23 augustus 2016

Shake-scenes – Aflevering 7

*Romeo and Juliet* – Ontroostbare liefde

Aan het begin van de zomer had ik me voorgenomen om het na de voorbije afleveringen over Shakespeares ensceneringen van de troost alvast voor wat deze reeks betreft bij dat thema te laten. In de plaats daarvan zou ik het in de augustus-aflevering van deze Shake-scenes over *Othello* gaan hebben, een stuk waarin de thematiek voor zover ik zie geen opvallende plaats inneemt. Tijdens de vakantie kwam ik bij het lezen van Ramie Targoffs *Posthumous Love. Eros and the Afterlife in Renaissance England* echter een interessante verwijzing tegen naar een scène uit *Romeo and Juliet* die me van dat voornemen afbracht en me deed besluiten om het toch nog een keer over Shakespeare en de troost te hebben.[[1]](#endnote-1) In veel opzichten krijgen we in de scène in kwestie een spiegelbeeld van de troost-scène uit *Measure for Measure* die ik in de vorige aflevering van deze reeks besprak. Iago en Othello zullen dus nog minstens een maandje moeten wachten, vrees ik, maar geen zorg: ze komen hier zeker nog aan bod.

De metafoor van de spiegel veronderstelt vooral gelijkenissen maar ook een zekere mate van omkering. In de scène uit *Romeo and Juliet* waarover ik het deze maand wil hebben, krijgen we niet een verklede priester te zien die troost biedt, maar een echte. Althans: de priester in kwestie *pretendeert* troost te bieden, net als de als biechtvader verklede hertog Vincentio in *Measure for Measure* dat deed. De naam van de priester in *Romeo and Juliet* is Friar Laurence. Hij is van de ongeschoeide orde van de Franciscanen en wordt in de fraaie verfilming van Shakespeares stuk die Baz Luhrmann in 1996 maakte, op een memorabele manier gespeeld door de Engelse acteur Pete Postlethwaite. Bij Luhrmann en Postlethwaite krijgt het personage van de priester het soort ambivalentie waar Shakespeares bekende liefdestragedie om vraagt: de kruidendokter die de priester bij Shakespeare is, heeft hier in de eerste scène waarin we hem zien iets van een louche producent van drogerende substanties – hij draagt een Hawaiaans bloemenhemd en op zijn rug prijkt een gigantische kruis-tattoo. Maar tegelijk blijft Friar Laurence ook in deze verfilming de verpersoonlijking van de wijsheid en het gezonde verstand dat tracht te zegevieren in omstandigheden waarin andere personages zich al te zeer door hun impulsen en passies laten leiden.

Behalve in ontbloot bovenlijf in zijn drugslab zien we de priester bij Luhrmann ook in zijn soutane in de kerk, waarin hij eerst het huwelijk van Romeo en Juliet inzegent en vervolgens de ‘begrafenis’ van Juliet leidt, twee momenten waarop in het eigenlijke stuk van Shakespeare enkel wordt gealludeerd. Zoals we nog zullen zien, is ook bij Shakespeare de Friar geen absoluut eenduidig personage. Hij beoogt het goede, maar is tegelijk berekend. Hij vertegenwoordigt de matigheid van de goegemeente, maar heeft tegelijk veel sympathie voor de buitengewone liefde van de jonge titelhelden. Maar vooral: hij tracht de loop van de gebeurtenissen goed te plannen, al loopt een en ander allerminst af zoals hij had gehoopt. En in de scène waarover het hier verder nog gaat, schuwt hij duidelijk de leugen niet. Volgens sommigen speelde Shakespeare zelf deze rol in de oorspronkelijke productie van het stuk, die nu eens in de zomer van 1595 dan weer in 1596 wordt geplaatst.[[2]](#endnote-2) Als dat al het geval is, dan zal hij van het personage met veel genoegen iets meer gemaakt hebben dan de clichématige goedige priester, die Harold Bloom blijkbaar zo oninteressant vindt dat hij er in zijn bespreking van het stuk in *Shakespeare. The Invention of the Human* met moeite een halve zin aan wijdt.[[3]](#endnote-3) Zelfs Harold Bloom kan het natuurlijk niet over alles hebben. Hoe dan ook, ik bekijk *Romeo and Juliet* in wat volgt vanuit hetpersonage van de priester die Juliet in de laatste scène van het stuk aanspreekt als ‘comfortable friar’ (5.3.148), degene die op grond van zijn professie troost zou moeten brengen. Afgaand op wat we al weten over Shakespeares ensceneringen van de troost is de kans klein dat hij daar ook zomaar in zal slagen. Maar laten we niet al te zeer op de zaken vooruitlopen en de tekst van iets naderbij bekijken

