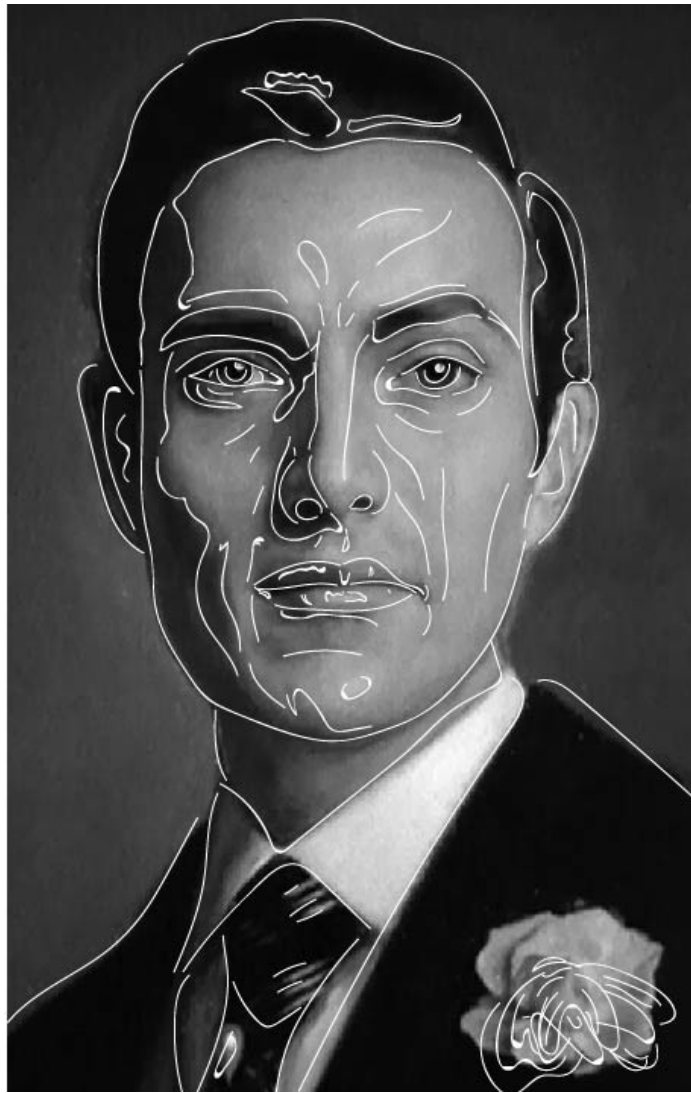


The Picture of Dorian Gray

De cinematografische adaptatie van Albert Lewin



Illustratie door: Laura Meulenstein

Bachelor werkstuk

Let-ACWB300

Begeleider: Frederik van Dam, Christophe van Eecke

Student: Laura Meulenstein

Studentnummer: S1013539

Inhoudsopgave

Voorwoord	3
Inleiding	4
Hoofdstuk 1: de achtergrond van <i>The Picture of Dorian Gray</i>	8
1.1 Hoe wordt de schrijfstijl van Oscar Wilde omschreven?	8
1.2 Wat is intermedialiteit en hoe verhoudt het begrip zich tot dit onderzoek?	10
1.3 Wat is er geschreven over adaptaties van <i>The Picture of Dorian Gray</i> ?	12
Hoofdstuk 2: vergelijking van mise-en-scène in de tekst en beeld	15
2.1 Scène 1: 11:25 t/m 13:10 versus hoofdstuk 2	15
2.1.1 Decor en Rekwisieten	15
2.1.2 Belichting en Kleurgebruik	17
2.1.3 Beweging en cameravoering	18
2.2. Scène 2: 01:08:28 t/m 01:14:29 versus hoofdstuk 13	19
2.2.1 Decor en Rekwisieten	19
2.2.2 Belichting en kleurgebruik	21
2.2.3 Beweging en Cameravoering	22
Hoofdstuk 3: Dialoog en geluid	24
3.1: Overeenkomsten en verschillen tussen de dialoog van de roman en de film	25
3.1.1 Scène 1: 11:25 t/m 13:10 versus pagina 24 t/m 29	25
3.1.2 Scène 2: 01:08:28 t/m 01:14:29 versus pagina 129 t/m 133	26
3.2 Voice- over en non-diëtetisch geluid	27
3.3 Wat zijn de gevolgen en de mogelijke redenen van de keuzes van Albert Lewin op het gebied van dialoog en geluid?	28
Conclusie	30
Dankwoord	33
Bibliografie	34
Bijlage	36

Voorwoord

Mijn naam is Laura Meulenstein en ik studeer aan de Universiteit van Nijmegen. Deze scriptie omvat een onderzoek gemaakt tijdens mijn pre-master Cultuurwetenschappen aan de Radboud Universiteit in Nijmegen. De basis voor het onderzoek is gebaseerd op en geboren tijdens de cursus Intermedialiteit. Tijdens deze cursus hebben docenten Dennis Kersten en Natascha Veldhorst mij geïntroduceerd aan het poëtisch genie Oscar Wilde. De interesse voor het personage Dorian Gray is hieruit voorgekomen.

Tijdens het proces hebben velen mij gesteund in tegenslagen en mij aangemoedigd. Christophe van Eecke, mijn eerste begeleider heeft mij veel inspiratie gegeven voor een spannend verhaal en ongebruikelijke aspecten. Mijn tweede begeleider Frederik van Dam heeft mij het vertrouwen gegeven om na een onstuimig proces een goede en stabiele scriptie neer te zetten. Naar mijn eigen inzicht is het mij gelukt om een beweeglijk en informatief onderzoek over de cinematografische adaptatie van Albert Lewin te schrijven.

Ik wens u veel leesplezier.

Laura Meulenstein

28-05-2019

Inleiding

Tijdens de cursus ‘tekstcultuur en intermedialiteit’ heb ik *The Picture of Dorian Gray* van Oscar Wilde leren kennen. Het eerste deel van dit verhaal verscheen op 20 juni 1890 in *Lippincott's Monthly Magazine*. De roman werd in 1891 uitgegeven in boekvorm. Er zijn na 1890 veel adaptaties van de roman voor toneel, film en opera gemaakt. De verschillende adaptaties hebben elk met een ander perspectief naar de literaire roman gekeken. In 1983 wordt *The Sins of Dorian Gray* geproduceerd door Tony Maylam, met als doel de Amerikaanse televisie. Het personage Dorian Gray wordt na 2000 ook als inspiratiebron voor een personage in verschillende series gebruikt, zonder dat het narratief van de literaire roman van Oscar Wilde aan de orde komt.

De adaptatie die in dit onderzoek centraal staat is de eerste cinematografische adaptatie van *The Picture of Dorian Gray* waarbij kleur en geluid wordt gebruikt. De cinematografische adaptatie van *The Picture of Dorian Gray* is de verfilming van Albert Lewin, welke verscheen op 1 maart 1945 bij de producent Metro-Goldwyn-Mayer, en heeft tot nu toe nog maar weinig aandacht gekregen. Hoewel geïnformeerde kijkers op voorhand een beeld vormen over hoe Dorian Gray zou zijn op het scherm, zal de cinematografische adaptatie van Lewin hen ongetwijfeld verrassen. Door dit gegeven is de interesse voor dit onderzoek ontstaan; hoe kan het dat een verfilming een origineel verhaal met zoveel filmische aspecten kan vertellen, en toch hetzelfde hypnotiserende gevoel geven? Hoewel de verhaallijn grotendeels overeenkomt, verandert Albert Lewin met name veel van de dialogen. Mise-en-scène komt niet voor in een roman omdat het een cinematografisch aspect is.

Een vergelijking tussen de originele roman en de film vraagt om een analytische verklaring met betrekking tot de overeenkomsten en verschillen. Mijn methodologisch onderzoek vul ik aan met een uitgebreide analyse van scènes van de verfilming uit 1945 en het originele verhaal uit 1890. Aan de hand van een analyse van scènes uit de film, maak ik in dit werkstuk een vergelijking tussen de roman van Oscar Wilde en de cinematografische adaptatie van Albert Lewin. Daarbij ga ik in op verschillende thema's en op formele aspecten zoals dialoog en mise-en-scène. De analyse richt zich voornamelijk op beeld en geluid in relatie tot de originele tekst, waar bij een intermediale analyse wordt gebruikt.

De centrale vraag van het onderzoek luidt als volgt: Op welke manieren heeft Albert Lewin de literaire stem en schrijfstijl van Oscar Wilde verbeeld in de cinematografische adaptatie van *The Picture of Dorian Gray*?

Er zijn verschillende auteurs met verschillende opvattingen over intermedialiteit en adaptatie. In het theoretisch kader benoem ik de auteurs per thema en de mening van de auteur binnen dit onderzoek. Het theoretisch kader bestaat uit een korte uitleg over het fenomeen intermedialiteit aan de hand van Irina O. Rajewsky en Werner Wolf. Beide auteurs hebben het begrip intermedialiteit gespecificeerd en gecategoriseerd in verschillende stappen. Rajewsky legt intermedialiteit in drie delen uit: mediacombinatie, mediatransfer en intermediale relaties. Volgens Rajewsky vragen verschillende

intermediale fenomenen om een andere en specifieke benadering. Hieruit volgen de termen; adaptatie, ekphrasis en ‘musicalization of literature’.

De theorie van Werner Wolf sluit aan op de stappen die Rajewsky maakt. Waar Rajewsky vrij algemeen ingaat op intermedialiteit, maakt Wolf een onderscheid tussen specifiek literatuur en muziek. Intermedialiteit richt zich volgens Wolf op de participatie van meer dan één medium in een menselijk artefact (Wolf, *Musicalization*: 37). Wolf onderscheidt vier verschillende intermediale fenomenen van elkaar, namelijk: plurimediality, intermedial reference, reproduction en evocation. Net als Rajewsky maakt Wolf onderscheid tussen intermedialiteit in brede en enge zin. Hij benoemt een verschil tussen ‘extracompositionele’ en ‘intracompositionele’ intermedialiteit. De eerste categorie omvat enerzijds ‘transmediality’, anderzijds Rajewsky’s omschrijving van mediatranspositie.

In dit onderzoek probeer ik de verfilming met de literaire tekst te vergelijken. Om deze vergelijking aan de hand van intermedialiteit te onderzoeken, focus ik mij op het concept adaptatie. Adaptatie is een term die voortkomt uit theorieën over intermedialiteit. De term betekent bewerking oftewel aanpassing. Het concept adaptatie en de verschillende redeneringen erover zijn van belang om specifiek te bepalen hoe het originele verhaal en de adaptatie verschillen van elkaar en hoe ze overeenkomen. Lewin gebruikt verschillende aspecten om verwijzingen te maken naar het werk van Wilde. Hij doet dit echter niet alleen door de tekst over te nemen, maar ook door dialoog te vertalen naar beeld en geluid en symboliek te verwerken in de mise-en-scène.

In *A Theory of Adaptation* (2006) spreekt Linda Hutcheon over verschillende niveaus van adaptatie en de dramatische invloed ervan. Hutcheon legt het begrip adaptatie uit aan de hand van drie toelichtingen (Hutcheon: 7). Volgens Hutcheon kan adaptatie omschreven worden als een erkende verandering van een herkenbaar ander werk of meerdere werken, een creatieve en interpretatieve handeling van toe-eigening en een uitgebreide intertekstuele betrokkenheid bij het geadapteerde werk. Aan de hand van de theorie van Hutcheon over adaptatie, focus ik mij in dit onderzoek anderzijds op welke van deze toelichtingen van toepassing is op de besproken adaptatie.

De Victoriaanse schrijvers hadden de gewoonte om te adapteren. Ze experimenteerden met het uitwisselen van verschillende media. Wij, postmodernisten, zijn niet anders, aldus Hutcheon. Al hebben wij nog meer middelen en materialen tot onze beschikking (Hutcheon: 11). Net als parodieën hebben adaptaties een duidelijke en definiërende relatie met literaire teksten, en worden meestal onthullende bronnen genoemd. In tegenstelling tot parodieën kondigen adaptaties gewoonlijk echter openlijk deze relatie aan. Het is de romantische waardering van de oorspronkelijke creatie van het creatieve genie van het ontstaan dat duidelijk een bron is van de laster van adapters en aanpassingen. Toch is deze negatieve opvatting eigenlijk een late toevoeging aan de lange en gelukkige geschiedenis van het lenen en stelen van de westerse cultuur of, nauwkeuriger gezegd, aan het delen van verhalen (Hutcheon: 1 - 5). Een ander theoretische benadering wordt beschreven door Heilmann en Llewellyn.

