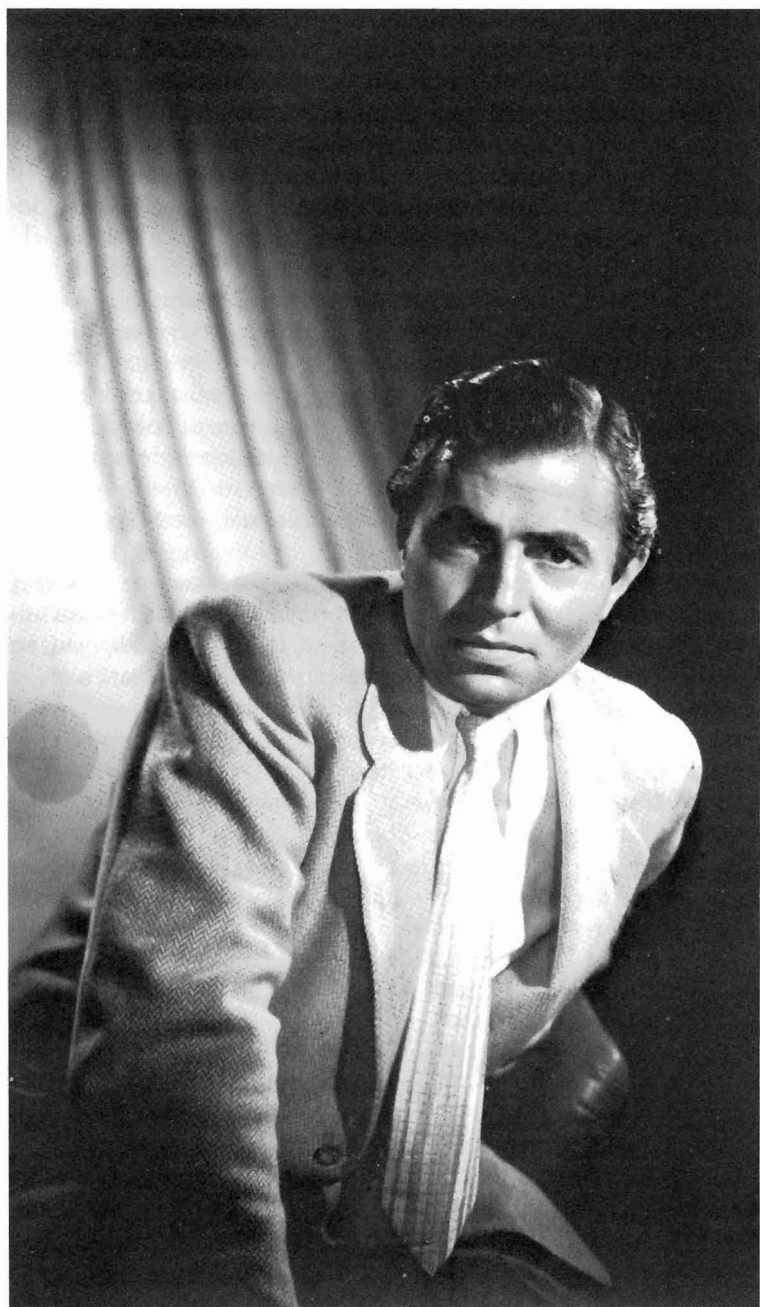




James Mason in Hollywood

De Britse acteerstijl

Vreemd: als men de foto's bekijkt van James Mason in de periode die strekt van het begin van zijn loopbaan – in 1935 – tot aan zijn Hollywood-hoogtepunt – zo ongeveer 1955 – dan is het alsof het gelaat nauwelijks veroudert. Een rond kinderlijk gelaat dat tegengesproken wordt door hoge jukbeenderen. Zachtheid tegengesproken door kracht. Sensuele lippen, met rond de mond vaak een sarcastische of bittere trek. Eigenzinnige wenkbrauwen boven donkere ogen.