Net als in de scène uit *Measure for Measure* waarover het hier eerder ging, krijgen we ook in *Romeo and Juliet* een parodie van de troost, in de vierde scène van het vierde bedrijf meer bepaald.[[4]](#endnote-4) Het gaat om de scène waarin de moeder en de vader van Juliet op de ochtend waarin ze het huwelijk van hun dochter met de door hen geselecteerde (en bijgevolg ook goedgekeurde) Paris willen laten inzegenen, tot de ontstellende vaststelling komen – of beter gezegd: waarin ze *denken* tot die vaststelling te komen – dat Juliet de nacht voordien het leven heeft gelaten. Net als in *Measure for Measure* worden hier wel degelijk troostende gedachten verwoord, maar het publiek weet dat degene die ze uitspreekt (in het ene geval een valse priester, in het andere een echte) ze niet kan menen. In beide scènes betreft de pseudo-troost de zogezegde dood van een geliefde (de dood van een broer in *Measure for Measure,* dievaneen dochter en een aanstaande bruid in *Romeo and Juliet*), terwijl de trooster heel goed weet dat de geliefde in kwestie niet echt dood is. De trooster is een bedrieger, met andere woorden, en alleen al om die reden kan hij geen echte trooster zijn. Een van de *felicity conditions* die de speech act van de troost bepaalt (en dus een belangrijke voorwaarde lijkt te zijn voor het succes van de troostende woorden) is dat de trooster uit de grond van zijn hart meent wat hij bij wijze van troost zegt.[[5]](#endnote-5) Hij kan dan nog zo goed doen alsof zijn troostende intenties oprecht zijn, als hij wel degelijk weet dat het verdriet dat de troost moet verlichten[[6]](#endnote-6) geen grond van bestaan heeft, dan is de geboden troost op zijn minst dubieus. In de twee scènes die ik hier met elkaar vergelijk, is dat heel duidelijk het geval. De woorden van troost proberen de getrooste te verzoenen met een ondraaglijke werkelijkheid (‘hij/zij is weliswaar dood, maar jullie moeten goed beseffen dat jullie geliefde nu naar een betere plaats is vertrokken’) terwijl de trooster zeer zeker weet dat de werkelijkheid anders is: de geliefde is helemaal niet dood. Veel humaner zou het zijn om deze waarheid te zeggen in plaats van hem te maskeren en om op die manier de aanleiding van het verdriet weg te nemen waardoor de troost niet meer nodig is.

Friar Laurence doet meer dan zomaar verbergen aan vader en moeder Capulet en aan Juliets bruidegom Paris dat hun geliefde dochter en aanstaande in werkelijkheid nog leeft. Hij spreekt hen vermanend toe, in een assertieve argumentatie waarvan we intussen weten dat ze typisch is voor de christelijke variant van de antieke troostlogica. Troost bieden is in die argumentatie corrigeren en bijsturen en degenen die getroost moeten worden voorbij de tijdelijke waan van de emoties brengen. Laurence roept degenen die hij troost tot de orde, en die orde bestaat erin dat ze hun emotionele reactie op wat ze als een intriest gebeuren ervaren moeten inruilen voor het rationele besef dat wat er gebeurd is voor de overledene eigenlijk beter is. Juliet wacht immers de hemel en wat kan beter zijn dan dat?

Peace, ho, for shame! Confusion’s cure lives not

In these confusions. Heaven and yourself

Had part in this fair maid. Now heaven hath all,

And all the better is it for the maid.

Your part in her you could not keep from death,

But heaven keeps his part in eternal life.

The most you sought was her promotion,

For ’twas your heaven she should be advanced,

And weep ye now, seeing she is advanced

Above the clouds as high as heaven itself?

O, in this love you love your child so ill

That you run mad, seeing that she is well.

She’s not well married that lives married long,

But she’s best married that dies married young.

Dry up your tears, and stick your rosemary

On this fair corpse, and, as the custom is,

All in her best array bear her to church;

For though fond nature bids us all lament,

Yet nature’s tears are reason’s merriment.(4.5.92-110)

Hoe herkenbaar de troostredenering van Laurence voor ons intussen ook moge zijn, ze blijft behoorlijk hard, zeker wanneer men ze bekijkt vanuit een hedendaags perspectief op wat men van de troost mag verwachten, zowel wat betreft het geven als het krijgen ervan. Voor ons gaat troost doorgaans gepaard met een begripvolle omgang voor de emotionele toestand van degene die er nood aan heeft, maar zowel in de Oudheid als in Shakespeares tijd was dat niet het geval. De onmiddellijke emotionele respons van degenen die rouwen, moet eigenlijk een bron van schaamte zijn, zo suggereert de priester bij het begin van zijn repliek (‘for shame!’). De respons in kwestie is een blijk van collectieve verwarring (‘confusions’), terwijl degenen die huilen en klagen, zouden moeten weten dat de oplossing (‘cure’) van het probleem niet daar ligt, maar in het tegendeel van hun ‘confusion’: niet in de troebele blik van tranen maar in helderheid van begrip, in het zien van de zaken zoals ze echt zijn. Tot dat betere, verstandelijke en verstandige perspectief probeert de trooster hen met de nodige kordaatheid te brengen door de redenering op te bouwen die in het vervolg van zijn repliek centraal staat en die steunt op de gedachte dat een bestaan in de hemel per definitie te verkiezen valt boven een bestaan op aarde. Nu Juliets aardse rol is uitgespeeld en ze als ziel deel uitmaakt van het eeuwige leven, bevindt ze zich in een plek die boven alles te verkiezen valt (‘all the better is it for the maid’). Laurence weet dat Juliets ouders willen dat hun dochter er in het leven op zou vooruitgaan: haar huwelijk met de vooraanstaande Paris (hij is ‘a noble young kinsman to the Prince’, zo leert de lijst van de ‘dramatis personae’ ons in de Arden-editie[[7]](#endnote-7)) was ongetwijfeld een voorbeeld van dat soort ‘promotion’. Hoe kunnen ze dan wenen en klagen nu Juliet met het verwerven van een haar rechtmatige plek in de hemel het hoogst mogelijke heeft bereikt? Vader en moeder Capulet bewijzen hun dochter geen dienst door het goede dat ze nu heeft zo excessief te bewenen. Sterker nog, ze zijn slechte ouders als ze dat doen (‘in this love you love your child so ill’), en hun gedrag bestempelt Friar Laurence als dat van iemand die zijn verstand verloren heeft (‘mad’). Ook de laatste twee verzen van deze passage spelen op de tegenstelling tussen de emoties en het verstand die we steevast zien terugkeren in klassieke en vroegmoderne troostredeneringen: onze emotionele aard (‘fond nature’) zorgt ervoor dat we tranen laten en klagen (‘lament’), maar die aardse tranen zijn vanuit het redelijke perspectief van de spirituele mens eigenlijk een bron van vermaak – de rede (‘reason’) vindt die tranen letterlijk om mee te lachen (‘merriment’).