Ann Heilmann en Mark Llewellyn beschrijven in *Neo-Victorianism* de relatie tussen Victoriaanse adaptaties en moderne of hedendaagse adaptaties (Heilmann, Llewellyn: 212). Een adaptatie is volgens hen iets dat als vertrouwd zou kunnen worden beschouwd, en wordt om die reden als nostalgisch opgevat. Nostalgie is gebaseerd op herkenbaarheid. De kracht van een adaptatie is dat het verhaal al bekend is maar dat het door een ander perspectief getoond wordt.

Adaptatie is als het ware een containerbegrip voor het fenomeen waarin bijvoorbeeld een tekst naar een film vertaald wordt. De mate waarin de gelijkenis tussen tekst en film overeenkomt, verschilt per adaptatie. Om de gelijkenis tussen de cinematografische adaptatie en de literaire roman te onderzoeken, richt ik mij in dit onderzoek op een aantal literaire zowel filmische aspecten. De roman van Oscar Wilde is vertaald en bewerkt in de verfilming door Albert Lewin; de film kan dus worden gezien als een adaptatie.

Om de cinematografische adaptatie nauwkeurig te vergelijken met het origineel, heb ik een koppeling gemaakt naar een analyse van mise-en-scène en dialoog. Doormiddel van een intermediale analyse kan ik de filmische aspecten vergelijken met de literaire aspecten. Ik richt me nadrukkelijk op de kenmerken: decor en rekwisieten, belichting en kleurgebruik, beweging en cameravoering. Oscar Wilde omschrijft in de roman nadrukkelijke details omtrent decor en rekwisieten. De vertaling naar film is interessant omdat Lewin daarin uitgedaagd wordt om deze woorden naar beeld te vertalen.

Cameravoering heeft een groot effect op de sfeer in een filmscène. De camera maakt bijvoorbeeld zachte en vloeiende bewegingen, of harde en schokkerige bewegingen. Elke beweging roept een verschillende sfeer op. Tijdens deze analyse zal ik me concentreren op de vergelijking tussen de schrijfstijl van Oscar Wilde en de cameravoering in de verfilming van Albert Lewin. Met name de manier waarop cameravoering als effect wordt gebruikt om een poëtische beeldtaal te creëren.

Dialoog en geluid hebben te maken met de verteller van het verhaal, maar ook met het geluid dat Lewin aan het narratief heeft toegevoegd. De verteller van het verhaal wordt ook wel de narrator genoemd en betreft het perspectief waarop het verhaal verteld wordt. Hiermee doel ik op de 'narrative form' waar Elizabeth Langland in *Telling tales: Gender and Narrative form in Victorian Literature and Culture* schrijft over vorm van het narratief in de Victoriaanse literatuur. Langland schrijft voornamelijk over de kracht van de 'female narration' (Langland: 16). Langland maakt in het onderzoek duidelijk hoe gender invloed kan hebben op de manier waarop het verhaal verteld wordt en hoe het over komt op de lezer. Voornamelijk de mate waarin de manier van de verteller invloed heeft op het verhaal is belangrijk voor dit onderzoek. Lewin heeft in de cinematografische adaptatie een poging gedaan om de manier van vertellen van Oscar Wilde te verfilmen. Ik noem de manier van vertellen van de auteur, de 'stem' van de auteur.

In *Voice and the Victorian Storyteller* schrijft Ivan Kreilkamp over het begrip 'stem'. Kreilkamp categoriseert het begrip 'stem' in verschillende opvattingen over de 'stem' in een literaire tekst. De categorieën waar Kreilkamp een verdeling in maakt, zijn gericht op de stem van de

personages, de stem van het narratief oftewel de verteller, of de stem van de auteur. In het bijzonder richt ik mij op de theoretische opvatting over de stem van de auteur. Hij beschrijft deze stem als ‘a writer’s distinctive style’ en noemt deze stem zelfs onnavolgbaar (Kreilkamp: 156). Aan de hand van dit onderzoek over het fenomeen ‘stem’ onderzoek ik de manier waarop Lewin de ‘stem’ van Wilde in de cinematografische adaptatie heeft weten te vertalen.

In hoofdstuk 1 ga ik in op de achtergrond van de roman *The Picture of Dorian Gray*. Als voorbereiding op de vergelijking in hoofdstuk 2 en 3, probeer ik antwoord te geven op de vraag: Wat zegt de achtergrondliteratuur over de roman en over de film? Hierbij maak ik gebruik van de *The Picture of Dorian Gray, Norton Critical Edition*. De *Norton Critical Edition* is voorzien van kritisch commentaar en informatie over mogelijke verwijzingen die Oscar Wilde maakt in de roman, evenzeer kijk ik met name naar de aspecten waar eerder veel over geschreven is. Ik vraag mij af welke intertekstuele en intermediale aspecten benoemd zijn en welke te maken hebben met de achtergrond van de schrijver.

In hoofdstuk 2 vergelijk ik twee uiteenlopende scènes uit de film met het boek. De analyse is gebaseerd op verschillende aspecten in de mise-en-scène. Ik ga dieper in op cameravoering en de diverse aspecten daarvan, vergeleken met de schrijfstijl van Oscar Wilde. Op welke manieren heeft Albert Lewin mise-en-scène ingezet om de schrijfstijl van Oscar Wilde te reflecteren? Ik ben op zoek naar de equivalentie tussen de cinematografische adaptatie en de roman. Daarbij doel ik op hoe Albert Lewin de aforistische schrijfstijl van Oscar Wilde vertaald heeft in de cinematografische adaptatie door het gebruik van mise-en-scène. Die ‘stem’ zie ik als een begrip voor de ironische schrijfstijl van Oscar Wilde.

In hoofdstuk 3 vergelijk ik de besproken scènes uit hoofdstuk 2 gebaseerd op geluid en dialoog. Albert Lewin voegt veel symbolische elementen toe. In dit hoofdstuk tracht ik te onderzoeken waarom hij elementen omtrent dialoog en geluid toevoegt en weglaat en wat het effect hiervan is op de verhaallijn. In *Tellingtales: Gender and Narrative form in Victorian Literature and Culture* schrijft Elizabeth Langland over het narratief in de Victoriaanse literatuur.

In de conclusie probeer ik vervolgens antwoord te geven op de onderzoeksvraag aan de hand van de ontdekkingen die ik tijdens mijn onderzoek heb gedaan. Met een korte reflectie blik ik terug op het onderzoeksproces en de uitkomst.

Hoofdstuk 1: de achtergrond van *The Picture of Dorian Gray*

1.1 Hoe wordt de schrijfstijl van Oscar Wilde omschreven?

In 1890 schreef Oscar Wilde het verhaal *The Picture of Dorian Gray*. Er zijn verschillende opvattingen over de schrijfstijl van Oscar Wilde en Wilde als auteur. Oscar Wilde wordt door veel beoordelaars als aforist omschreven. Uit de volgende opvattingen blijkt wat de stijl van Wilde als aforist inhoudt. In het tijdschrift *de Passionate* schrijft Kees Versteeg over hoe Oscar Wilde gezien wordt als een revolutionair vernieuwer van het aforistische genre. 'Wilde is misschien wel de beste aforist in wereldliteratuurgeschiedenis.' (Versteeg: 35) Het aforisme wordt omschreven als zinspreuk, het toont een bepaalde paradoxale kant van de waarheid die nog nooit door iemand gezien is (Versteeg: 31). Koen Schouwenberg schrijft in 2011 een kritische recensie over het werk van Oscar Wilde en over Wilde als een aforist. Hij verduidelijkt Wilde zijn opvatting over kunst aan 'l'art pour l'art'. In zijn essay 'The Decay of Lying' schrijft Wilde: 'Life imitates art far more than art imitates life.' Het is een van Wilde's beroemde aforismen. Volgens Wilde maakt kunst ons bewust van de dingen in de werkelijkheid, daarom moeten we het leven zoeken in de kunst.

Het aforisme in de schrijfstijl van Wilde uit zich vooral in opmerkingen over normen en waarden van de Britse maatschappij. In *The Cambridge Companion to Oscar Wilde* schrijft Regina Gagnier in het hoofdstuk 'Wilde and the Victorians' over hoe Oscar Wilde zich positioneert tegenover de Britse waarden. Wilde als een figuur van paradox en contradictie, participeerde in beide moderne kritieken en postmoderne perspectieven (Gagnier: 18). Wilde vreesde voor de vulgariserende invloed vanuit het publiek. In *The Picture of Dorian Gray* en in zijn theorie over de maatschappij en de kunst onderzocht hij deze noodzakelijke relatie tussen kunst en publiek (Gagnier: 27). Wilde wordt ook wel de meest populaire esthetische figuur van de 'Fin de siècle' genoemd (Gagnier: 28).

Oscar Wilde is een van de schrijvers die zijn mening uit over hedonisme en esthetiek. Op het moment dat hij zijn roman publiceerde was er een esthetische beweging gaande. Het estheticisme betekent 'het streven naar esthetiek'. Wilde maakte een uitgebreide analyse over esthetiek in *The Picture of Dorian Gray*. Kees Fens schrijft in 1998 zelfs dat Wilde tegen de Engelse maatschappij aanschopt waarbij homoseksualiteit, esthetiek en zedendelicten een rol spelen (Volkskrant: 1998).

Wilde die zelf homoseksueel was, uit de furie die hij heeft voor de normen en waarden van de Britse maatschappij in zijn literatuur. Wilde viel op door zijn charmante humor en won zichzelf zelfs een woordvoerderschap voor het aesthetisme, die kunst omwille van de kunst (L'art pour l'art) propageerde. Wilde's roman *The Picture of Dorian Gray* is "de tragedie van het estheticisme" en "de esthetische roman bij uitstek, niet in het omhelzen van de doctrine, maar in het tentoonspreiden van de gevaren ervan" (Ellmann: 297).

Wilde vertaalt de woede die hij heeft voor de normen en waarden van de Britse maatschappij, in de personages van zijn literaire roman *The Picture of Dorian Gray*. Dit doet Wilde door zich te laten inspireren door het hedonisme. Oscar Wilde heeft altijd een romantische verbeeldingskracht gehad. Wilde geeft zijn personages weelderige fascinaties en dromen. Door zijn ongekennde subtiele maar lustige beschrijvingen en intrigerende personages zoals Dorian Gray, richt Wilde zich op een nieuw hedonisme. Het nieuwe hedonisme is gebaseerd op de epicurische en cyrenische filosofische scholen waarin plezier het enige is dat de moeite waard is om te leven. Wilde verkondigt sensualisme, de aanbidding van de zintuigen als een "nieuwe spiritualiteit, waarvan een fijn instinct voor schoonheid het dominante kenmerk zou moeten zijn" (Wilde: 104).

De persoonlijke mening van Wilde over de Britse normen en waarden over homoseksualiteit, esthetiek en zedendelicten, verwoordt Wilde in de romans. Dit blijkt uit een brief waarin naar voren komt hoe Wilde zijn eigen schrijversidentiteit koppelt aan de personages uit *The Picture of Dorian Gray*. Oscar Wilde schrijft in een brief op 12 Februari 1894 over zijn kijk op de personages: "Basil Hallward is what I think I am: Lord Henry what the worlds thinks me: Dorian what I would to be –in other ages, perhaps" (Letters: 352).

Het verhaal van Dorian Gray is een Faustiaans verhaal, daarmee wordt bedoeld dat hij de zuiverheid van zijn ziel inruilt voor de eeuwige jeugd. De boodschap van het boek is: hedonisme ter wille van hedonisme is een dood einde omdat het tot het verval van de ziel leidt. Het gevolg van hoe Wilde zijn sterke woede uit in zijn literaire roman en hoe hij zijn schrijversidentiteit ontleent aan de personages, heeft invloed op de vernieuwing van de literatuur over de hele wereld. In een collectie van essays *The Reception of Oscar Wilde in Europe* schrijft Stefano Evangelista over de invloed die het werk van Wilde in Europa heeft gehad. Evangelista gaat daarbij in op de jaren kort na de publicatie van *The Picture of Dorian Gray*, tot vandaag de dag. Nederland komt helaas niet aanbod, maar er is een hoofdstuk gewijd aan de invloed die Wilde heeft gehad in Japan. Uit de essays van Evangelista blijkt dat Oscar Wilde vaak als een personage in de literatuur wordt gebruikt. Een voor mij onbekende vorm van een intermediale referentie.