Zijn Britse periode is hier nauwelijks bekend. De Gainsborough-films zijn wellicht markante bouwstenen uit zijn ontwikkeling als acteur. Hij was er vaak de 'man you'll love to hate', zoals een decennium eerder Erich von Stroheim dat was voor het publiek. Maar hoe anders dan Von Stroheim bespeelde hij de demonische en satanische macht; hoe kwetsbaar maakte hij vaak die figuren. Zo bijvoorbeeld in *THE SEVENTH VEIL* (Compton Bennett, 1945), waar het sadisme van het door hem neergezette personage door zijn vertolking geleidelijk aan ook het masochisme ervan blootgeeft. Sedert Freud weten we hoe sadisme en masochisme vervlochten zijn; en Mason bespeelt in tegenstelling tot Von Stroheim ook magistraal het masochistische repertoire. Geen toeval dat zijn fans hem toen schreven: 'Bent u werkelijk zo?'. Een twijfel, het begin van een nuancering en complicering die Von Stroheim vreemd was. (Ik kan me niet voorstellen dat aan de acteur Von Stroheim een gelijksoortige vraag zou zijn gesteld!)

Zijn onheilspellende verschijning – verleidelijk doch tevens mysterieus en onrustwekkend – bestemde hem in Hollywood voor een soort typecasting waarvan zijn rollen in *THE PRISONER OF ZENDA* (R. Thorpe, 1952), *PRINCE VALIANT* (H. Hathaway, 1954), *20.000 LEAGUES UNDER THE SEA* (R. Fleischer, 1954) getuigenis aflegden. Hij speelde ook in twee films van Ophüls (*CAUGHT*, 1948, en *THE RECKLESS MOMENT*, 1949), films van N. Ray, V. Minnelli, de *JULIUS CAESAR* verfilming van J. Mankiewicz (1953) en vele andere.

Maar doorgaans was hij het soort acteur dat de toeschouwer niet of nauwelijks opmerkt. In het Frans heet dat een 'faire-valoir': een acteur

die anderen helpt naar voren te treden, maar zelf op de achtergrond blijft. De ideale tegenspeler dus. En dat was inderdaad zijn aparte gave, dat merk je pas ten volle en subliem in een film als *A STAR IS BORN* (G. Cukor, 1954; met de reeds genoemde *PRINCE VALIANT* en 20.000 *LEAGUES* een doorsnee-jaar voor Mason die tot een paar jaar voor zijn dood in 1984 een gemiddelde van twee films per jaar draaide). In de film van Cukor is hij de onverwachte maar toch ideale *supporting-actor* voor Judy Garland. Op het eerste gezicht kun je je moeilijk een slechter op elkaar afgestemd liefdeskoppel (en acteurskoppel) voorstellen: Garland van een vitale hysterie of hysterische vitaliteit die haar kracht en haar ondergang was; Mason geheel introvert, gesloten, van een diepliggende, verborgen onrust. Wat hen verbindt in de verscheidenheid is hun beider gekwetstheid: rauw en bijna obscene bij Garland, intiem en pijnlijk bij Mason. Doch het is Mason die de vertolking van Garland – en de film – in evenwicht houdt. Hij schenkt Garland de diepte, de dimensie die ze ontbeert. Haar oppervlakkige trillingen worden bij hem gerezoneerd, en hij weerkaatst ze, getransformeerd in een dieper register naar haar terug. Wat hen bindt – als acteurs – is het ongemak in de euforie, in het vanzelfsprekende geluk. In feite besef je – door deze vertolking, door deze casting ook – dat hun geschiedenis inruilbaar is: Vicky Lester had Norman Maine kunnen zijn, en omgekeerd. Doch gelukkig heeft men geopteerd – bij alle drie de versies die er van het thema gemaakt zijn – voor de lijdensweg, de teloorgang, de zelfvernietiging van een mannelijk personage. Wat de film beslist ‘melodramatischer’ maakt: het mannelijke masochisme is revolterender, nog erger, nog provocerder dan het vrouwelijke. (Dit is misschien ook de reden waarom de film door velen zo zelfkwellerig, zo onuitstaanbaar tranerig gevonden wordt. Wat mij betreft, zoals de Engelsen zeggen, ‘I like to have a good cry!’) Vicky en Norman lijden allebei aan dezelfde kwaal, en één van beiden offert zich op om de ander te redden.