De argumentatie van de priester is herkenbaar hard, maar ze is in de opbouw van het stuk bovenal leugenachtig. Dat is overigens niet alleen omdat Friar Laurence heel goed weet dat Juliet nog leeft. Tot twee keer toe bestempelt hij haar tegenover Paris en vader en moeder Capulet als maagd (‘maid’), terwijl hij even goed weet dat het huwelijk van Juliet met Romeo dat hij op het einde van het tweede bedrijf inzegende intussen al geconsumeerd is. De gedachte dat het net geen veertienjarige meisje intussen een getrouwde vrouw is,[[8]](#endnote-8) laat de priester open in zijn dubbelzinnige maar hoe dan ook niet minder confronterende uitspraak dat ‘she's best married that dies married young’ – de suggestie kan zijn dat hoe jonger je sterft, hoe langer het eeuwige leven duurt en hoe langer in Juliets geval dus ook haar huwelijk met God kan duren. De zin schakelt ook het huwelijk gelijk aan de begrafenis en dat is op dat moment in de ontwikkeling van de plot ook wel toepasselijk: Juliet zou die ochtend gaan trouwen, maar nu moet ze begraven worden, bij voorkeur in de beste kleren die ook voor de huwelijksmis waren gekozen. Laurences verwijzing naar het gebruik van rozemarijn onderstreept de gelijkschakeling tussen huwelijk en begrafenis. Mijn Arden-editie weet me te vertellen dat het kruid in beide rituelen werd gebruikt.[[9]](#endnote-9) Het is blijkens een populariserende website over kruiden zowel het kruid van de herinnering als van de liefde.[[10]](#endnote-10) Eerder in het stuk werd Romeo, wellicht niet toevallig, ook al geassocieerd met rozemarijn: ‘Doth not rosemary and Romeo begin / both with a letter?’, vraagt Juliets Nurse aan Romeo op het einde van de scène waarin ze probeert na te gaan of de jonge man wel degelijk de bedoeling heeft om met Juliet te trouwen (2.4. 197-198). Zijn associatie met het kruid dat de standvastige liefde verzinnebeeldt, moet de Nurse alvast een beetje vertrouwen schenken.

In een stuk dat zo systematisch de liefde en de dood op elkaar betrekt (Wagner zou twee en een halve eeuw later voor zijn *Tristand und Isolde* het ook op *Romeo and Juliet* toepasselijke begrip van de *Liebestod* ontwikkelen) is het vanzelfsprekend geen toeval dat Friar Laurence in deze scène zonder veel omhaal een huwelijksmis tot een begrafenis kan omvormen – dat is nog gemakkelijker omdat het huwelijk in kwestie vanuit het perspectief van de priester niet gewenst was en omdat de begrafenis sowieso maar een schijnvertoning is. Hoe logisch een en ander in de thematische en de narratieve opbouw van het stuk ook lijkt, toch mag deze logica ons niet verhinderen een belangrijke kwestie centraal te houden. Wanneer we de dood van Juliet (niet enkel haar schijndood, maar ook haar echte dood, wanneer ze in het laatste bedrijf de hand aan zichzelf slaat op het moment dat ze vaststelt dat Romeo gif heeft ingenomen) vanuit het perspectief bekijken dat de priester haar ouders en Paris in zijn troostargumentatie aanbiedt, is het stuk waarin ze een van de hoofdrollen vervult eigenlijk geen tragedie. Meer nog, haar voortijdige overlijden zou net als dat van Romeo vanuit de redenering van Friar Laurence moeten worden verwelkomd, des te meer omdat beide geliefden op die manier probleemloos voor eeuwig en altijd samen kunnen zijn. Hun aardse liefde is vanuit die gedachte maar een voorbode van het transcendente geluk dat hen in de hemel te wachten staat. Zoals Ramie Targoff in het boek waarnaar ik eerder al verwees, overtuigend heeft aangetoond, is het perspectief dat Shakespeares stuk aanbiedt evenwel helemaal anders. In tegenstelling tot de bronnen die hij voor zijn bewerking van het verhaal van de jonge geliefden gebruikte – het verhaal gaat via Arthur Brookes *The Tragicall Historye of Romeus and Juliet* (1562)terug op verschillende Italiaanse en Franse novelles (Salernitano, Bandello, da Porto, Boaistuau) en heeft ook raakpunten met twee verschillende verhalen uit Boccaccio’s *Decamerone*[[11]](#endnote-11) – is er bij Shakespeare geen enkele suggestie dat de liefde van Romeo en Juliet de grenzen van de dood zal overstijgen. ‘In Shakespeare’s play’, schrijft Targoff, ‘this interest in the lovers’ spiritual afterlife finds no place whatsoever. Instead, he gives us a relentlessly materialist view of both love and death.’[[12]](#endnote-12) Binnen dat materialistische kader kan het troostende perspectief van de priester vanzelfsprekend niet centraal staan. Dat blijkt ten andere al uit de volledige titel die het stuk bij de tweede Quarto uit 1599 meekreeg: ‘The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet.’[[13]](#endnote-13) Het stuk is niet alleen een tragedie, het is er bovendien een die ‘lamentable’ is, aanleiding voor terechte en authentieke droefenis en geweeklaag.Het adjectief loopt als een echo door de scène waarvan ik hier ben vertrokken: de Nurse noemt de dag van Juliets vermeende sterven tot drie keer toe ‘lamentable’ (4.4.44, 57 en 81), terwijl vader Capulet het moment als troosteloos omschrijft – ‘uncomfortable time’ (4.5.87). Het troostperspectief waartoe de priester de rouwenden wil overtuigen, staat voor een uitdaging die Shakespeares tekst hoe dan ook niet kan realiseren: de tragedie van Romeo en Juliet kan onmogelijk als iets anders dan als een tragedie worden gezien.