Kortom Wilde zijn schrijfstijl kan beschreven worden met een aantal begrippen. Het aforisme speelt een belangrijke rol als het gaat over de vatbare zinspreuken die Wilde gebruikt. Wilde heeft als auteur voor veel vernieuwing gezorgd en wordt door velen gezien als een vertegenwoordiger van het estheticisme. De combinatie van wellustige uitspraken die voortkomen uit Wilde zijn interesse in het hedonisme en de paradoxale waarheid die Wilde creëert door aforismen, zorgt voor een authentieke manier van schrijven en is herkenbaar voor Wilde zijn schrijversidentiteit.

1.2 Wat is intermedialiteit en hoe verhoudt het begrip zich tot dit onderzoek?

In dit onderzoek vergelijk ik een verfilming van een literaire roman. Ik licht deze vergelijking toe aan de hand van het begrip intermedialiteit. Binnen de kunst en cultuurwetenschappen zijn er verschillende opvattingen over het begrip intermedialiteit. De term intermedialiteit lijkt mij geschikt voor dit onderzoek omdat het wordt gebruikt wanneer media, in bijvoorbeeld een literairwerk, grensoverschrijdend zijn. Er valt van intermedialiteit te spreken wanneer een kunstwerk, in dit geval een film niet alleen bestaat uit het medium film, maar ook uit de andere media; literatuur, muziek, beeldende kunst et cetera. De verfilming die Lewin gemaakt heeft van de literaire roman van Oscar Wilde bevat een duidelijke intermediale referentie naar een literaire tekst. Het is namelijk gebaseerd op de literaire tekst. Aan de hand van de theorie van Irina O. Rajewsky en Werner Wolf leg ik het begrip intermedialiteit uit binnen de literaire context en de cinematografische context.

Rajewsky en Wolf vormen samen een basistheorie uit velen over het begrip intermedialiteit waarbij de focus ligt op intermediale referenties. Rajewsky maakt in *Intermediality, intertextuality, and remediation* een onderscheid in intermedialiteit op breed niveau en intermedialiteit op eng niveau (Rajewsky: 46). Intermedialiteit gaat volgens haar over werkingen tussen verschillende media. Iedere concrete toepassing van intermedialiteit heeft wel eigen 'qualities', die variëren per fenomeen en zo een eigen subcategorie vereisen die specifiek is (Rajewsky 2005: 51). Om die reden onderscheidt Rajewsky drie categorieën (2005: 51-53).

Bij een media transpositie vindt effectief een transformatie plaats van één specifiek medium naar een ander. Er vormt zich een nieuw mediaproduct, waarbij een ander media specifiek systeem als 'bron' functioneert. Onder meer de verfilming van literatuur behoren tot deze categorie, waarbij bijvoorbeeld een tekst de bron kan zijn voor het uiteindelijke medium van de strip of de film.

Bij mediacombinatie worden minstens twee 'conventionally distinct media' gecombineerd, en blijven materieel present op hun eigen media specifieke wijze. Hieronder vallen bijvoorbeeld tekstbeeldverhoudingen, gebaseerd op literaire teksten, waarbij dus telkens de eigenheid van ieder medium behouden blijft.

Bij intermediale verbanden treedt er een verwijzing op van één mediaproduct naar een ander, door middel van 'its own media-specific means'. Deze categorie valt uiteen in twee specificaties: ofwel wordt er verwezen naar één concreet werk in een ander medium, dit noemt Rajewsky de Einzelreferenz; er wordt naar een specifiek medium verwezen, of er vindt een verwijzing plaats naar discursieve methodes die kenmerkend zijn aan dat bepaalde medium. De notie van filmisch schrijven valt binnen deze categorie, maar ook hoort de musicalisatie van literatuur bij intermediale verbanden. Rajewsky formuleert een bedenking bij de laatstgenoemde intermediale categorie. Het is volgens haar zo dat er steeds 'medial differences' zullen bestaan, doordat de grenzen tussen verschillende systemen worden overschreden. Die verschillen ziet ze als een 'intermedial gap' tussen de verschillende media, en daarom is er aan intermediale verbanden steeds een 'as if' karakter

verbonden (Rajewsky 2005: 54). Het valt niet de categoriseren bij één soort medium. Hoewel intermedialiteit van een breed concept lastig te benoemen is aan de hand van een voorbeeld, zijn er verschillende nieuwe voorbeelden van intermedialiteit van een eng concept. Dit komt doordat het scherpere grenzen heeft en dus gemakkelijker aan te duiden is. Het enge concept van intermedialiteit gaat volgens Rajewsky meer over intermediale referenties. Elk fenomeen waarbij van intermedialiteit te spreken valt, vraagt om een specifieke intermediale benadering. Om die reden onderscheidt Rajewsky de drie categorieën; media transpositie, media combinatie en intermediale verbanden (2005: 51-53).

Werner Wolf maakt net als Rajewsky onderscheidt in intermedialiteit op breed niveau en intermedialiteit op eng niveau. Intermedialiteit richt zich op de participatie van meer dan één medium in een menselijk artefact (Wolf, *Musicalization* 37). Intermedialiteit in de brede zin is van toepassing op elke overschrijding van grenzen tussen conventioneel onderscheiden media. Wolf richt zijn opvatting op intermedialiteit binnen de literatuur. Hij differentieert daarbij uit de volgende stappen; stap één houdt in dat literatuur kan functioneren als een medium dat trans mediale kenmerken deelt met andere media, bijvoorbeeld kenmerken die vergelijkingen mogelijk maken. Stap twee legt uit dat literatuur functioneert als een medium dat materiaal kan opleveren voor transformatie in andere media of materiaal van andere media kunnen overnemen. Stap drie houdt in dat literatuur als een medium kan werken dat plurimediale combinaties kan aangaan met andere media in een en hetzelfde werk of artefact. Stap vier verklaart dat literatuur als een medium kan werken dat op verschillende manieren naar andere media kan verwijzen. Deze vier aannames vormen de vier basisvarianten van intermedialiteit. Deze aannames zijn gedeeltelijk bedacht door Irina Rajewsky en Werner Wolf in 'Intermedialität - ein weites Feld'. Rajewsky richt zich op een breed scala aan verschijnselen binnen de intermedialiteit (Rajewsky: 50).

Binnen dit onderzoek richt ik mij specifiek op het begrip: adaptatie. Linda Hutcheon spreekt in *A Theory of Adaptation* (2006) over verschillende niveaus van adaptatie, en ook de mate waarin het voor kan komen. Hutcheon legt het fenomeen adaptatie uit aan de volgende toelichtingen: ten eerste, een adaptatie gezien als een formele entiteit of product, is een adaptatie aangekondigd. Het is een uitgebreide transponering van een bepaald werk of meerdere werken. 'Trans coderen' kan een verschuiving van een medium of een genre inhouden, of een verandering van frame. De context van een adaptatie is volgens Hutcheon als volgt: 'telling the same story from a different point of view, for instance, can create a manifestly different interpretation' (Hutcheon: 11). Transpositie kan ook een verschuiving betekenen waarbij het verhaal verschuift van het reële naar het fictionele of van een historisch verslag naar een bibliografie of zelfs een gefictionaliseerde vertelling of drama (Hutcheon: 7).

Ten tweede kan adaptatie gezien worden als een proces van creatie. Adaptatie gaat altijd gepaard met herinterpretatie. Bij adaptatie gaat het om toe-eigening van een bepaald verhaal.

Ten derde, gezien vanuit het perspectief van perceptie, is adaptatie een vorm van intertekstualiteit. 'We experience adaptations (as adaptations) as palimpsests through our memory of other works that resonate through repetition with variation.' (Hutcheon: 8).

Een adaptatie is een bewerking van bijvoorbeeld een tekst in een ander medium zoals in dit geval film. Een filmadaptatie is niet een flauwe imitatie van een superieur authentiek origineel: het wordt geplaatst in een nieuwe context en krijgt hierdoor onvermijdelijk een nieuwe functie. Adaptatie kan ervoor zorgen dat de inhoud van het origineel naar een hoger niveau getild wordt door de nieuwe mogelijkheden die de cinematografische adaptatie brengt. Een cinematografische adaptatie vraagt om een complexe materiele basis, zoals camera, filmsetting en acteurs. Een film moet een bericht overbrengen door relatief weinig woorden en veel afbeeldingen. Hierdoor is er bij het maken van een film weinig tolerantie voor complexiteit of ironie (Hutcheon: 1).

De meeste theorieën over adaptatie veronderstellen dat het verhaal de gemene deler is. Het verhaal is de kern die tussen verschillende media en genres wordt getransporteerd. Elke adaptatie gaat formeel gezien over dat verhaal, echter in verschillende manieren geuit. Hutcheon voegt hier de gedachte aan toe dat het verhaal via verschillende manieren van vertellen, uitvoeren of engagement de interactie aangaan (Hutcheon: 10). Thema's zijn volgens Hutcheon de makkelijkste verhaalelementen om over te dragen als adaptatie (Hutcheon: 10).

Dit onderzoek is voor een deel gebaseerd op de keuzes die Lewin heeft gemaakt als het gaat om deze complexe materiele basis. Lewin heeft als regisseur van de cinematografische adaptatie ook keuzes gemaakt op basis van de inhoud. In dit onderzoek tracht ik te verwoorden hoe Lewin de literaire roman van Oscar Wilde vertaald heeft en wat het effect van zijn keuzes is geweest.

1.3 Wat is er geschreven over adaptaties van *The Picture of Dorian Gray*?

Volgens Stefan Evangelista heeft Oscar Wilde voornamelijk met de literaire roman *The Picture of Dorian Gray* veel invloed gehad op de vernieuwing van literatuur. Het is ook een inspiratiebron geweest voor veel filmmakers. In de afgelopen honderd jaar zijn er veel adaptaties van de roman *The Picture of Dorian Gray* geproduceerd. De verschillende adaptaties worden vaak bekritiseerd door het publiek omdat het aanpassingen zouden zijn van het origineel. Elke adaptatie heeft echter zijn eigen interpretatie op het originele verhaal van Oscar Wilde. De toe-eigening van dit verhaal zorgt voor onstuimige reacties. Door een enkeling van deze kritieken te omschrijven, tracht ik een blik te geven van hoe er over de adaptaties van *The Picture of Dorian Gray* geschreven wordt, en in welke context mijn onderzoek plaatsvindt. Omdat ik mijn onderzoek richt ik op de cinematografische adaptatie uit 1945 gemaakt door Albert Lewin, zal ik deze adaptatie ook als eerste bespreken.

Lewin was een Amerikaanse filmregisseur, scenarioschrijver en producent. Lewin is voornamelijk bekend geworden door zijn legendarische artistieke meesterwerk *Pandora and the Flying Dutchman* (1951). De verschillende meningen van critici over de adaptatie vormen een scala aan uiteenlopende opvattingen over de keuzes die Lewin als regisseur gemaakt heeft. Critici schrijven bijvoorbeeld onaardige woorden over Hurt Hatfield. De lopende mannequin Hurt Hatfield creëert een bovenaardse, onnatuurlijke uitstraling voor Dorian Gray. Hij zou niet in deze wereld moeten bestaan, hij lijkt hier alleen maar te zijn om te genieten van zijn schoonheid en uiterlijk. De keuze om acteur Hurt Hatfield de rol van Dorian Gray te laten vervullen, wordt over het algemeen als een negatieve toevoeging beschouwd. In *Lewin's Wilde: Aestheticism, Moralism, and Hollywood* (2016) beschrijft Edward Adams verschillende cinematografische adaptaties van de roman maar hij gaat met name in op de volgens hem meest bekende adaptatie van Wilde's roman, namelijk die van Albert Lewin. Hier omschrijft hij Hurt Hatfield als 'flat', 'easily forgettable' (Adams, 89).

Hoewel de keuze voor de acteur Hurt Hatfield als negatief beschouwd wordt, maakt Lewin een interessante keuze in het gebruik van mise-en-scène, met name kleurgebruik. Ondanks het feit dat de cinematografische adaptatie in zwart/wit is, zijn er vier glorieuze Technicolor-reeksen die het portret van Gray laten zien. Lewin gebruikt niet alleen innoverende technieken zoals Technicolor. Door de stijl van mise-en-scène te inspireren op Aubrey Beardsley, waarbij duidelijk de overeenkomst te zien is met het zwart/wit contrast van de illustraties van Beardsley, maakt hij een duidelijke referentie naar de stijlperiode van begin 1900 (Adams, 91).