Nagenoeg hetzelfde geschiedt in een misschien nog mooiere, intensere – of misschien gewoon: minder barokke, meer Europese – koppeling in een miskende film van een miskend auteur: *PANDORA AND THE FLYING DUTCHMAN* van Albert Lewin (1951). Geen toeval hier dat de film in de titel niet voor één enkele naam gekozen heeft: het is de geschiedenis van Pandora die gered wordt door de Flying Dutchman en van de Vliegende Hollander die gered wordt door Pandora dank zij de Dood. Ava Gardner is ditmaal de partner van James Mason. En ook hier, zoals de beide personages elkaar vinden aan het slot van de film, groeien beide acteurs naar elkaar toe. Hendrik van der Zee brengt Pandora Reynolds tot rust en evenwicht. Zij verlost hem van zijn eeuwenlang en gedoemd zwerven.

De gekweldheid van de ene (Van der Zee) vindt toeverlaat in de chaotische onmacht van de andere (Pandora). Een hartstochtelijk liefdesdrama dat zich geheel en al en vreemd genoeg in mineur afspeelt, en dat zijn besluit vindt in een fortissimo van het allervreemdste soort: een uitsterven, een verglijden van een 'leise... leise...' in een 'Ruhe'. Een van de meest eigenaardige films door Hollywood in de jaren vijftig geproduceerd, in Engeland gerealiseerd.

Om iets duidelijk te maken over het talent van James Mason, tentoongespreid in deze film, ben ik verplicht iets meer te vertellen over Ava Gardner. Hoe gebeurt de koppeling Mason-Gardner? (Beseft men dat casting, de kunst om verschillende acteurs samen te brengen in een filmverhaal, de kunst is van het liefdevolle koppelen?)

Met de star Ava Gardner is steeds iets heel vreemds aan de hand geweest in Hollywood. Het is alsof Hollywood haar in feite niet mocht, maar toch niet anders kon dan haar gebruiken voor zijn films. Ze is in die periode van haar carrière fantastisch mooi, zo beeldschoon dat ze als het ware verkilt, dat het systeem (Hollywood) en ook de regisseurs haar tot een soort standbeeld laten verstillen. Denk maar aan *THE BARE-FOOT CONTESSA*, waar ze ook letterlijk in beeld gebracht wordt als een standbeeld (J. Mankiewicz, 1954), of *THE NAKED MAJA* (H. Koster, 1959), waar ze poseert voor Goya en model staat voor de beroemde 'naakte Maja'. Die neiging tot verstarring is zo sterk, dat men haar – om dit beeld te corrigeren? – bijna in elke film een uitbundige, wilde dans laat 'improviseren': om te bewijzen dat ze leeft, dat ze van vlees en bloed is en niet van marmer. Of niet een mythologisch schepsel (*ONE TOUCH OF VENUS*, W. Seiter, 1948, waarin ze uiteraard Venus vertolkt.) De perfecte, al te perfecte schoonheid van dit vrouwenlichaam zet aan tot een soort vernedering door Hollywood op haar uitgeoefend: ze speelt halfbloeden in *SHOW-BOAT* (G. Sidney, 1951), *BHOWANI JUNCTION* (G. Cukor, 1956), wat in de Hollywood-sfeer van toen een nogal dubbelzinnige erkenning is. Men fixeert de star Gardner op haar lichaam, dat men haar niet kan ontnemen. Maar haar stem wel: haar niet onaardige vocale vertolking voor Julie Laverne in *SHOW-BOAT* wordt haar afgenomen: ze wordt gedubd. En is daar, terecht, gezien de context, heel erg door vernederd. Gardner zet Hollywood aan tot een soort destructiedrang. Ik herinner mij de advertenciecampagne voor *BARE-FOOT CONTESSA*: 'the most beautiful animal in the world'. Ik begreep het toen als kind niet, wat daar in godsnaam mee bedoeld kon zijn. En hoezeer mijn moeder ook haar best deed om mij het te doen begrijpen, ik slaagde daar niet in.

Doch er is iets verklaarbaar aan het fenomeen Gardner: het paralyseert al wie naar haar kijkt, en ik kan mij heel goed voorstellen, al wie

met haar werkt. Zijzelf acteert dan ook steeds met een soort gène, een combinatie van uitdaging – haar image – die in balans gehouden wordt en vaak versluierd wordt door een grote pudeur, een delicate verontschuldiging als het ware ten opzichte van haar lichamelijke onweersaanbare perfectie. Gecombineerd nu met Mason krijgt die sublieme, maar ‘genante’ verschijning die Gardner is een zin.