Ik heb er al eerder op gewezen: als toeschouwer of lezer van het stuk weten wij in tegenstelling tot Paris en vader en moeder Capulet heel goed dat Juliet op dat moment van het stuk niet echt gestorven is. Wij moeten ons dus ook niet laten overtuigen door de troostoverwegingen van Frair Laurence. Hoe zijn we echter precies op dit moment in het stuk terechtgekomen?Omdat Juliet helemaal niet wilde trouwen met Paris – meer nog, omdat Juliet intussen, sinds het einde van het tweede bedrijf, eigenlijk al getrouwd is met Romeo, haar ware liefde, in een door Friar Laurence georganiseerde geheime inzegening – heeft de priester haar een magisch drankje doen drinken.[[14]](#endnote-14) Het effect daarvan, zoals hij uitvoerig beschrijft in de eerste scène van het vierde bedrijf waarin hij Juliet van zijn list probeert te overtuigen, is dat de jonge vrouw 42 uur lang schijndood zal zijn.[[15]](#endnote-15) Het drankje zal ervoor zorgen dat iedereen gelooft dat ze dood is: ze zal koud en bleek zijn, haar pols zal niet meer slaan en haar ogen zullen voorgoed gesloten lijken. Op het moment dat de werking van het kruidenmengsel uitgewerkt is, zal ze echter opnieuw wakker worden, als na een gewone slaap. We kennen het spreken van de priester intussen als dat van een die op een dwingende manier kan overtuigen, maar opnieuw manifesteert Laurence zich hier als degene die de leugen niet schuwt. Hij moedigt Juliet aan haar ouders te doen geloven dat ze instemt met het huwelijk met Paris, en dat zelfs te doen onder het mom van de blijdschap:

Hold, then; go home, be merry, give consent
To marry Paris: Wednesday is to-morrow.
Tomorrow night look that thou lie alone.
Let not the Nurse lie with thee in thy chamber.
Take thou this vial, being then in bed,
And this distilling liquor drink thou off,
When presently through all thy veins shall run
A cold and drowsy humour; for no pulse
Shall keep his native progress, but surcease.
No warmth, no breath shall testify thou livest.
The roses in thy lips and cheeks shall fade
To wanny ashes, thy eyes’ windows fall,
Like death when he shuts up the day of life.
Each part, deprived of supple government,
Shall, stiff and stark and cold, appear like death;
And in this borrowed likeness of shrunk death
Thou shalt continue two-and-forty hours,
And then awake as from a pleasant sleep. (4.1.89-106)

De list van Friar Laurence zal er niet alleen voor zorgen dat Juliet kan ontsnappen aan een huwelijk dat ze hoe dan ook niet wil*.* De priester zal er namelijk ook voor zorgen dat ze uiteindelijk weer verenigd wordt met de liefde van haar leven. Als alles goed afloopt, zal ze samen met Romeo naar Mantua kunnen trekken, die stad waar haar geliefde op dat moment in het stuk in verbanning leeft. In de eerste scène van het derde bedrijf heeft Romeo immers Tybalt vermoord, de neef van Juliet en een vooraanstaand lid van de Capulet-familie die in diezelfde scène eerst Romeo’s goede vriend Mercutio om het leven had gebracht. Op straffe van de dood mag Romeo zich niet meer in Verona vertonen, maar ook daar lijkt Friar Laurence een oplossing voor te vinden. Hij zal een van zijn medebroeders naar Mantua sturen om Romeo van zijn plannen op de hoogte te brengen en ongemerkt met Juliet te herenigen, op een plaats waar niemand hem zal zien. De bedoeling van de priester is dat Romeo bij Juliet is op het moment dat ze uit de slaap van haar schijndood wakker wordt, in het familiegraf van de Capulets. Van daaruit kan Romeo haar terug meenemen naar Mantua, waar de geliefden samen gelukkig kunnen zijn, ver van de vete die hun families in Verona altijd tegenover elkaar zal plaatsen.