Een van de nieuwste adaptaties van *The Picture of Dorian Gray* is de film *Dorian Gray* (2009) geregisseerd door Oliver Parker. In *The Guardian* schrijft Peter Bradshaw hoe de poster van de nieuwe adaptatie van *The Picture of Dorian Gray* op een 'Twilight knock-off' lijkt (Bradshaw: *The Guardian*, 2009). Door de nieuwe technologische mogelijkheden, bevat deze adaptatie een aantal nieuwe slimme plot-uitvindingen (Bradshaw: *The Guardian*, 2009). Peter Brunette schrijft in een artikel in *The Hollywood Reporter* over deze adaptatie zelfs dat het meer Wilde representeert dan ooit tevoren. De verfilming belooft een goede re-interpretatie te zijn van het origineel.

'Much wilder if not more Wildean, this new version by British director Oliver Parker professes to re-interpret the novel on which it's based, and it surely accomplishes that.'

Peter Brunette (2009)

Hoewel de recensies van de *Dorian Gray* (2009) de kijker een goed interpreteerde adaptatie van het origineel beloven, wordt de cinematografische adaptatie *The Picture of Dorian Gray* (1970) ook wel bekend als *The Sins of Dorian Gray* door Massimo Dallamano omschreven als een tenietdoening bij het origineel van Oscar Wilde. In de Duitse krant *Der Spiegel* wordt destijds het volgende geschreven; 'Dennoch, eine solche moderne film-version, wie sie der Italienische regisseur Massimo Dallamano nun darbietet, hat Wilde nicht verdient. Da gibt sich Dorian, Dargestellt vom Österreicher Helmut

Berger, als verkommener Playboy der Jet-Set-Zeit, der es mit jeder und jedem treibt, für geld und for love.' *Der Spiegel* (1970).

In ditzelfde artikel uit *Der Spiegel* wordt de adaptatie uit 1970 als primitief omschreven. Oscar Wilde zou enkel de 'bankschroef in fluweel en zijde' kunnen waarderen. 'Wenn Oscar Wilde etwas schätzte, dann das Laster in Samt und Seide.' *Der Spiegel* (1970).

Hoofdstuk 2: vergelijking van mise-en-scène in de tekst en beeld.

In de vergelijking van de mise-en-scène van de roman en de verfilming van de roman focus ik mij op de volgende aspecten van mise-en-scène: decor en rekwisieten, belichting en kleurgebruik, beweging en cameravoering. Daarbij beschrijf ik en analyseer ik twee uiteenlopende scènes uit de verfilming van Albert Lewin. Ik vergelijk deze met de geschreven scènes uit de roman van Oscar Wilde. De analyse zal bestaan uit de volgende scènes: In de film begint de scène 1 op minuut 11:25 tot en met 13:10. Scène 1 komt overeen met de tekst in hoofdstuk 2 van de roman. Deze scène vindt plaats in de studio van de kunstschilder uit de roman Basil Hallward. De protagonisten Harry Wotton, Basil Hallward en Dorian Gray bevinden zich in de studio. De belangrijke gebeurtenis in deze scène is dat Dorian Gray voor het eerst het schilderij dat van hem gemaakt is, te zien krijgt.

Scène twee begint op minuut 01:08:28 tot en met 01:14:29 versus hoofdstuk 13.

Dorian Gray neemt Basil Hallward in vertrouwen om zijn grootste geheim aan te tonen. Deze scène vindt plaats op een zolderachtige kamer. Dorian Gray toont het schilderij. Na een lange dialoog over het vergeven van Dorian Gray zijn zonde, vermoordt Gray uiteindelijk de maker van het schilderij. In de analyse zal ik letten op aspecten zoals symboliek, iconografie en moraliteit. Aan de hand van de theorieën over intermedialiteit van Rajewsky en Wolf en de theorie over adaptatie van Hutcheon, zal ik de keuzes van Lewin analyseren en proberen te plaatsen binnen de fenomenen intermedialiteit en adaptatie.

2.1 Scène 1: 11:25 t/m 13:10 versus hoofdstuk 2.

2.1.1 Decor en Rekwisieten

De scène speelt zich af in een kamer. De kamer fungeert als studio van het personage Basil Hallward, de kunstenaar en maker van het portret van Dorian Gray. Midden in de kamer staat een pilaar waartegen het portret staat. De protagonist Dorian Gray poseert op een verhoging in een hoek van de ruimte. Op de verhoging staat een kamerscherm



Afbeelding 1

met daarvoor een fauteuil. Naast de fauteuil staat een slanke bijzettafel met een Egyptisch beeld van een katfiguur. Het meest interessante punt in deze scène is het moment wanneer Dorian Gray zijn portret te zien krijgt. Het portret staat centraal in het beeld en aan beide kanten is een selectie werken van Basil Hallward te zien. Toch lijkt het portret van Dorian Gray een stuk groter dan elk ander

schilderij dat zich aan de getoonde muur bevindt. Dit zou kunnen betekenen dat Dorian Gray als superieur wordt gezien. Hallward heeft echter het formaat gekozen, en laat op deze manier blijken dat hij Dorian Gray als waardig beschouwd.

Deze mogelijke verwijzing naar een grotere betekenis die in de roman wel wordt beschreven, duidt op een verwijzing naar de tekst, of te wel hoe Wolf het noemt, een ‘intermedial reference’.

Lewin heeft de woorden van Wilde weten te transformeren naar beeld, door Dorian Gray letterlijk op een voetstuk te plaatsen. Er vindt in dit shot een transformatie van één specifiek medium



Afbeelding 2

naar een ander medium plaats, en zou volgens Rajewsky een media transpositie genoemd worden.

Op het portret staat het Egyptisch beeld van een katfiguur afgebeeld. Aan dit rekwisiet zit een symbolische betekenis verbonden. Het is een verbeelding van een van de 73 goden van Egypte. Het kan namelijk een wens in vervulling laten gaan, weet Henry Wotton te vertellen. Het beeld is een symbool voor Dorian Gray zijn wens die in het vervolg in vervulling zal gaan. Deze symboliek heeft Oscar Wilde echter zelf niet gebruikt in zijn roman. Harry Wotton benoemt wel dat Dorian niet zulke absurde situaties kan wensen, maar hij benoemt niet waarom. Lewin lijkt door het Egyptische beeld een bepaalde symboliek toe te voegen op de vraag waarom de wens in vervulling lijkt te gaan. De symboliek voegt iets spookachtigs toe, zonder dat er een cliché van wordt gemaakt. Wellicht verschijnt deze subtiele hint in de verfilming van Lewin om de aforistische manier van schrijven van Oscar Wilde te vertalen naar beeld.

De aforistische manier van schrijven van Oscar Wilde heeft te maken met zijn grote verbeelding. Zijn aforismen zijn bijna altijd kleine bewijzen uit het ongerijmde voor zijn eigen genialiteit (Kees Fens). De aforismen die Wilde gebruikt, hebben vaak te maken met de vertoning van het leven. Lewin gebruikt in deze scène symbolische aspecten om een nieuwe leefwereld te openen. Door de wens van Dorian Gray te koppelen aan een Egyptisch beeld dat symbool staat voor de vervulling van wensen, wordt er geïmpliceerd dat de wens daadwerkelijk in vervulling gaat. Lewin opent hierdoor een deur naar een ander verhaal om het verhaal dat verteld wordt spannender te maken. Het gebruik van symboliek door Lewin komt overeen met hoe Wilde aforismen inzet, namelijk korte zinnen om een groter geheel zoals het ‘leven’, of schoonheid uit te leggen. Door de aforistische stijl van Wilde centraal te stellen binnen de symbolische elementen die Lewin toevoegt in de mise-en-scène ontstaat er een verwijzing naar de ‘stem’ van Wilde als auteur. De Egyptische kat-figuur dat als symbool wordt gebruikt is echter geen letterlijke verwijzing naar de tekst van Wilde. Het gebruik van symbolische elementen is een verwijzing naar de schrijfstijl van Wilde en Lewin probeert op deze manier de ‘distinctive style’ van de originele auteur te tonen. ‘Distinctive style’ staat volgens Kreilkamp voor de onnavolgbare stem van de auteur.

Op 12 minuten en 35 seconden staat het portret nogmaals in beeld, maar dit keer minder ver ingezoomd. Het staat op de schildersezels. Het Egyptische beeld is prominent in beeld links naast Dorian Gray die centraal en volledig is afgebeeld op het schilderij.

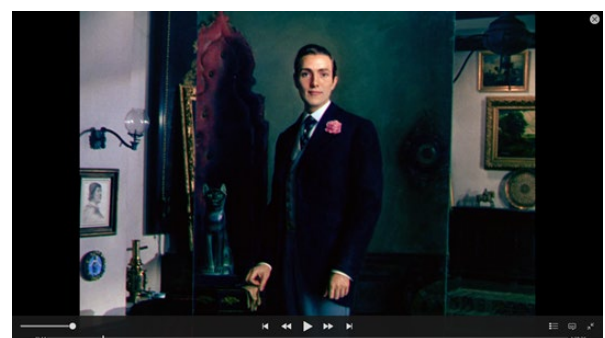
Symboliek kan veel betekenen in mise-en-scène. Zonder woorden te gebruiken worden er verwijzingen gemaakt naar symbolen, deze symbolen geven het narratief een diepere lading doordat er betekenis aan een beeld wordt gegeven. De symbolische betekenis achter deze scène zou het verlangen naar onsterfelijkheid kunnen betekenen. Door rekwisieten in de mise-en-scène toe te voegen, creëert Lewin een symbolische laag in de cinematografische adaptatie om het verhaal van Oscar Wilde toe te eigenen.

2.1.2 Belichting en Kleurgebruik

De volledige cinematografische adaptatie van *The Picture of Dorian Gray* is eigenlijk zwart/wit. De regisseur Albert Lewin gebruikt in een enkele scène kleur op een manier waardoor er niet meer van zwart/wit beeld te spreken is. Op 11 minuten en 36 seconden is er een merkwaardige verandering in het kleurgebruik van de film. In dit shot kijkt Dorian Gray voor het eerst naar het portret van zichzelf gemaakt door Basil Hallward. Het portret wordt niet in zwart/wit getoond maar in kleur. De techniek die hiervoor wordt gebruikt, wordt Technicolor genoemd. Het gebruik van kleur is een mogelijkheid die ontstaat door het verhaal te transformeren naar een ander medium. Door de effecten die gecreëerd kunnen worden met filmische aspecten zoals kleur en licht, kan het zijn dat het verhaal door de adaptatie naar een hoger niveau getild wordt (Hutcheon: 2). Ik denk dat Lewin het verhaal in dit geval niet naar een hoger niveau heeft getild. Lewin heeft de filmische aspecten zoals kleurgebruik en belichting gebruikt om de poëtische en beeldende manier van schrijven van Wilde te vertalen naar beeld. Lewin bereikt dit voornamelijk door kleurencombinatie.

Het schilderij bevat heldere turquoise en magenta tonen. Deze kleurencombinatie in verbinding met de muziek en de cameravoering ontstaat er een verheven hemelse/ on aardse sfeer in dit shot. De vertoning van het schilderij vertaalt een passage uit de roman waarin een beschrijving wordt gemaakt over de schoonheid van het schilderij. Op het moment dat Dorian Gray het schilderij ziet, analyseert hij het kleuren palet zorgvuldig in zijn gedachte. Hij heeft zich nog nooit zo belangrijk gevoeld, en de complimenten van Hallward charmeren hem.

Dorian Gray beseft in deze monoloog dat deze vastgelegde schoonheid ooit zou vergaan. Hij beschrijft hoe zijn gezicht zal veranderen naarmate hij ouder wordt. Hij beschrijft dit aan de hand van



Afbeelding

de schoonheden die Hallward heeft vastgelegd op het schilderij. ‘The scarlet would pass away from his lips, and the gold steal from his hair.’ (Wilde: 25). De woorden geschreven door Wilde lijken letterlijk vertaald te zijn naar de prachtige combinatie van kleurgebruik en belichting. Muziek versterkt ongetwijfeld het ongeloof van de verbaasde Dorian Gray. Het beeld verandert na 9 seconden terug naar zwart/wit. In dit volgende shot heeft Dorian Gray een soort realiteit check. Er schijnt licht op hem, hoewel de rest van de ruimte redelijk licht is, staat de protagonist toch in de schijnwerper. Er is weinig contrast in dit shot in tegenstelling tot de andere shots in de scène, hierdoor wordt de zachtheid van Dorian Gray’s voorkomen versterkt. Omdat Dorian Gray als een god is afgebeeld, en hij ook nog eens in de schijnwerper staat, wordt de aandacht volledig naar hem getrokken. Op dit moment lijkt het net of zijn lichtelijk zelfingenomen karakter geboren wordt.