In PANDORA is hij niet enkel haar tegenspeler, zoals Humphrey Bogart dat is in THE BAREFOOT CONTESSA (die op een andere manier op prachtige wijze, de onmacht in deze koppeling demonstreert), maar Mason ondersteunt Gardner, bijna fysiek; zonder haar aan te raken brengt hij haar nader tot ons, maakt hij van een standbeeld een levend wezen, maakt hij van de vrouw-als-idool een vrouw-als-medemens. Dit is de prachtige demonstratie van een supporting-actor. Lichaam en geest komen weer bij elkaar; zij wordt hij, hij wordt zij. Hoe kan het dat zo’n vrouwelijk iemand als Gardner in zo’n viriel iemand als Mason opgaat, en omgekeerd? De goede vertolking is steeds het resultaat van de goede casting. Het flamboyante van Gardner wordt door de ‘aloofness’ (‘gereserveerdheid’ zegt het woordenboek mij, op een heel ongeïnspireerde manier!) van Mason geholpen. En omgekeerd.

James Mason behoorde met o.m. Claude Rains en George Sanders tot dat slag Britse acteurs dat in staat gesteld werd door Hollywood hun ‘Britishness’ te stileren. Stijl is iets prachtigs, en volstrekt anders dan gemaniëreedheid. Stijl getuigt van zekerheid, gemaniëreedheid van onzekerheid. Stijl is iets wat je bij de Britse acteurs van tegenwoordig nog nauwelijks aantreft. Toen we in Londen aan het casten waren voor A STRANGE LOVE AFFAIR vroeg ik aan vrienden uit het vak of ze een ‘jonge James Mason’ kenden. Natuurlijk zijn die er, antwoordde men ons. Maar die vonden we niet. En Alan Bates dan, antwoordde men mij. Die is tenminste tien jaar te oud voor de rol, en we zoeken een minder gekende acteur. Bates was niet enkel tien jaar te oud voor de rol, maar hij is ook gemaniëreed. In zijn goede vertolkingen was Mason (zoals Rains, of Sanders) nooit gemaniëreed; steeds was zijn vertolking gestileerd.

Waar zit hem het verschil? Alan Bates, of Laurence Olivier, of Alec Guinness of Jeremy Irons demonstreren te veel. In stemgebruik (de afschuwelijke Shakespeare-traditie gekoppeld aan de afschuwelijke BBC-TV-corrupcie op het vlak van het acteren!), in gestiek, in mimiek beklemtoneken ze hun kunnen. Alsof ze er ons telkens van willen overtuigen hoe goed ze wel zijn, alsof ze in elke rol meedingen voor een Oscar. Dat kan op de Bühne bij uitzondering wel eens goed werken en in de filmbusiness levert dat uiteraard ook wel eens Oscars op! Maar acteurs als

James Mason, Claude Rains, of George Sanders, of Dirk Bogarde – in hun beste rollen – en ook iemand als Cary Grant (ook hij is een Brits acteur... en hoe!) verbergen! En voelen zich ook niet verplicht dat verbergen flink te ondersteunen ('underacting' heet dat, een andere vorm van schmieren!). Zij tonen niet alles: alsof ze bang zijn dat hun talent te kort zal schieten, maar dat ze weliswaar wel weten welk deel van hun talent betrouwbaar is. Ze beheersen hun kunnen, en terecht, want geen enkel talent is bestand tegen de totale uitverkoop die een acteursloopbaan vaak is.



James Mason heeft zijn beperktheden als acteur. In *PANDORA* bijvoorbeeld is hij veel minder sterk in de 'solo-passages' (en hoe vaak werd hij juist niet gecast als de Einzelgänger, de *ODD MAN OUT*; in mijn ogen een onuitstaanbare film en een onuitstaanbare vertolking!). De lichtvoetige ironie ligt hem niet; de expressie van dramatiek maakt hem vaak krampachtig. Een krampachtigheid waar Cukor op inspeelt in *A STAR IS BORN* bijvoorbeeld; maar totaal niet werkt naar mijn mening in *LOLITA* (S. Kubrick, 1962).