Now, when the bridegroom in the morning comes
To rouse thee from thy bed, there art thou dead.
Then, as the manner of our country is,
In thy best robes, uncovered on the bier
Thou shalt be borne to that same ancient vault
Where all the kindred of the Capulets lie.
In the meantime, against thou shalt awake,
Shall Romeo by my letters know our drift,
And hither shall he come, and he and I
Will watch thy waking, and that very night
Shall Romeo bear thee hence to Mantua.
And this shall free thee from this present shame,
If no inconstant toy nor womanish fear
Abate thy valour in the acting it. (4.1.107-120)

De laatste twee verzen van deze repliek bevestigen wat we al wisten uit een eerder gesprek dat Friar Laurence met Romeo had:[[16]](#endnote-16) de priester heeft nogal traditionele opvattingen over wat typisch mannelijk is en wat typisch vrouwelijk. Mannen vertonen de hen typerende daadkracht en een sterke wil; vrouwen twijfelen en laten zich teveel door angst en andere emoties leiden. De verzen in kwestie wijzen in zekere zin ook al vooruit naar de derde scène van het vierde bedrijf, waarin we Juliet daadwerkelijk zien twijfelen aan het plan van Friar Laurence (4.3.20-57). Haar twijfel wordt voorgesteld als een conflict tussen Juliets emoties (de angst die ze voelt) en haar ratio (de redelijke dingen die ze kan denken), waarbij het eerste domineert. Wat als het brouwsel van de priester niet werkt? Wat als het drankje vergif blijkt te zijn in plaats van een redmiddel? Wat als ze vroeger dan voorzien wakker wordt en daar nog een hele tijd moet liggen? Zal ze dan niet stikken, of, misschien nog erger, door geesten worden belaagd waarvan men zegt dat ze in graven rondspoken? Zal ik niet gek worden tussen de geraamtes van mijn voorvaderen en de recentere overblijfselen van mijn neef Tybalt, vraagt ze zich af. Zal ik me in die waanzin niet het hoofd inslaan met een van die beenderen? Het visioen van de geest van Tybalt dat deze vraag oproept, doet haar op het eind van de scène besluiten het brouwsel van Laurence uiteindelijk maar op te drinken. Meteen valt ze in de slaap die ons 42 uur later bij de tragische ontknoping van het stuk zal brengen.

Intussen zal wellicht duidelijk zijn dat Friar Laurence in *Romeo and Juliet* in meer dan één opzicht het soort rol vervult dat Hertog Vincentio in *Measure for Measure* speelt: hij is degene die nogal wat van de actie in het stuk regisseert, zonder dat de meeste personages daarvan op de hoogte zijn. Maar terwijl Vincentio zijn onderdanen manipuleert en in een scenario plaatst dat vooral voor hemzelf voordelen oplevert, is Friar Laurence een veel goedhartiger personage, dat in de eerste plaats het welzijn van de anderen op het oog heeft. Allan Bloom noemt hem in zijn bespreking van het stuk ‘the nicest character in the play’[[17]](#endnote-17) en veel toeschouwers/lezers van het stuk zullen het daarmee niet noodzakelijk oneens zijn. Hij is tenslotte degene die de liefde tussen Romeo en Juliet inzegent en hen in die liefde ook blijft steunen, niet alleen omdat hij de twee jonge mensen bijzonder genegen is, maar omdat hij hoopt dat hun huwelijk een einde kan stellen aan de vete tussen de Montagues en de Capulets. In de eerste scène waarin we hem te zien krijgen (de derde van het tweede bedrijf) laat hij zich wel heel snel overtuigen door Romeo om hem en Juliet ’s anderendaags in de echt te verbinden. In de film van Baz Luhrmann krijgt hij op dat moment letterlijk een visioen wanneer Romeo hem vertelt over de nieuwe liefde van zijn leven. Aanvankelijk plaagt hij Romeo nog wat met de mogelijke wispelturigheid van zijn verliefdheid – bij het begin van het stuk is Romeo immers verliefd op een zekere Rosaline, die hem bejegent zoals geïdealiseerde geliefden in sonnetten dat doen: ze stelt zich op als de onbereikbare – maar al snel komt hij tot de overtuiging dat het huwelijk tussen een Montague en een Capulet de vernietigende oorlog tussen de twee families kan doen stoppen. Hij ziet de krantenkoppen al voor zich (‘Montague and Capulet reconcile’) boven de foto’s van de twee patriarchen die elkaar de hand schudden en hij besluit dat hij de mogelijkheid om die historische gebeurtenis te helpen realiseren niet mag laten liggen:

But come, young waverer, come, go with me,

In one respect I’ll thy assistant be;

For this alliance may so happy prove,

To turn your households’ rancour to pure love (2.2.89-92)

