens in de camera en horen we weer de agressieve punkmuziek uit het begin bij de aftiteling.

Ondanks de doelbewust Engelstalige titel bleef de film beperkt tot het arthouse-circuit, onder meer vanwege de Duitse taal. Daarmee bereikte Haneke niet de door hem primair beoogde toeschouwer van zijn film - de gemiddelde Amerikaanse kijker die voor een avondje uit weer een horror of thriller wil zien. Ook al hield Haneke woord en maakte hij de Engelstalige versie identiek aan de oorspronkelijke[5], hij ondervond niettemin kritiek met zijn remake. Die kritiek betrof in de eerste plaats de praktische werking van de film: Is de film niet simpelweg te onorthodox voor het beoogde publiek? Werkt zelfreflexiviteit in zo'n geval pas als je het combineert met humor? Als deze critici hun gelijk willen halen, kunnen ze wijzen op de teleurstellende bezoekersaantallen voor *Funny Games US*. In de tweede plaats werd de regisseur van hypocrisie beticht. Immers, Haneke gebruikt geweld met de intentie om op geweld te reflecteren. Maar is die scheidslijn niet zo dun dat de regisseur daarmee als het ware in de eigen voet schiet? Met andere woorden, is Haneke in feite geen wolf in schaapskleren? En is het niet zo dat door een Amerikaanse versie te maken, zijn film nog meer is gaan lijken op de films van Tarantino en Stone die hij zelf als mikpunt beschouwt? Deze indruk wordt nog versterkt doordat de rol van de vader gespeeld wordt door Tim Roth die in *Tarantino's Reservoir Dogs* en *Pulp Fiction* meespeelde.

Catherine Wheatley vergelijkt het risico dat aan Hanekes project kleeft, met het gevaar dat een undercoveragent loopt. Deze kan zo opgaan in de rol die hij moet spelen dat hij daadwerkelijk onderdeel wordt van het criminele milieu dat hij moet ontmantelen (190). Dat gevaar is alleen nog maar groter, zo tekent zij aan, nu de hedendaagse cinema in een veel sterkere geweldsspiraal is terechtgekomen dan het geval was in 1997. In de periode dat Haneke zijn US-versie draaide, zijn bloederige films als *Saw* en *Hostel* met nadrukkelijk in beeld gebracht geweld verschenen. Deze als 'martelporno' aangeduide films zijn zo succesvol dat ze al diverse sequels hebben opgeleverd. Hun succes wil ik aangrijpen om een onderscheid te markeren ten faveure van Hanekes *Funny Games US*.

De oorspronkelijke film was als een provocatie bedoeld, maar behoort tot de Europese cinema die een zekere traditie heeft op het vlak van provocerende films. Dat wil niet zeggen dat dergelijke cinema aan het gros der Europeanen besteed is, maar niettemin hebben sommige van die provocerende films het tot een canonieke status gebracht - Pasolini's *Salò*, Ferreri's *La Grande Bouffe*, Von Trier's *The Idiots*, Noés *Irréversible*. Uitgebracht als Amerikaanse film, kan de provocatie in principe nadrukkelijker tot haar recht komen, omdat de VS een

minder sterke traditie hebben om films te omarmen die een slag in het gezicht willen zijn van de kijker. Hoe dan ook, de remake viel slecht bij zowel de Amerikaanse pers als het Amerikaanse publiek en leverde een uiterst bescheiden recette op. De reactie van criticus David Edelstein representeert volgens Brunette het standpunt van de meerderheid van zijn vakbroeders. Edelstein typeert de film als een vrijblijvende “punkish assault (...) little more than high-toned torture porn with an edge of righteousness that’s not unlike Peter and Paul’s [de namen van de twee jongens - pv]” (in Brunette 71). Maar juist het nadrukkelijk bagatelliseren en marginaliseren van de film door Amerikaanse critici beschouw ik als een veelzeggend signaal. Een controversiële Europese film kan men in Amerika gemakkelijk afservieren als een geval van ‘typische’ Europese artistieke eigenzinnigheid. Maar nu de film naar Amerika is vertaald, en als extra toevoeging *US* heeft gekregen in de titel, kan een dergelijke redenering niet langer opgaan. Opvallend aan Edelsteins reactie, die door Brunette als een geijkte respons wordt getypeerd, is dat hij Hanekes film min of meer gelijkschakelt met bloederige exploitatiefilms (“little more than high-toned torture porn”). Het lijkt me stellig dat Edelstein het onderscheid tussen *Saw* en *Funny Games US* werkelijk zo klein acht. Omdat de formele kunstgrepen mijlenver uiteenlopen heeft het er alle schijn van dat hier sprake is van een moedwillige ‘mislezing’ van *Funny Games US*. Belangrijker dan de kwestie of het een mislezing is, is het gevolg van een dergelijke respons. Immers, door Hanekes film te rubriceren onder een onbeduidende categorie van sensatiefilms, kan men hem gemakshalve negeren als irrelevant. Zou het niet zo zijn, zo wil ik veronderstellen, dat *Funny Games US* wel degelijk onbehagen aanwakkert, maar dat men door het onderscheid tussen exploitatie en zelfreflectie te nivelleren dit onbehagen wegdrukt? Geen wonder dat de bioscoopcijfers zo tegenvielen, ondanks de cast met Naomi Watts, Michael Pitt en Tim Roth. En is het dan niet zo dat, als men het verschil tussen geweld als effectbejag en kritisch commentaar op geweld niet onder ogen ziet, men in een geweldsspiraal blijft hangen?