2.1.3 Beweging en cameravoering

In de analyse waarin ik in ga op kleurgebruik wordt al een kleine referentie gemaakt naar beweging en cameravoering. Dit met betrekking tot het moment dat het portret van Dorian Gray in beeld komt.

Er wordt vanaf 11 minuten en 36 seconden uitgezoomd vanaf het gezicht van Dorian Gray op het schilderij tot een weergave van het volledige schilderij tot 11 minuten en 45 seconden. Zoals ik eerder al benoem, wekt deze combinatie van kleurgebruik, cameravoering en geluid een verheven hemelse en onaardse sfeer op.



Afbeelding 4

Alsof het schilderij van een andere wereld is.

De cameravoering waarbij uitgezoomd wordt, veroorzaakt spanning en beweging in het schilderij. Met beweging bedoel ik dat er een soort leven in het schilderij lijkt te bloeien. Deze factoren hebben ook invloed op het gevoel dat de kijker krijgt wanneer naar de scène gekeken wordt. Het beïnvloedt de manier waarom het schilderij een rol speelt in het narratief. Dit is de eerste scène waarin het schilderij aan de kijker getoond wordt. Dit wordt op een geleidelijke poëtische manier gedaan. Het wordt zorgvuldig en rustig onthuld. In de roman neemt Oscar Wilde ook een aantal pagina’s de tijd tot het moment dat Dorian Gray zijn gelijkenis te zien krijgt. Deze trage onthulling in de roman komt min of meer overeen met de onthulling die Albert Lewin op zijn manier vertaald heeft in beeld.

De overeenkomst tussen beeld en tekst kan in dit geval omschreven worden als een letterlijke transformatie van het medium tekst naar het medium film. Het verhaal is de gemene deler tussen het origineel en de adaptatie. Lewin neemt net zoals Wilde lang te tijd om het schilderij te onthullen aan

de kijkers. In deze scène komt dit naar voren doordat enkel het perspectief verandert. Er is een verschuiving van een ander frame, om die reden zou dit volgens Hutcheon trans coderen genoemd kunnen worden (Hutcheon: 11). Deze scène laat zien hoe Lewin omgaat met het verhaal van Wilde. Trans coderen op deze manier gaat volgens Hutcheon om het laten zien van de verschillende dimensies van het brede verschijnsel adaptatie. Het wijkt af van de traditionele manier waarop veel studies naar adaptatie hebben gekeken (Hutcheon: 22).

2.2. Scène 2: 01:08:28 t/m 01:14:29 versus hoofdstuk 13.

2.2.1 Decor en Rekwisieten

Scène 2 is het laatste moment dat het schilderij aan Basil Hallward wordt getoond. Hoewel Scène 2 overeenkomt met scène 1 in kleurgebruik, heeft deze scène interessante symbolen en verborgen motieven in het decor verwerkt zitten. De scène begint bij het moment dat Dorian Gray en Basil

Hallward de trap op lopen om het schilderij na jaren te bekijken. Hallward vraagt zich af waar alle vreemde en beschuldigende geruchten over Dorian vandaan komen. Dorian besluit om het schilderij dat na jaren langzaam veranderd is te tonen aan

zijn toenmalige schepper. In het eerste shot is de trap centraal in beeld te zien



Afbeelding 5

vanuit een doorkijk vanaf de andere kamer. Er heerst een sterke symmetrie in het beeld. Centraal in het beeld staat het Egyptische katfiguur die in scène 1 ook een rol speelt; als het ware een verwijzing naar de wens die Dorian maakt en staat symbool voor de vervulling van de wens. De kat lijkt de twee personages na te kijken. Waarmee gesuggereerd wordt dat de wens eindelijk zijn tol eist. Door het symbool van de Egyptische katfiguur de herhalen, wordt het plot van het verhaal duidelijk.

Het volgende shot bevindt zich in een dampige kamer en staat daardoor geheel in contrast met het vorige shot waarbij de symmetrie dominant is. Zo wordt de kamer ook door Oscar Wilde beschreven in de roman. 'A cold current... of murky orange.' (Wilde, 130).

In het boek beschrijft Wilde de ruimte als volgt:

'Hallward glanced around him, with a puzzled expression. The room looked as if it had not been lived in for years. A faded Flemish tapestry, a curtained picture, an old Italian cassone, and a most empty bookcase – that was all that it seemed to contain, besides a chair and a table. As Dorian Gray was lighting a half-burned candle that was standing on the mantelshelf, he saw the whole place was covered with dust, and the carpet was in holes. A mouse ran scuffling behind the wainscoting. There was a damp odour of mildew' (Wilde, 130).

Wilde heeft het over een half opgebrande kaars, Lewin heeft echter een lamp in de ruimte geplaatst die van hoogte kan veranderen, vermoedelijk door middel van een katrol. Lewin speelt met het licht in de ruimte, Hallward gebruikt de lamp om het schilderij beter te zien.

In het midden van de kamer staat een krijtbord, hoewel dit krijtbord niet wordt genoemd in de roman, voorzie ik de tekst geschreven op het krijtbord als een motief. De aanleiding van de rottende ziel en schilderij van Dorian Gray. De tekst geschreven op het krijtbord luidt als volgt: 'Non ignoravi mortalem esse' (01:08:58). De letterlijke vertaling van de tekst betekent: 'ik heb niet genegeerd om sterfelijk te zijn'. Het woord sterfelijk duidt op het leven van een mens, met name het leven van Dorian Gray.

De uitspraak is een afgeleide van 'Memento te mortalem esse'. De betekenis van deze uitspraak betekent: 'Onthoud dat je sterfelijk bent'. Deze uitspraak lijkt meer logisch te hebben omdat het klinkt als een waarschuwing. De uitspraak 'Non ignora te mortalem esse' komt nog dichterbij in de buurt en klinkt bijna als een



Afbeelding 6

dreiging. Deze tekst betekent namelijk 'Negeer niet dat je sterfelijk bent'. Lewin lijkt met behulp van de spreuk een extra dimensie aan de scène toe te voegen. Gezien de wens van Dorian Gray waarin hij wenst dat hij voor altijd jong zou blijven, net zoals het schilderij, fungeert de spreuk als het ware als herinnering aan sterfelijkheid. Het laat zien dat Dorian Gray eerder heeft nagedacht over onsterfelijkheid en opnieuw wordt herinnerd aan zijn worsteling met de gevolgen van onsterfelijkheid. Deze confrontatie kan zijn irritatie stimuleren. Lewin laat Dorian Gray dan ook dwangmatig handelen. Het mes waarmee Dorian Gray, Basil Hallward neersteekt komt zowel in de roman als in de scène naar voren. In de scène in de verfilming begint Dorian al in het vierde shot met het mes dwangmatig te spelen. Hij gooit het mes in de tafel. Deze handeling komt door de herhaling nerveus doch gecontroleerd over. In de roman wordt het mes op een andere manier geïntroduceerd in de scène.

Dorian Gray grijpt later in de scène naar het mes omdat hij nerveus is en plotseling boos op Basil Hallward wordt.

In de scène in de verfilming wordt dit proces van kwaadheid vertraagd. In de eerste besproken scène toont Hallward het schilderij aan Dorian Gray. Zoveel jaar later, toont Dorian Gray het schilderij terug aan Hallward. Het schilderij maakt deel uit van het decor, maar het is ook het middelpunt van het narratief. Hallward beschrijft het schilderij alsof het de ogen heeft van de duivel. Het staat als middelpunt in de zolderkamer. Het schilderij wordt in deze scène op dezelfde manier getoond als in de eerste besproken scène; de personages zijn echter omgedraaid.

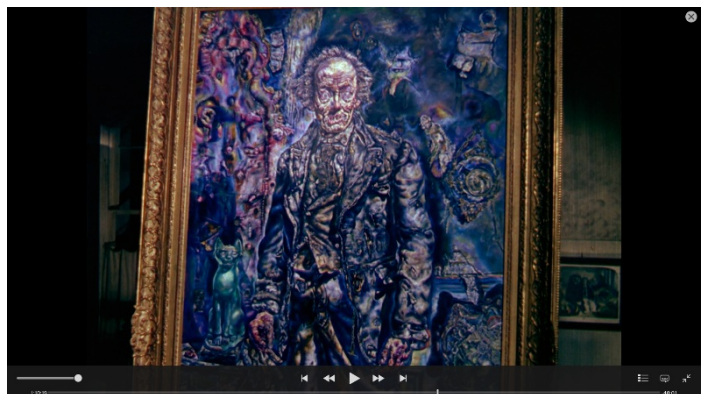
Lewin heeft zowel de Egyptische katfiguur en de spreuk op het bord toegevoegd. Het komt niet voor in het origineel van Wilde en het is dus een eigen interpretatie van Lewin. De symbolen hebben in deze scène zorgen ervoor dat het plot van het verhaal duidelijk wordt. Lewin geeft met symbolen aan hoe het verhaal af gaat lopen. De kat voorspelde in de eerst besproken scène dat Dorian Gray zijn wens uit zou komen. Door de kat terug te laten komen in deze scène suggereert het beeld dat er een vervolg komt op het uitkomen van de wens.

De spreuk die op het krijtbord geschreven staat, is een herinnering aan Dorian Gray dat hij zijn sterfelijkheid niet kan vergeten. Hoewel de symbolen niet letterlijk overgenomen zijn uit de roman van Wilde, creëert Lewin de dubbele laag die wel in de tekst van Wilde verscholen zit doormiddel van aforismen. voornamelijk de spreuk op het krijtbord 'Non ignoravi mortalem esse' is hier een goed voorbeeld van.

2.2.2 Belichting en kleurgebruik

Ook in deze scène heeft Lewin kleur toegevoegd op het moment dat het schilderij voor de tweede keer getoond wordt. De kleuren hebben dit keer een andere toon en wekken gevoelens van afschuw op.

Er is opnieuw sprake van een licht-donker contrast, maar de combinatie tussen turquoise en roze tinten is verdwenen. Een gifachtige gele kleur en druipend rood spelen de hoofdrol in het rot lijkende schilderij. De persoon geschilderd in het midden is grijs en afgebeeld, waardoor de gele en rode kleur op de huid extra benadrukt wordt. De achtergrond is nog



Afbeelding 7

enigszins dezelfde turquoise kleur, maar door de abstracte surrealistische vormen op de achtergrond zit er meer expressie in het schilderij. Naast kleurgebruik is belichting niet onopmerkelijk. Er wordt veel gebruik gemaakt van het schaduwspel op Dorian Gray zijn gezicht. Er hangt een losse lamp in de ruimte die beweegt, deze beweging zorgt voor een grillige schaduw op de muur. Deze lamp wordt

door Wilde niet genoemd. Lewin zou de lamp toegevoegd kunnen hebben om een moderner uiterlijk te creëren. Hij laat ook het personage Basil Hallward spelen met de lamp om het schilderij beter te belichten, waardoor de belichting in de ruimte constant verandert.

Basil Hallward is tamelijk neutraal belicht. Het personage heeft weinig contrast in zijn gedaante. Dorian Gray daarentegen wordt bedekt door schaduw, waardoor zijn gedaante extra duister lijkt. Op het moment dat de schaduw verdwijnt of verandert, komt de spierwitte onbevleete huid van Dorian Gray tevoorschijn. Het mes waar Dorian mee speelt, reflecteert het licht van de lamp, waardoor er een aandachtspunt van wordt gemaakt. Op het moment dat Dorian Gray Basil Hallward vermoordt met dat mes, is er een schaduw van Dorian op het schilderij te zien. In het shot erna beweegt de lamp in een snel tempo van voor naar achter waardoor de donkere schaduw op Dorian zijn gezicht ook constant beweegt. De bewegende schaduw maakt de scène grilliger. Lewin heeft de lamp gebruikt om de spanning van de scène beweeglijker en minder statisch te maken.



Afbeelding 8

Hij probeert door middel van de lamp de belichting spannender en minder statisch te maken.