In Baz Luhrmanns sterke enscenering van deze scène wordt de ambivalentie van Shakespeares tekst extra in de verf gezet. Moeten we het verhaal van Romeo en Juliet nu zien als een ongenuanceerde lofzang op de absolute liefde of juist als een ironiserende waarschuwing voor de onmogelijkheid ervan? De soundtrack van Luhrmanns film kiest bij deze scène in elk geval duidelijk voor de tweede optie. Romeo’s vraag aan Friar Laurence om hem zo snel mogelijk met Juliet te laten trouwen wordt doorsneden met beelden van het kinderkoor van de kerk van de priester dat een trage a capella-versie zingt van ‘When doves cry’, het lied van Prince dat in *Purple Rain*, de film waarvoor het oorspronkelijk werd geschreven, een scène begeleidt waarin een liefdespaar niet samenkomt maar uit elkaar gaat: het meisje kiest voor een ander en de mannelijke protagonist blijft alleen achter. Ook de tekst van het nummer wijst niet in de richting van de ‘pure love’ van Romeo en Juliet die maatschappelijke obstakels overwint. De protagonist van het lied slaagt er niet in de relationele tekortkomingen van zijn ouders achter zich te laten (‘misschien ben ik wel zoals zij’, verzucht hij herhaaldelijk) en de duiven – symbolen van de zuivere liefde – fladderen in deze tekst niet om elkaar heen: ze maken ruzie en wenen.[[18]](#endnote-18) Het is overigens niet de enige keer in de film van Luhrmann waarin de muziek de draak steekt met de als absoluut voorgestelde liefde van de twee jonge protagonisten.[[19]](#endnote-19) Het volgende nummer op de soundtrack is ‘Love Fool’ van The Cardigans, dat bij Luhrmann de overgang maakt tussen het moment waarop Romeo Juliets Nurse van zijn goede bedoelingen overtuigt (het sterk ingekorte einde van 2.3.) en de scène waarin de Nurse Romeo’s geliefde het goede nieuws gaat brengen, plagerig en spelend met Juliets ongeduld (2.4.). Het liedje ironiseert de romantische liefde zoals alleen perfecte popsongs dat kunnen: je moet me niet echt graag zien, zingt de vrouwenstem, doen alsof is meer dan genoeg (‘Pretend that you love me’, ‘Go on and fool me’). Het is ook niet het nummer dat bij het begin van een relatie past: de situatie waarvan in de tekst vertrokken wordt, is die van twee geliefden tussen wie het al lang niet meer is zoals voorheen. Zowel in ‘When doves cry’ als in ‘Love Fool’ wordt het afzwakken van de liefde als een bijna onvermijdbare realiteit voorgesteld, de normale gang van zaken, die als het ware van generatie op generatie wordt overgedragen. Bij Romeo en Juliet is die mogelijkheid niet aan de orde. Als we ons proberen voor te stellen dat ze blijven leven, kunnen we ze niet anders dan voor altijd samen gelukkig zien, [[20]](#endnote-20) ‘till death do them part’ – en dan nog: zelfs de dood zal volgens de jonge geliefden geen einde brengen aan hun samenzijn.

Laten we evenwel terugkeren naar Friar Laurence, want we hebben het uiteindelijk nog niet gehad over het grootste verschil tussen deze ‘regisseur’ en Hertog Vincentio in *Measure for Measure*. In tegenstelling tot dat laatste stuk kent *Romeo and Juliet* duidelijk geen *happy ending*. Beide stukken zitten wat ongemakkelijk in de genre-mal waartoe ze behoren,[[21]](#endnote-21) maar het is hoe dan ook het einde van de stukken dat die mal bepaalt. Een stuk dat slecht afloopt, is een tragedie en hier weten we al van bij de openingsverzen van het stuk dat slecht zal aflopen voor de ‘star-cross’d lovers’ (1, Prologue, 6). De priester die Laurence naar Mantua zou sturen om Romeo van het plan op de hoogte te brengen raakt niet tot bij Juliets geliefde. Omdat er vermoedens waren dat het huis waarin hij verbleef een mogelijke pesthaard was, werd de priester in quarantaine gehouden, waardoor hij Romeo uiteindelijk misliep. (5.2.5-12) Intussen was die laatste door zijn dienaar op de hoogte gebracht van Juliets begrafenis. Dat verschrikkelijke nieuws zorgt ervoor dat Romeo bij een arme ‘apothecary’ in Mantua vergif koopt dat hem met zijn geliefde in de dood moet verenigen. (5.1) Hij trekt terug naar Verona om in het graf van de Capulets bij Juliet te zijn. Bij dat graf treft hij Paris aan, rouwend om degene waarvan hij hoopte dat ze zijn vrouw zou worden. Er volgt een gevecht waarin Romeo Paris doodt (meteen zijn tweede slachtoffer in het stuk) en vervolgens het gif inneemt dat hem met Juliet moet verenigen. (5.3.120)

Op dat moment komt Friar Laurence bij het graf aan, te laat om Romeo tegen te houden, maar net op tijd om Juliet te zien ontwaken. Dat is overigens het al eerder vermelde moment waarop zij hem aanspreekt als ‘comfortable friar’, al wordt meteen duidelijk dat de priester hier niet langer aan die verwachting kan voldoen. Laurence kan niet anders dan vaststellen dat zijn plan intussen volledig mislukt is. God heeft het zo gewild, zou hij in principe kunnen zeggen, maar hij slaagt er blijkbaar niet meer in die troostende gedachte als dusdanig te formuleren. Ook voor Juliet heeft hij geen woorden van troost meer. Hij heeft enkel nog haast om uit het graf weg te raken en Juliet moet vanzelfsprekend mee. Men mag immers niet ontdekken dat zij niet echt begraven is. Maar ook nu weet Laurence heel snel raad: hij zal de jonge vrouw in een klooster plaatsen:

I hear some noise. Lady, come from that nest

Of death, contagion, and unnatural sleep.

A greater power than we can contradict

Hath thwarted our intents. Come, come away.

Thy husband in thy bosom there lies dead,

And Paris, too. Come, I’ll dispose of thee

Among a sisterhood of holy nuns:

Stay not to question, for the watch is coming.

Come, go, good Juliet. I dare no longer stay. (5.3.151-159)

Het spreekt intussen voor zich dat Juliet de priester niet zal volgen. Zij is intussen gesterkt in het meer dan vaste voornemen om altijd bij haar geliefde te zijn, in de dood evenzeer als in het leven. Wanneer ze de oorzaak van Romeo’s overlijden ontdekt (‘What's here? A cup closed in my true love's hand? / Poison, I see, hath been his timeless end.’ (5.3.161-162)), kust ze hem nog een laatste keer, in de hoop dat er nog wat resten van het gif aan zijn lippen hangen. Wanneer dat niet het geval blijkt, steekt ze zichzelf bij het horen van de aankomende wachter neer, wellicht met de dolk die eerder Tybalt en Paris dodelijk verwondde en die ze nu als haar laatste redding ziet: ‘O happy dagger’ (5.3.168).