De zwakheden van Mason vergeef ik hem voor zijn sterke punten. En dat is beslist zijn stem en stemgebruik: heel diep, en toch nasaal. Zijn

stemgeluid is gebroken en gespleten, en toch vol. Korrelig en fluwelig; warm en rustgevend, en toch geladen met elektrische vonken. De stem komt uit de mond. Doch de lippen bewegen nauwelijks. Wat een wonder! De tekst klinkt heel erg gearticuleerd en toch blijken de lippen die de klanken tot woorden moeten omzetten nauwelijks te bewegen. De tanden zie je nooit of nauwelijks. (Weer eens, en terloops: hoe afwijkend is dit 'wegcijferen van het 'gebit' bij een Hollywood-star! Welke tandheelkundige operaties liet men stars niet ondergaan alvorens ze toegelaten werden tot het star-dom. Denk aan tandheelkundige gevallen als Clark Gable en Rita Hayworth!) De jukbeenderen bekrachtigen de mond. De ogen glinsteren donker. De wenkbrauwen onderstrepen dit masker met een vinnige kwajongensachtige of demonische veeg. Het gelaat is – zoals gezegd – kinderlijk vol en rond, en toch pijnlijk en oud. (Is die leeftijdsloosheid een geheim van de star-appeal? Bijvoorbeeld Lilian Gish: de ouderdom in de prille jeugd; de eeuwige jeugd op vergevorderde leeftijd.)

Ik geef in het geval Mason tegenstellingen aan om te proberen zo iets onvatbaars als acteertalent te omschrijven. Doch vraag me gelijktijdig ook af of dit juist geen aan de 'star' inherent verschijnsel is, die juist 'star' is omdat hij of zij de tegenstrijdigheden weet te verzoenen in één beeld. Ligt de fascinatie voor de star niet in het kunnen vertolken van de tegenstrijdigheden, de onuitsprekelijke contradicties waarvan Freud ons zo'n mooie blauwdruk heeft gegeven, die in elke toeschouwer ongeformuleerd en ongearticuleerd blijven? Het talent van allen die we 'stars' noemden en blijven noemen (van Dietrich tot Monroe, van Garbo tot Davis, van Gable tot Grant enzovoort...) dient, geloof ik, daar gezocht te worden.

Luister naar die stem en vooral naar de frasering, de ritmering van de dialoog in een van de eerste ontmoetingen van James Mason met Ava Gardner in *PANDORA*. Een schitterende demonstratie ook van het verschil tussen gemanieerdheid en gestyleerdheid. Terwijl ze naar het schilderij aan het kijken is dat Van der Zee aan het schilderen is, en die 'Pandora' de mythologische godin voorstelt: 'Why am I not like that?' Terwijl hij, bezig met zijn penselen en zijn palet, van de ene kant van de hut naar de andere loopt, geeft hij het volgende antwoord:

Perhaps you are unfulfilled.

Perhaps you have not found what you wanted.

Perhaps you don't even know what you want.

Perhaps you are discontented... and discontent pierces itself by fury and destruction.

Wat een mooie, maar ook: wat een gevaarlijke dialoog voor een acteur.

Een gemaniëerde Britse acteur zou een reeks van variaties geven op het tot viermaal toe herhaalde 'perhaps'. Je zou hier een *aria* te horen krijgen zo Shakespeariaans dat Shakespeare zelf in zijn graf zou beginnen te woelen en onrustig zou worden bij zo veel onbegrip van zijn landgenoten voor tekst!

Mason zegt die zinnen op één enkele toonhoogte, continu. Alle pathos en alle didaktiek (betweterij) die zo'n brok tekst op dat moment zou kunnen inhouden, wordt hier weggewist; uit de weg gegaan. Vrij snel na elkaar zegt hij dus: 'Perhaps you are unfulfilled. Perhaps you have not found what you wanted. 'Even een korte *adempauze*. En dan op dezelfde toonhoogte verder: 'Perhaps you don't even know what you wanted. Perhaps you are discontented.'