In deze scène is er opnieuw sprake van trans codering. Lewin heeft dit keer de scène spannender en beweeglijker gemaakt door meer contrast in de belichting toe te voegen. Een duidelijk kenmerk van een cinematografische adaptatie is dat er weinig tolerantie is voor complexiteit of ironie (Hutcheon: 1). Dit komt doordat woorden niet de belangrijkste rol spelen in een filmscène. Lewin heeft geprobeerd om de complexiteit die Wilde in zijn literatuur toepast, te transformeren naar een net zo impressief beeld.

2.2.3 *Beweging en Cameravoering*

Albert Lewin maakt vaak gebruik van het zoom-effect. Opnieuw wordt het schilderij langzaam in beeld gebracht door middel van een zoom. De camera zoomt uit op het schilderij waardoor de gruwelijkheid langzaam onthuld wordt. De camera staat meestal op ooghoogte. Op het moment dat Dorian Gray in beeld komt nadat hij Hallward vermoord heeft (01:13:20), staat de camera op een laag standpunt. Hierdoor ontstaat er een kikvorsperspectief. Dit perspectief accentueert de gezichtsuitdrukking van Dorian Gray. In ditzelfde shot wordt er uitgezoomd. Het shot start bij een close-up en eindigt bij een medium-close-up waarbij Dorian Gray tot zijn middel in beeld is. Het shot erna start met een close-up van een lamp en een deken waarop geschreven staat: 'Little boy blue, come blow your horn'. In het shot wordt weer uitgezoomd met als gevolg dat Dorian Gray links het beeld in komt lopen en zijn handen afveegt aan het dekontje. De tekst is van een bekend Engels kinderrijmpje.

Het kan verwijzen naar Dorian zijn kindertijd waar hij mogelijk al problemen heeft opgelopen, waardoor hij de egocentrische karaktereigenschap ontwikkelde. De handeling waarbij hij zijn handen afveegt aan het dekentje zou een symbolische betekenis kunnen hebben, waarbij Lewin bedoelt dat Dorian zijn verleden achter zich laat en vanaf dat moment neurotisch verder gaat. In deze scène komt duidelijk naar voren dat Lewin woord probeert om te zetten naar beeld. Een film bestaat uit weinig woorden en veel beelden. Lewin heeft zijn eigen interpretatie van de tekst van Wilde vertaald naar beeld. Hierdoor is er geen directe link te zien met het origineel.

Rajewsky legt intermedialiteit uit aan de hand van drie niveaus. Het tweede niveau is creatie. Creatie is van toepassing op de meeste scènes van de cinematografische adaptatie. Het lijkt alsof Lewin zijn eigen ervaring met het originele verhaal heeft proberen te verwoorden en daar beelden bij heeft gemaakt.

Hoofdstuk 3: Dialoog en geluid

Dialoog en geluid betekenen veel in de cinematografie, in literatuur komt geluid echter niet letterlijk aanbod. Zowel een narratief in literatuur en als ook in film hebben te maken met dialoog en geluid. In literatuur wordt het echter omschreven in tegenstelling tot film waar dialoog en geluid hoorbaar zijn. De verteller in het verhaal van *Dorian Gray* komt op bepaalde punten bijzonder naar boven. Maakt deze verteller deel uit van de dialoog of observeert hij de gedachte die op dat moment in het hoofd van het personage te horen is? Dialoog maakt deel uit van het geluid in een film, muziek speelt echter ook een belangrijke rol in de sfeerzetting van een scène. Er kan onderscheid gemaakt worden tussen externe en interne muziek. Welke dialogen heeft Albert Lewin direct en exact overgenomen uit de roman? Op welke manier heeft Albert Lewin de dialogen vertaald in de scène uit de cinematografische adaptatie?

Albert Lewin heeft de scènes uit de roman herschreven in zijn eigen beeldtaal, en past zo bewust en onbewust vormen van ironie toe. In dit hoofdstuk bekijk ik de dialogen en het geluid vanuit de gekozen scènes en bespreek ik deze aan de hand van een vergelijking met de geschreven scène. Ik ga daarbij ook in op welke verteller Oscar Wilde gebruikt en welke verteller Albert Lewin vertaalt in zijn verfilming. Oscar Wilde heeft een bepaalde manier van schrijven. Zijn roman *The Picture of Dorian Gray* raakt verschillende vlakken van emotie door te spelen met dialoog. De beschrijvingen die personages maken in een dialoog raken verschillende referenties naar grote schrijvers, muzikanten, beeldend kunstenaars of filosofen.

Hoe vertaalt Albert Lewin deze zogenaamde filosofische ‘stem’ van Wilde naar beeld? Bereikt Lewin het niveau van Wilde en op welke manieren doet hij dat? De stem van een schrijver zorgt voor herkenning en identiteit. De ‘stem’ kan ook vreemd en verwarrend zijn. De ‘Stem’ is beschreven in termen die zich identificeren met het niet-humane, namelijk muzikale instrumenten (Bennett and Royle). Het is ook beschreven in termen van meervoud, of in unheimlichkeit. Literatuur zou gedefinieerd kunnen worden als de ruimte waarin, meer dan ergens anders, de kracht, schoonheid en vreemdheid van de ‘stem’ wordt opgeroepen als beschreven en geanalyseerd. Een van de meest duidelijke extremen van de ‘stem’ in literatuur, is wanneer het in relatie staat tot muziek, in andere woorden, het idee dat ‘stem’ puur geluid wordt, het verandert in muziek (Bennet & Royle: 71-73).

3.1: Overeenkomsten en verschillen tussen de dialoog van de roman en de film

Geluid is een van de mogelijkheden die ontstaan bij een media transformatie van tekst naar beeld. Geluid zorgt voor een hoorbare dialoog, maar geluid zorgt ook voor muziek en stilte. Beide hebben invloed op de sfeerbepaling van een scène. In dit hoofdstuk analyseer ik hoe Lewin geluid heeft gebruikt om zijn eigen interpretatie van *The Picture of Dorian Gray* over te brengen.

Eerder is gezegd dat Lewin's adaptatie een van de meest overeenkomende versies is van *The Picture of Dorian Gray*. Lewin heeft echter wel een enkele toevoeging gemaakt in scène 1, besproken in hoofdstuk 2. Lewin heeft namelijk Basil Hallward een klein nichtje gegeven. In deze scène is te zien dat het nichtje van Basil erg gesteld is op Dorian Gray. De dialoog in deze scène verandert echter wel door de toevoeging van een extra personage. Het nichtje van Hallward, genaamd Gladys, wordt afgebeeld als een jong onschuldig maar pienter meisje. In de scène vraagt ze aan Dorian of hij altijd zo zal blijven, als zij groot wordt. Hij antwoordt daar met een zelfverzekerde 'ja' op. Hoewel in zijn gezichtsuitdrukking te zien is dat hij zich ongemakkelijk voelt.

3.1.1 Scène 1: 11:25 t/m 13:10 versus pagina 24 t/m 29

Scène 1 begint met een dialoog tussen Henry Wotton en Dorian Gray. “‘My dear fellow, I congratulate you most warmly,’ he said.” (Wilde: 24) In de roman schrijft Oscar Wilde als vervolg van deze zin: “‘It’s the finest portrait of modern times.’”(Wilde: 24) Deze uitspraak wordt echter door Lewin niet overgenomen in de cinematografische adaptatie. Wellicht gaat het bij Lewin meer om de persoonlijke interactie tussen Gray en Wotton, hij neemt namelijk de uitspraak direct gericht op Gray zonder aarzelen over; “‘Mr. Gray, come over and look at yourself.’”. Deze uitspraak door Henry Wotton is wellicht het begin van de obsessie van Dorian Gray voor zijn eigen jeugdige uitstraling. Het vervolg in de roman gaat verder op een gedachtenspel van Dorian Gray. In dit gedachtenspel laat hij zich uit over zijn eigen schoonheid, en het ongrijpbare van vergankelijkheid. Lewin slaat deze alleenspraak volledig over, en vertaalt deze naar een goddelijke vertoning van het schilderij. Vervolgens legt hij focus op een belangrijke uitspraak van Gray: ‘As I grow old, this picture remain always young. If it were only the other way! If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old!’. Een verkorte versie van de woorden die het personage Dorian Gray in de roman uitspreekt. ‘How sad it is! I shall grow old, and horrible and dreadful. But this picture will remain always young. It will never be older than this particular day of June... If it were only the other way! If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old!’ (Wilde, 25).

De dialoog verloopt aansluitend volgens de roman; Henry Wotton lokt met grappende woorden uit: 'You would hardly care for such an arrangement, Basil, it would be rather hard lines on your word.' (Wilde, 25) (Lewin, 00:12:07). Als reactie geeft Basil Hallward: 'I should object very strongly Harry.'

De scène verloopt vervolgens geheel anders dan de aansluitende bladzijden in het boek. Op dit moment in de film beschrijft Wotton waarom Gray geen genoemde wensen zou moeten maken. Hij refereert naar de symboliek van het katfiguur. De katfiguur lijkt veel op de afbeelding van de godin Bastet. Hoewel Wotton het verwoordt als een grapje, lijkt er een zekere ernst in zijn waarschuwing. Een wens zou mogelijk uit komen, wanneer die gemaakt is in het bijzijn van het beeld. Dorian Gray neemt deze waarschuwing niet serieus. Zoals ik al eerder noemde lijkt Lewin een nieuwe wereld te openen door het beeld als symbool te gebruiken. Doordat Wotton de waarschuwing maakt, beeldt Lewin hem hier af als een wijs man die het best met Dorian voor heeft, omdat hij geïntrigeerd door hem is. Echter later in het verhaal blijkt er onenigheid tussen Wotton en Dorian te zijn. Lewin geeft hiervan al een voorproefje in de scène waarbij Gladys de werkkamer van Hallward binnenkomt. Gladys heeft meer aandacht voor Dorian Gray, en Wotton grapt dat Dorian haar van hem af zal pakken. Parallel aan deze situatie beschrijft Wilde de beraadslaging waarin Gray tegen Basil ingaat alsof Basil hem ziet als een paradepaardje. In de roman gaan de heren verder naar een gesprek over het theater, Lewin maakt echter een terugslag naar de uitspraak die Dorian Gray eerder maakte. Lewin grijpt terug naar 'If it were only the other way! If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old!'. Lewin plakt de zin die Wilde als vervolg gebruikt eraan vast en dat vormt de volgende uitspraak: 'If only the picture could change, and I could be always what I am now. For that I would give everything, yes, there is nothing in the whole world I would not give. I would give my soul for that.' (Wilde, 25) (Lewin, 00:13:00). Deze uitspraak wordt sterk gedramatiseerd door het volgende shot. In het shot wordt het portret getoond, in kleur, met een sterk mineur akkoord gemaakt door trompetten en strijkers als muziek op de achtergrond. De dramatisering van de uitspraak zorgt ervoor dat er een gevoel van bevestiging wordt gecreëerd op de wens die Gray uitspreekt.

3.1.2 Scène 2: 01:08:28 t/m 01:14:29 versus pagina 129 t/m 133

Scène twee bestaat uit een dialoog tussen Basil Hallward en Dorian Gray. Het is de scène waarin Dorian Gray na jaren weer het portret aan zijn maker vertoond. Het eerste gedeelte van de dialoog in het boek wordt niet overgenomen in de adaptatie van Lewin. Zwijgend lopen de personages achter elkaar de trap op naar de zolder. Pas wanneer het schilderij het belangrijkste onderwerp in de ruimte wordt, begint de dialoog. Dorian Gray vertelt Basil op een harde manier dat hij de enige is die al Dorian zijn geheimen kent. 'You are the one man in the world who is entitled to know everything about me. You have had more to do with my life than you think' (Wilde, 130). Wilde vult de dialoog aan met commanderende uitspraken zoals: 'Shut the door behind you' (Wilde, 130). Lewin

transformeert deze uitspraken tot handelingen. Dorian sluit de deur terwijl hij Basil beangstigend aankijkt. Dit geldt vervolgens voor het moment dat Dorian het gordijn wegtrekt. In de roman geeft Dorian Basil eerst de kans om het gordijn wat over het portret weg te halen, wanneer Basil niet in actie komt, reageert hij; ‘You won’t? Then I must do it myself.’ In de verfilming haalt Dorian Gray zonder aarzeling het gordijn van het portret. Mogelijk maakt Lewin deze keuze om Gray angstaanjagender te maken. Door de acties in combinatie met een boze blik richting Basil, praat hij zonder woorden. Lewin laat de lichaamstaal van Dorian Gray spreken zonder tekst te gebruiken. Dit is een van de mogelijkheden die ontstaat door het gebruik van het medium film.