In de film van Luhrmann zijn alle dolken vervangen door indrukwekkende pistolen. In zijn bijzonder knappe versie van het sterk ingekorte origineel schiet Juliet zichzelf voor het hoofd, in een scène die meteen volgt op de zelfmoord van Romeo. De twee momenten uit het toneelstuk worden in de film dichter bij elkaar gebracht, zo dicht mogelijk zelfs, zonder dat ze volledig overlappen vanzelfsprekend. Op het moment dat Romeo Juliets (in zijn ogen) dode lichaam toespreekt – ‘Ah, dear Juliet, / Why art thou yet so fair? shall I believe / That unsubstantial death is amorous, / And that the lean abhorrèd monster keeps / Thee here in dark to be his paramour? (5.3. 101-105) – zien we haar vingers en haar oogleden aarzelend opnieuw tot leven komen, maar vanzelfsprekend ziet Romeo niet wat wij zien. Hij drinkt van het vergif dat hij uit Mantua heeft meegenomen en kust zijn geliefde een laatste keer (‘Thus with a kiss I die’, 5.3.120). Die finale kus doet Juliet in de film van Luhrmann echt ontwaken: met een glimlach om de gelukzalige mond doet ze haar ogen open, enkel om meteen daarop verschrikt vast te stellen dat de kus die haar wakker maakte de laatste daad was die Romeo bij zijn leven stelde.

Om de dood van Romeo en Juliet dichter bij elkaar te kunnen plaatsen heeft Luhrmann Friar Laurence uit het slot van het verhaal moeten wegschrijven. De ingreep werkt in de dubbele-zelfmoord-scène grandioos, maar ze zorgt er wel voor dat we de priester op het einde van de film niet meer te zien krijgen. Daardoor moeten we in de film alles missen wat hij in het vijfde bedrijf van Shakespeares tekst zegt. Dat is tegelijk een beetje jammer, omdat het personage van Friar Laurence net in dat bedrijf de ‘rondheid’ van karakter krijgt[[22]](#endnote-22) die ervoor zorgt dat hij meer wordt dan het cliché van de wijze priester. Dat wordt al duidelijk op het moment waarop de priester net voor Juliets ontwaken bij het ontdekken van de lichamen van Paris en Romeo de draagwijdte van de zich ontwikkelende tragedie onderkent: ‘Ah, what an unkind hour / Is guilty of this lamentable chance! (5.3.145-6)’ De termen waarin Laurence zich uitdrukt, verbazen enigszins uit de mond van een priester die in principe alles wat gebeurt moet zien als de voorzienige wil van God eerder dan als het resultaat van een willekeurig niets ontziend toeval (‘chance’). Het is de tijd die schuldig is, aldus Laurence, de tijd die ervoor zorgde dat Romeo niet tijdig kon worden verwittigd. Dat de priester het toeval ‘lamentable’ noemt doet denken aan de titel van het stuk en aan de scène waarin hij degenen die van hetzelfde oordeel waren nog op andere gedachten trachtte te brengen. In zijn vermanende troostredenering van een paar scènes eerder stond Gods wil wel nog centraal; hier heeft de trooster geen troost meer paraat, zozeer is hij onder de indruk van de loop der dingen.

Dat blijkt ook uit het vervolg van de scène bij Shakespeare, waarin Laurence er duidelijk niet meer in slaagt het rationele perspectief in te nemen dat we van hem nochtans mochten verwachten. De angst lijkt hem volledig in zijn greep te hebben: hij wil zo snel mogelijk uit de grafkelder weg, om redenen die de tekst niet echt expliciet maakt, maar die hoe dan ook de indruk geven dat de priester zich laat gaan in wat hij zelf eerder als typisch vrouwelijk gedrag omschreef. Wanneer hij bij het eigenlijke slot van het stuk door de wachters wordt gegrepen, is hij volslagen overmand door zijn emoties (‘Here is a friar that trembles, sighs, and weeps’, zegt de derde wachter (5.3.183)) Wanneer hij nadien tegenover de Prince, de ouders van Juliet en de vader van Romeo[[23]](#endnote-23) verslag uitbrengt van de gebeurtenissen die tot de tragische ontknoping hebben geleid, lijkt hij opnieuw de oude. Wat hij daarvoor nog als de ‘schuld’ van het ‘lamentabele toeval’ zag, is nu het werk van de hemel geworden dat hij Juliet naar eigen zeggen opriep lijdzaam te dragen (‘and I entreated her come forth / And bear this work of heaven with patience (5.3.259-260)). Het is niet de eerste leugen die we hem horen vertellen, en dit keer is die leugen duidelijk ingegeven door bestwil. Zoals hij zelf ook aangeeft, houdt zijn relaas van de feiten een poging in om behalve te vertellen wat hij weet zichzelf ook vrij te pleiten door zijn goede bedoelingen te beklemtonen (‘And here I stand, both to impeach and purge / Myself condemnèd and myself excused.’ (5.3.225-226). Als ik iets verkeerd zou hebben gedaan, dan ben ik bereid om mijn straf te ondergaan, besluit de priester in zijn laatste repliek van het stuk (5.3. 265-268). De Prince besluit dat dat niet het geval is (‘We still have known thee for a holy man.’ (5.3. 269)).