Die korte pauze (tussen de eerste twee 'perhapsen' en de derde) is gevaarlijk. De gemaniëerde Britse acteur die bij de eerste en de tweede 'perhaps' misschien nog gestyleerd was, zou onvermijdelijk nu uitglijden door de toonhoogte te wijzigen, door de intonatie van de derde 'perhaps' eens te variëren (anders wordt het 'saai' denkt de gemaniëerde acteur; anders denken ze dat ik geen verbeelding en geen talent heb; anders zouden de toeschouwers menen dat ik niets kan met mijn stem. Richard Burton zou hier beslist – als hij zich al zo lang zou hebben kunnen beheersen – zijn grote coloratuur-aria inzetten. Na Shakespeare zou Mozarts 'Koningin van de nacht' het zweet uitbreken!). James Mason gaat even sec en abrupt verder. Niets aan de hand. Het tweede deel verschilt in niets van het eerste. Wat heeft die korte onderbreking dan voor nut gehad? Ze bevestigt de beslistheid van de eerste reeks 'perhapsen'.

En nu komt de slotzin, na die vier zinnen die met 'perhaps' begonnen: 'and discontent pierces itself by fury and destruction.' De lengte, de golfbeweging van de slotzin, staat in contrast met de vier aanhefwoorden, 'perhaps', die telkens kerven als een messteek. Zo is het.

Waarom is zo'n frasering zo perfect? Het is niet enkel fraai om te horen, een mooi spelen met de taal. Integendeel, het is veel minder 'muzikaal' dan een Olivier of een Burton dat zou zeggen (zingen). Maar het is zo indringend omdat het veel exacter is, het gaat veel dieper.

Want wat hoor je bij James Mason? Niet enkel een personage die wijsheden zit te vertellen aan een mooie jonge vrouw; haar al dan niet probeert te charmeren met deze wijsheden enzovoort... Niet enkel een 'psychologisch personage'. Neen, veel meer: de zinnen rollen als het ware mechanisch onbewust uit de mond van Hendrik van der Zee, de Vliegende Hollander. Het is het orakel dat spreekt. Een eeuwenoude wijsheid die zichzelf uit; een wijsheid die opborrelt uit een eeuwenoude kwetsuur. Mason geeft op deze manier geen gestalte aan een perso-

nage, maar aan een mythische figuur, door een personage heen. Immers Hendrik van der Zee is de Vliegende Hollander; en die spreekt tegen een vrouw, een Amerikaanse mejuffrouw Reynolds die toevallig (!) Pandora heet, en half-bewust, half-onbewust (ook) de last torst en belichaamt van deze mythische vrouwelijke onheilbrenghster. Een belichaamde mythische figuur wendt zich tot een andere belichaamde mythische figuur, die zich van deze status nog niet bewust is. Pas wanneer ze haar mythische rol zal aanvaarden, zullen beiden terug 'mensenkinderen' worden, voorbeeldige geliefden voor de toeschouwer; zo voorbeeldig en zo aanstekelijk dat deze personages voor de toeschouwers weer – maar nu anders – zullen gaan functioneren als 'mythische figuren', stars.

Het is geen toeval dat men, wanneer men het over het Hollywood-starsysteem heeft, over een moderne versie van de Olympus, met goden en halfgoden, met een quasi-mythologische uitstraling, spreekt.

Evenals George Sanders, die een paar jaar eerder zelfmoord pleegde, bestaat bij mij het vermoeden dat Mason geen gelukkige acteur moet zijn geweest. Vooral die laatste jaren hebben hem niet die rollen gebracht waar hij recht op had. (Het is gewoon een schande dat de hedendaagse Hollywoodcinema niet in staat is zijn oudere stars te gebruiken. Noch Coppola, noch Spielberg, noch Lucas zijn in staat te doen wat Fassbinder op z'n minst geprobeerd heeft met de grote ex-Duitse stars: ze liefdevol te integreren in het nieuwe filmen.) Jammer ook dat James Mason geen regisseur ontmoet heeft van het slag van een Visconti, die aan Dirk Bogarde of aan Burt Lancaster een nieuwe start gaf. En voor het soort films dat jongere regisseurs zo graag willen maken met het soort stars als Mason, voelde Mason zich te oud. Aan Christine Laurent, een vriendin-regisseuse met wie ik samen een scenario schreef waarin een erg mooie rol voor Mason weggeborgen lag, antwoordde hij even vriendelijk als cynisch: 'My dearest child, I am much too expensive for you. You cannot afford me.' De verbitterde taal van iemand die zich te vaak bekocht heeft gevoeld en dit nu de wereld betaald wil zetten.

Met dank aan Skrien, waarin dit artikel in een kortere vorm verscheen als 'In memoriam' bij het overlijden van James Mason (Skrien, nr. 138, 1984).