Het commerciële mislukken van *Funny Games US* alsmede de negatieve recensies maken inzichtelijk hoezeer deze provocerende reflectie op de Amerikaanse geweldscultuur als onwenselijk wordt onthaald. Dat inzicht drong zich op doordat Haneke besloot om zijn Europese arthouse-film zo getrouw mogelijk te herhalen binnen een andere, Amerikaanse context. *Funny Games US* is te situeren aan de kant van het onderdrukte, en de psychoanalyse leert ons dat het onderdrukte steeds weerkeert in een andere gedaante. Oftewel, het niet op waarde (willen)

schatten van een film als *Funny Games US* laat ruimte voor vunzige martelfilms. Of heeft Hanekes film (onbewust) toch een zeker effect gesorteerd, omdat 'torture porn' volgens enkele internetfora op zijn retour lijkt? Na de matige recettes van *Saw* deel VI in 2009 zal er naar verluidt nog enkel een deel VII als slot van de cyclus verschijnen. *Hostel* deel III haalde in 2010 de bioscoop al niet meer, maar was rechtstreeks voor de dvd-markt bestemd.

Conclusie

'Een goede kopie is beter dan het origineel', was de doelbewust prikkelende ondertitel van James Miller, personage uit *Copie Conforme*. Hoewel beter of slechter een vaak twijfelachtige kwalificatie is, heb ik willen aangeven onder welke voorwaarde een herlezing of herschrijving wel of geen toegevoegde waarde kan hebben. Indien een hernieuwde bewerking te nadrukkelijk gaten gaat invullen, kan dat afbreuk doen aan de ambiguïteit van het origineel. Maar de klemtoon lag hier met name op drie etappes waarbij een herhaling een surplus te bieden heeft. Als we een (oude) film opnieuw bekijken vanuit het perspectief van cult of camp, kan deze een niet eerder vermoede 'rijkdom' etaleren. In de uiteenzetting over *Far from Heaven* is het besef dat de kijker door de jaren heen een ironische blik op jaren vijftig-cinema heeft ontwikkeld, door regisseur Haynes meegenomen in de nieuwe versie.

Had hij zijn hedendaagse film van een dosis ironie voorzien, dan had het zo overdadig uitgekapt dat *Far from Heaven* richting (vrijblijvende) komedie was gekanteld, zoals dat het geval was bij een film als *Down with Love* (Petyon Reed, 2003) waarin het wemelt van de flamboyante decors en zuurstokkleurige kledingsetjes. Maar door te kiezen voor een relatief getrouwe remake, banaliseert Haynes het origineel niet en laat hij ruimte voor de kijker om een al dan niet ironische houding aan te nemen. Tot slot laat *Funny Games* versus *Funny Games US* zien hoe een nagenoeg identieke remake een potentieel provocerendere impact heeft in Amerika dan in Europa. Dat men in Amerika nauwelijks onderscheid ziet tussen *Funny Games US* en exploitatiefilms, getuigt ervan hoezeer men Hanekes reflectie op geweldscultuur poogt te negeren. Dit inzicht, dat een bijkomend effect is van de commerciële mislukking die *Funny Games US* bleek te zijn, ontstaat bij gratie van de herhaling.

NOTEN

1. Zij die menen dat het verhaal van Borges preludeert op een 'einde van de originaliteit' en 'alles is al gedaan'-thematiek, missen dit ironische punt volledig.

2. Ik leen de te letterlijke identificatie van Žižeks discussie van het overijverige, en onbedoeld subversieve gedrag van de 'goede soldaat Schwejk' uit Jaroslavs Haseks gelijknamige roman (1997 22). Het effect van deze 'overidentificatie' is dat de verteller in Borges' verhaal ons doet aarzelen of hij Menards onderneming serieus bewondert omdat ze ons leert wat "lezen in context" inhoudt. Menards werk is zo belangrijk, zo houdt de verteller ons voor, omdat het de "techniek van het welbewuste anachronisme en de onjuiste toeschrijvingen" introduceert (Borges 134).
3. Ik accentueer het woord 'kan', omdat het effect van de tijd volstrekt onvoorspelbaar is, zoals Sontag (60) terecht stelt. Oud worden op zichzelf is geen afdoende voorwaarde voor een campy etikettering.
4. Deze suggestie wordt versterkt door Lucia's bijna bitse opmerking tegen haar vader dat 'there's nothing Tom's coming home would cure'.
5. De Amerikaanse versie onderscheidt zich volgens Brunette van het Europese origineel op details, zoals de rol van het geluid. Zo zou de agressieve punkmuziek van Zorn toch net iets minder snoeihard klinken dan in de oorspronkelijke versie.

LITERATUUR

- Barthes, Roland, *S/Z: An Essay*, Engelse vert. Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1974.
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York: Oxford University Press, 1973
- Borges, Jorge Luis, "*Pierre Menard, schrijver van de Don Quichotte*", De zahir, Amsterdam: Bezige Bij, 1973, 103-115 [oorspr. ed. 1939].
- Brunette, Peter, *Michael Haneke*, Urbana en Chicago: University of Illinois Press, 2010.
- Johnson, Barbara, *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.
- Renza, Louis A., "Influence", Frank Lentricchia en Thomas McLaughlin (red.), *Critical Terms for Literary Study*, 2de ed., Chicago/Londen: University of Chicago Press, 1995, 186-201.
- Sconce, Jeffrey, " 'Trashing' the academy: taste, excess, and an emerging politics of cinematic style", *Screen* 36: 4 (winter 1995), 371-393.
- Sontag, Susan, "Notes on 'camp' ", 1964, Fabio Cleto (red.), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999, 53-65.
- Wheatley, Catherine, *Michael Haneke's Cinema: The Ethic of the Image*, New

York: Berghahn Books, 2009.

Žižek, Slavoj, *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski Between Theory and Post-Theory*, London: BFI, 2001.