Basil Hallward heeft het schilderij gezien en begint te beseffen dat het daadwerkelijk het schilderij is dat hij gemaakt heeft. Hij vraagt zich af wat het betekent dat het schilderij zo monsterlijk en buitengewoon is geworden. Vervolgens krijgt hij als reactie van Dorian Gray een verkorte versie van de reactie uit de roman: ‘Years ago, when you finished your painting, I made a wish, perhaps you would call it a prayer...’. Vervolgens loopt de dialoog weer gelijk met de dialoog uit de roman. In beide vertelt Gray dat het portret hem heeft vernietigd. Dit is een reactie op Basil die argwanend opmerkt dat Gray hem had verteld dat juist hij het schilderij vernietigd had. Met als reactie van Basil: ‘It has the eyes of a devil.’ Basil citeert als volgt een stuk uit de bijbel en vraagt Dorian om met hem te bidden. Door de dialoog direct over te nemen laat Lewin zien welke band Wilde gecreëerd had tussen de twee personages. Ik bedoel hiermee welke genegenheid Basil voor Dorian voelt. Hij wil hem helpen. Door een referentie aan de bijbel te maken, suggereert Lewin dat Dorian Gray een godszonde begaat, door onsterfelijk te willen zijn.

Eerder vermeldde ik al dat Lewin een toevoeging heeft gedaan. Basil heeft een klein nichtje Gladys, zij is op dit moment natuurlijk al ouder. In de roman wordt Dorian Gray uit het niets woedend op Basil, maar in de cinematografische adaptatie heeft Lewin een reden toegevoegd. Basil begint over Gladys; ‘She must never know’. Dorian raakt nerveus en wordt vervolgens woedend. Dit gevoel wordt beschreven door een alwetende verteller. Het is alsof hij de gedachte van Dorian verwoordt. Deze beschrijving is een letterlijke vertaling van Wilde’s woorden: ‘The mad passions of a hunted animal stirred within him, and he loathed the man who was seated wildly around.’ (Wilde, 132).

3.2 Voice- over en non-diëtetisch geluid

De illusie van de pratende gedachte van een personage zoals Dorian Gray wordt gewekt, maar het is een derde persoon die het verhaal vertelt. In het Engels wordt het de omniscient narrator genoemd, of te wel de alwetende verteller. Deze externe observeerder lijkt alles van het verhaal te weten, en toegang te hebben op de gedachten van de personages. In de cinematografische adaptatie van Albert Lewin lijkt ook een verteller aanwezig te zijn, in de vorm van een voice-over. Hij praat op de momenten dat de gevoelens van de personages zichtbaar zijn in hun expressie maar niet direct

uitgesproken worden. Een voorbeeld hiervan is het moment dat Dorian Gray grenzeloze woede voelt om Basil Hallward te vermoorden.

‘Gladys must never know. But yet sometimes somehow Basil might reveal his secret to her. The one person in the world whose opinion was indispensable for him. An uncontrollable feeling of hatred came over him. He felt like a hunted animal, desperate.’ (Wilde, 132), (Lewin, 01:13:06).

Op dit moment neemt de voice-over de dialoog over en verwoordt de gedachte en de expressie van Dorian Gray. Hij vertelt het echter op een monotone en gevoelloze manier.

Lewin kiest ervoor om muziek te gebruiken om momenten spannender te maken of meer euforie te geven. Beide besproken scènes bevatten de vertoning van het schilderij en dit is dan ook het moment dat muziek wordt ingezet om de intentie van het schilderij te versterken. Bijvoorbeeld op het moment dat het onaangetaste schilderij getoond wordt, is Dorian Gray zodanig onder de indruk dat hij grote euforie lijkt te ervaren. Om deze ervaring voor de kijker te versterken wekt een majeur akkoord van strijkers op de achtergrond een hemelse sfeer op. Hoewel het geluid hoorbaar is tegelijkertijd met het beeld, maakt de muziek geen onderdeel van het verhaal uit, het wordt niet in het beeld gemaakt, er staat bijvoorbeeld geen radio waar de muziek op af wordt gespeeld. Het versterkt echter wel de gevoelens van de personages en het drama van de scène.

3.3 Wat zijn de gevolgen en de mogelijke redenen van de keuzes van Albert Lewin op het gebied van dialoog en geluid?

Albert Lewin kiest voor belangrijke toevoegingen in de scènes maar laat ook delen van dialogen weg. Bijvoorbeeld het nichtje van Basil Hallward dat Lewin toevoegt, zorgt voor een verandering in de dialoog. Oscar Wilde maakt echter in zijn dialogengebruik van aforismen. Deze messcherpe dialogen zorgen voor een poëtische sfeer in de tekst. In hoofdstuk 1 komt dan ook uit verschillende recensies naar voren dat Oscar Wilde als een revolutionair vernieuwer wordt gezien op het gebied van het aforistische genre. De schrijfstijl van Wilde bevat niet alleen puntige uitspraken, die raak in detail zijn. In de *The Picture of Dorian Gray* maakt Wilde dichterlijke en romantische monologen, waarbij het personage zich uitlaat over de vergankelijkheid van het leven en de kunst van het leven. Hoe heeft Lewin deze preken vertaald naar het beeld, en kan dit slagen zonder de eindeloze woorden over te nemen? Lewin maakt de keuze om de romantische preken in te perken, toch weet hij op een bepaalde manier de spiritualiteit vast te houden. Een lange dialoog lijkt spannend wanneer je het als lezer voorstelt in je hoofd. Op het moment dat een acteur de dialoog moet voordragen, wordt de interactie en diversiteit in de cinematografische adaptatie minder. Lewin weet bepaalde dialogen op te vangen door middel van stiltes in combinatie met de uitdrukking op het gezicht van het personage.

Geluid geeft nieuwe waarde aan stilte, maar ook stilte geeft nieuwe waarde aan geluid. Een stille passage kan de meest ondraaglijke spanning opbouwen terwijl een abrupte stilte in een lawaaierige passage de lezer kan schokken.

Lewin weet een gebalanceerde alteratie te bereiken in de scène waarbij Dorian Gray de maker van zijn portret gaat vermoorden. Dorian Gray doet tragisch langzaam de deur dicht. Beide personages spreken in de verfilming niet. Er is geen muziek op de achtergrond, enkel het geluid van de sluitende deur is hoorbaar. In de roman vraagt Dorian Gray aan Basil of hij de deur achter zich dicht wil doen. Doordat Lewin dit heeft weggelaten en vervangen heeft door stilte, is de intensiteit van dit shot vele male groter dan wanneer Lewin het personage Dorian Gray het had laten benoemen, gevolgd door de uitspraak ‘You think it’s only god who sees the soul?’ (Lewin, 01:09:20) waarna een korte stilte valt. Op dat moment loopt Dorian Gray naar het schilderij toe en doorbreekt een geluid dat langzaam van laag naar hoog gaat de stilte. Het lijkt een blaasinstrument in combinatie met een toetseninstrument te zijn. Dit geluid loopt parallel aan de handeling van Dorian Gray. Ook dit shot vervangt een dialoog uit de roman.

Het moment dat Dorian Gray aan Basil Hallward vraagt of hij het doek eraf wil halen, waarop volgt dat Dorian Gray het zelf maar zal doen. In de verfilming haalt Dorian Gray standvastig het doek van het portret. Met dit voorbeeld wordt de keuze van Lewin om stilte en muziek te gebruiken in plaats van dialoog duidelijk. Hij gebruikt stilte om spanning aan te scherpen. Lewin gebruikt muziek om intensiteit van bepaalde handelingen te verhogen, maar hij gebruikt muziek ook om het gebruik van cameravoering te verduidelijken. In scène 1 en 2 zoomt de camera uit op het schilderij. In beide scènes gebruikt Lewin een toon die van hoog naar laag gaat of andersom. In het shot dat Dorian voor het eerst zijn portret ziet, ondersteunt betoverende sprookjesachtige strijkmuziek de zoom die de camera uitvoert op het portret.

Conclusie

Lewin's verfilming van *The Picture of Dorian Gray* wordt op vele manieren bekritiseerd, alsnog op vele manieren geprezen. In dit werkstuk heb ik aangetoond dat Lewin de koppeling naar esthetiek en de aforistische stijl voorziet van een equivalent in het medium van de film. Aan de hand van mijn onderzoek geef ik antwoord op de vraag:

Op welke manieren heeft Albert Lewin de literaire stem en schrijfstijl van Oscar Wilde verbeeld in de cinematografische adaptatie van *The Picture of Dorian Gray*?

Ik heb de onderzoeksvraag beantwoord aan de hand van drie hoofdstukken, namelijk: de achtergrond van *The picture of Dorian Gray*, een analyse van *mise-en-scène* en een analyse van *dialogue en geluid*. Aan de hand van een analyse van de Beardsley geïnspireerde *mise-en-scène* onderzoek ik hoe Lewin het decor en rekvisieten heeft gebruikt om de beschrijving van Wilde te voldoen.

Door middel van close reading en het maken van een cinematografische analyse met behulp van Rajewsky's en Wolf zijn theorie over intermedialiteit en ingaan op adaptatie aan de hand van de theorie van Hutcheon, heb ik me kunnen verdiepen in de stappen die Lewin heeft gemaakt om de poëtische schrijfstijl van Wilde te vertalen naar beeld en geluid. De manieren die Lewin gebruikt om een zo gelijk mogelijk gevoel op te roepen zijn vooral intermediale vertalingen van woord naar beeld en van woord naar geluid. Hij probeert het gevoel van de tekst te vertalen naar beeld maar niet letterlijk de tekst te vertalen naar beeld. In de analyse is te zien dat Lewin kleine symbolische referenties maakt, zoals een preek uit de bijbel, en een afbeelding van een Egyptisch figuur. Terugkijkend naar de theorie van Linda Hutcheon over adaptatie, maakt Lewin hier intermediale referenties binnen de adaptatie. De cinematografische adaptatie valt voornamelijk onder het tweede niveau dat Hutcheon onderscheidt. Het gaat namelijk om creatie, waarbij Lewin de literaire roman van Wilde her-geïnterpreteerd heeft.

Lewin heeft goed begrepen dat Wilde moet worden gezien als een genie op het gebied van aforismen. De aforismen uit zich vooral in kritische opmerkingen over de normen en waarden van de Britse maatschappij, deze waarden gaan negatief in op esthetiek, homoseksualiteit en zedendelicten. Doordat Oscar Wilde zelf homoseksueel was, zou er gesteld kunnen worden dat hij zijn furie uit in zijn aforismen. Deze furie is ook te zien in het woordvoerderschap dat Wilde won voor het aesthetisme en hedonisme. In de *The Picture of Dorian Gray* maakt hij opvattingen over hoe het leven bekeken zou moeten worden aan de hand van de kunsten. Wilde uit zich in aforismen die nieuwe uitdagende gedachten openen voor de lezer om te ontdekken.

Lewin heeft het verhaal van Dorian Gray toegeëigend. Lewin tracht de ironie en complexiteit die Wilde met woorden beschrijft, te transformeren naar beeld. Lewin lijkt op zoek te zijn geweest

naar een manier om de dubbelzinnigheid van de aforistische uitspraken over te brengen. Dit doet Lewin voornamelijk door het gebruik van symbolische elementen, waarbij elk moment verwijst naar het plot van het verhaal, hoewel elk symbool ook een eigen wereld opent. In de roman *The Picture of Dorian Gray* beschrijft Wilde de relatie tussen leven en kunst. Hoewel Oscar Wilde subtiele hints geeft naar homoseksualiteit, wordt zijn werk ook wel gezien als een van de eerste bronnen van 'Queer Literature'. Albert Lewin weet de roman zo te vertalen dat deze subtiele hints aanwezig zijn, echter kiest hij voor een niet voor de hand liggende acteur; Hurt Hatfield, wie het personage van Dorian Gray een buitenaards uiterlijk geeft.

Er wordt veel geschreven over hoe de Hollywood regisseur de roman van de zowel genoemde dandy Oscar Wilde adapteert. In *Lewin's Wilde: Aestheticism, Moralism, and Hollywood* schrijft Adams over de keuze die Lewin maakt. Voornamelijk de keuze om Hurt Hatfield het personage Dorian Gray te laten spelen, heeft Adams veel kritiek op.

Uit mijn analyse bleek dat een analyse van kleur, lichtgebruik en camerabeweging de poëtische sfeer weergeven die Wilde weet te bereiken in zijn werk. Als volgt een korte analyse van dialoog in geluid waarin naar voren komt dat Lewin veel dialoog vervangt door stilte en muziek in combinatie met mise-en-scène. Wilde heeft een poëtische manier van schrijven. Ondanks dat Lewin toevoegingen heeft gedaan, en veel dialoog heeft weggelaten, weet hij door de aspecten van beeld en geluid de poëtische manier en het aforisme over te brengen in de adaptatie. Door het gebruik van de Technicolor techniek brengt hij een nieuwe dimensie aan in de grotendeels zwart/wit film. Hij weet hiermee in combinatie met het gebruik van symbolische verwijzingen een hemelse sfeer op te roepen waarbij de woorden van Oscar Wilde eer aan wordt gedaan.

De cinematografische adaptatie van *The Picture of Dorian Gray* is voornamelijk beeldend interessant omdat het beeld iets weg heeft van geïllustreerde Victoriaanse boeken. Er lijkt een patroon te ontstaan tussen de verschillende referenties die Lewin maakt naar persoonlijke interesses van Wilde. Lewin heeft als het ware de schrijfstijl maar ook de verbeelding van Wilde geprobeerd weer te geven. Dit doet hij door zijn beeld direct te inspireren op de woorden van Wilde, zoals Japanse invloeden, en een sterk zwart/wit contrast. De Japanse invloeden zouden terug kunnen komen in de analyse van mise-en-scène of als er sprake is van symbolisme. De symboliek die Lewin toevoegt in zijn adaptatie zou een poging kunnen zijn tot het vertalen van de aforismen van Oscar Wilde. Hoewel Wilde een genie is in het maken van aforismen, opent Lewin nieuwe werelden door middel van symboliek.

De symbolische toevoegingen van Lewin vind ik erg intrigerend, op de manier waarop deze een nieuw verhaal openen. De symbolische toevoegingen komen te kort in vergelijking met de gevatte aforismen die Wilde in zijn tekst weet te verwerken. Ik had in dit onderzoek mij mogelijk meer kunnen verdiepen om specifieke aforismen in relatie te brengen met de symbolische toevoegingen in de verfilming. Ik heb mijn eigen interpretaties losgelaten over de symbolische toevoegingen en geprobeerd de achterliggende gedachte te ontdekken. Met name mijn interpretatie over de motieven die Lewin heeft toegevoegd, vind ik een sterke invulling geven aan de analyse. Bijvoorbeeld in scène

2 gebruikt Lewin twee spreuken. Door de achtergrond van de spreuk te benoemen wordt er een derde laag aan het verhaal gekoppeld. Ik had echter dieper in kunnen gaan op de manier waarop Lewin de dialogen van Wilde overneemt. De relevantie van de interpretatie hierop zie ik zelf als matig en zou mogelijk achterwegen gelaten kunnen worden.

Verder onderzoek zou zich kunnen richten op de intenties van Lewin, omdat er ook gesuggereerd werd dat zoals Wilde, Lewin mogelijk een homoseksuele identiteit had. In een vervolg zou ik ook naar meerdere scènes in de film willen kijken, en deze analyseren in vergelijking tot de roman. Ik heb voorafgaand aan het onderzoek nog twee andere cinematografische adaptaties van *The Picture of Dorian Gray* bekeken. Er zijn ook veel theaterstukken over de roman van Oscar Wilde geschreven. Het zou interessant zijn hoe deze adaptaties elkaar opvolgen, en hoe er als het ware een verhaal om de roman van Oscar Wilde heen wordt gebouwd. Ik vind alsnog transmedia story telling een interessant begrip om verder te onderzoeken met betrekking op de andere adaptaties van *The Picture of Dorian Gray*.

Dankwoord

Na een intensieve periode van zeven maanden is het moment daar. Ik ga een punt zetten achter het onderzoek dat de afgelopen zeven maanden mijn aandacht onvoorwaardelijk heeft verdiend. Tijdens mijn afstudeerstage op ArtEZ zei een docente tegen mij dat schrijven niet mijn beste punt is. Na 1,5 jaar oefenen tijdens de pre-master cultuurwetenschappen heb ik veel geleerd, en ik heb mij zeker laten motiveren door de opmerking van de ArtEZ docente.

De docenten op de universiteit hebben in tegenstelling veel geduld met mij gehad en daardoor heb ik de kans gekregen om een eigen schrijfstijl te ontwikkelen. In de laatste periode, na een onverhoopte wisseling van begeleider heeft mijn nieuwe begeleider Frederik van Dam, mij nieuwe hoop gegeven. Hij heeft mijn bachelor werkstuk met een kritisch oog bekeken waardoor hij duidelijkheid en vertrouwen heeft gecreëerd. Ik wil hem dan ook bedanken voor het overnemen van de begeleiding van mijn bachelor werkstuk op zo'n laat moment in het proces. Het moet niet makkelijk zijn geweest om een chaotische student zoals ik te begeleiden.

Ik wil ook graag de mensen bedanken die urenlang naar mijn gefilosofeer over Dorian Gray hebben moeten luisteren. Met name mijn vader Marc Meulenstein die met veel moeite (naar eigen zeggen) de taaie stof heeft door gezwoegd en heeft nagekeken. Ook mijn vriend Bram Elfvering heeft zijn tijd op moeten offeren. Maar ik mag met trots zeggen dat ik hem nieuwsgierig heb gemaakt naar de film.

Toch is het onderzoek nu eindelijk af, maar dankzij het plezier dat ik de laatste weken heb gehad, ben ik nog lang niet klaar met schrijven en kan ik met veel enthousiasme beginnen aan de Master Kunstbeleid en Kunstbedrijf.

Bedankt!

Laura Meulenstein

29-5-2019

Bibliografie

- Adams, E. 'Lewin's Wilde: Aestheticism, Moralism, and Hollywood', *Screening Modern Irish Fiction and Drama*, Washington and Lee University, 2016.
- Bazin, A. "Adaptation, or the Cinema as Digest." 1948. *Film Adaptation*. Ed. James Naremore. Pagina 19–27. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.
- Bennet, A., Royle, N. *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*, 5^e Ed. Routledge, 2016.
- Bluestone, G. *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*. Berkeley: University of California Press, 1957.
- Bradshaw, P. 'Dorian Gray', *The Guardian*, 2009.
- Bruhn, J. *Adaptation studies: new challenges, new directions*, Bloomsbury Academic, 2013.
- Brunette, P. 'Dorian Gray, review', *The Hollywood Reporter*, 2009.
- Cartmell, D. and Imelda Whelehan, eds. *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London and New York: Routledge, 1999.
- Cartmell, D. *A Companion to Literature, Film and Adaptation*, John Wiley & Sons, 2012
- Dawson, T. 'Dorian Gray as Symbolic Representation of Wilde's Personality', National University of Singapore, 2007.
- De Pourq, M., De Strycker C. *Draden in het donker*, VanTilt, 2013.
- Der Spiegel*, 'Für Geld und Ohne', 1970.
- Ellmann, R. *Oscar Wilde*, London: Hamish Hamilton, 1987.
- Fens, K. 'De metamorfose van John Gray', *De Volkskrant*, 2001.
- Fens, K. 'Schoppen tegen het lijk van Wilde', *De Volkskrant*, 1998.
- Evangelista, S. *The Reception of Oscar Wilde in Europe*, Continuum, 2010.
- Gagnier, R. 'Wilde and the Victorians', *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge University Press, 1997.
- Gagnier, R. *Literatures of Liberalization*, Palgrave MacMillan, 2018.
- Grennan, S. 'Drawing Dispossession', *European Comic Art*, vol. 7, 2014, pag. 4 t/m 30.
- Harris, F. *Oscar Wilde, His life and confessions*, Kessinger Publishing Co, 2005.
- Heilmann, A., Llewellyn, M. *Neo-Victorianism*, Palgrave MacMillan, 2010.
- Holland, M. Hart-Davis, R. 'eds. The Complete Letters of Oscar Wilde, New York: Henry Holt', 2000, p. 436
- Hutcheon, L. *Theory of Adaptations*, Routledge, 2006.
- Koresky, M. 'Queer & now & Then:1992', *Film comment*, 2018. Geraadpleegd op 13-10-2018.
<https://www.filmcomment.com/blog/queer-now-1992/>
- Koszarski, R. 'Albert Lewin', *Hollywood Directors 1941-1976*, Oxford University Press, 1977.
- Leitch, T. *Film Adaptation and Its Discontents*, John Hopkins University Press, 2009.
- Lewin, A. *The Picture of Dorian Gray*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1945.

Nunokawa, J. 'The disappearance of the homosexual in *The Picture of Dorian Gray*', *Professions of Desire: lesbian and gay studies in literature*, Modern Language Association of America, 1995.

Rippl, G. *Handbook of Intermediality. Literature - Image - Sound - Music*. Berlijn: De Gruyter, 2015.

Rajewski, I. 'Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality', *Intermédialités*, Autonome, 2005.

Versteeg, K. 'De geschiedenis van het aforisme', *Passionate*, Jrg. 6, 1999.

Wilde, O. *Het portret van Dorian Gray*. Amsterdam: Van Oorschot, 2017 (1890).

Wilde, O. *The Picture of Dorian Gray*. Lippincott's Monthly Magazine, 1890.

Wilde, O. ed. Gillepsy, M. 'The picture of Dorian Gray: authoritative texts, backgrounds, reviews and reactions, criticism', *Norton Critical Edition*, W.W. Norton & Co, Inc. 2007.

Welsh, J. *The Literature/Film Reader: Issues of adaptation*, Scarecrow Press, 20

Wolf, W. *The Musicalization of Fiction*, Brill, 1999.

Zeitlin Wu, L. 'Transmedia adaptation, or the kinesthetics of Scott Pilgrim vs. The World'. *Adaptation* (2016): 1 t/m 11, Oxford Journals.

Bijlage

Afbeelding 1: Lewin, A. *The Picture of Dorian Gray*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1945.

(00:08:13)



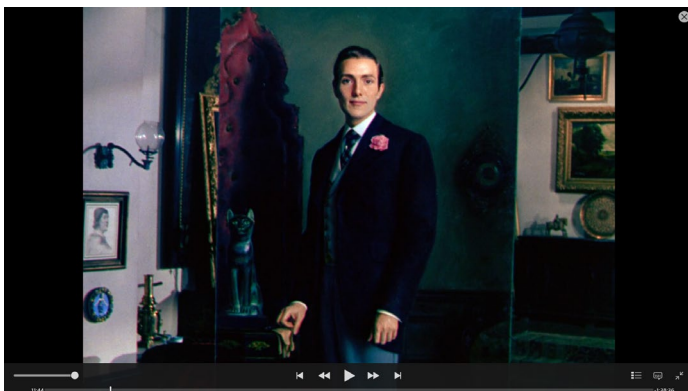
Afbeelding 2: Lewin, A. *The Picture of Dorian Gray*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1945.

(00:11:20)



Afbeelding 3: Lewin, A. *The Picture of Dorian Gray*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1945.

(00:11:44)



Afbeelding 4: Lewin, A. *The Picture of Dorian Gray*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1945.
(00:12:35)



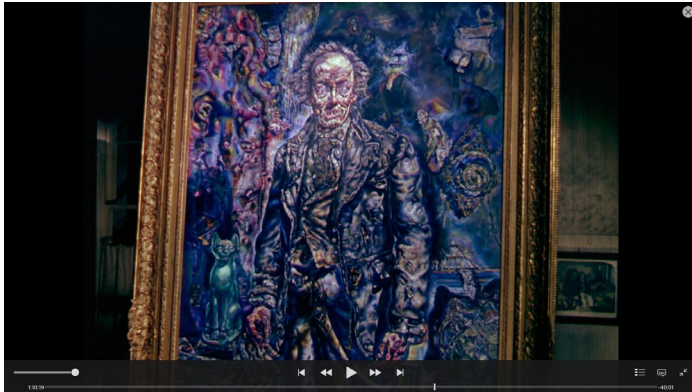
Afbeelding 5: Lewin, A. *The Picture of Dorian Gray*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1945.
(01:08:34)



Afbeelding 6: Lewin, A. *The Picture of Dorian Gray*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1945.
(01:11:40)



Afbeelding 7: Lewin, A. *The Picture of Dorian Gray*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1945.
(01:10:19)



Afbeelding 8: Lewin, A. *The Picture of Dorian Gray*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1945.
(01:13:10)