Hoe we Friar Laurence finaal moeten inschatten, is moeilijk te zeggen: daar ligt precies de interessante uitdaging die Shakespeares stukken voor regisseurs en acteurs voortdurend in zich dragen. W.H. Auden was behoorlijk streng voor de priester: ‘He wants to play God behind the scenes. But he is a coward, afraid of anything happening to him, and he runs away from Juliet at the end out of self-conceit and fear.’[[24]](#endnote-24) Dat is misschien wat extreem gesteld, maar hoe dan ook is Laurence niet zomaar iemand wiens goede bedoelingen jammerlijk verkeerd uitdraaien. Hij is daarnaast bij momenten ook een pragmaticus en een leugenaar die uiteindelijk vooral aan zijn eigen huid denkt. De vraag die me interessanter lijkt, is evenwel hoe dit personage ons opnieuw iets leert over Shakespeares enscenering van de troost, in dit specifieke geval over de verhouding van de troost tot de absolute liefde die het centrale thema van dit stuk is. Een groot deel van het antwoord op die vraag biedt het essay van Patricia De Martelaere waar ik al naar verwees in de aflevering over *Hamlet*: absolute liefde veronderstelt het tegendeel van de troost, wat De Martelaere de ontroostbaarheid van het verlangen noemt. Het voorbeeld dat De Martelaere in haar essay geeft, is niet Hamlet maar Juliet, Juliet die zich niet kan laten troosten omdat de troost veronderstelt dat ze erin slaagt haar (ge)liefde te relativeren: *‘*Want wat indien Julia, de ontroostbare Julia, zich na een welvoeglijke rouwperiode toch had laten troosten en na verloop van jaren een andere geliefde had gevonden (misschien zelfs een andere Montague, als het haar per se te doen was om het onbereikbare, of om het dwarsbomen van haar vader)?’, vraagt De Martelaere zich af. De vraag stellen is ze beantwoorden: ‘Dat had alleen maar kunnen betekenen dat wat ze voelde voor Romeo eigenlijk *niet* de Absolute Liefde was geweest, maar gewoon, zoals dat gaat in het leven, een uit de hand gelopen kalverliefde. Ik *wil* niet getroost worden, zegt de echte Julia, ik wil alleen maar *hem terug.*’[[25]](#endnote-25)

Juliets ontroostbare liefde spreekt letterlijk uit de tweede scène van het derde bedrijf, waarin ze zich bezint over haar gevoelens bij het nieuws dat Romeo haar neef Tybalt heeft vermoord. Eerst vraagt ze zich nog luidop af hoe het toch kan dat degene die ze haar liefde gaf de wrede inborst van een moordenaar kan hebben. Maar wanneer de Nurse het erop houdt dat mannen sowieso onbetrouwbaar zijn (‘There's no trust, no faith, no honesty in men’ (3.2.86)), gaat Juliet protesteren: voor *haar* man geldt dat soort generaliseringen vanzelfsprekend niet, aangezien er maar één Romeo is. Ze maakt zich kwaad op zichzelf dat ze hem verwijten maakte en het is in die passage dat Shakespeare de liefde en de troost als de tegengestelden opvoert die ze in het verhaal van Romeo en Juliet moeten zijn*.* Juliet vraagt zich af hoe het komt dat ze zo door droefenis bevangen is, terwijl ze zich getroost zou moeten weten door het feit dat Romeo nog leeft, in het besef dat de werkelijkheid even goed omgekeerd had kunnen zijn.

Back, foolish tears, back to your native spring!

Your tributary drops belong to woe,

Which you, mistaking, offer up to joy.

My husband lives, that Tybalt would have slain;

And Tybalt's dead, that would have slain my husband.

All this is comfort. Wherefore weep I then? (3.2.102-107)

Het antwoord op die laatste vraag ligt voor de hand: Juliet weent omdat Romeo niet bij haar is. Door de moord op Tybalt is hij verbannen, en het is het besef van wat die verbanning betekent waartoe Juliet in deze scène geleidelijk aan komt. Ze kan zich simpelweg niet getroost weten door de bedrieglijke gedachte dat ze blij moet zijn dat hij nog leeft. Zolang Romeo niet bij haar is, zal ze ontroostbaar blijven. Zijn verbanning betekent voor haar hetzelfde als zijn dood:

(…) ‘Romeo is banishèd!’'

There is no end, no limit, measure, bound,

In that word's death. No words can that woe sound. (3.2.124-126)

Dat Romeo door exact dezelfde ontroostbaarheid wordt getroffen, hoeft waarschijnlijk geen verder betoog. Maar het is desalniettemin interessant om toch nog even kort in te gaan op een moment waarop ook dat goed duidelijk wordt. Dat moment vinden we in een laatste troostscène uit het stuk die ik hier wil behandelen, de scène die onmiddellijk volgt op de zojuist behandelde. In die derde scène van het derde bedrijf krijgt Romeo uit de mond van Friar Laurence te horen welke straf hem na de moord op Tybalt te wachten staat. Volgens de priester mag Romeo tevreden zijn met de verbanning die de Prince heeft uitgesproken, want even goed zou de eerste autoriteit van de stad voor de doodstraf hebben kunnen kiezen. Romeo is het daar niet mee eens, aangezien hij net als Juliet geen verschil ziet: een verbanning voelt aan als de dood. Aangezien hij van Juliet gescheiden zal zijn, zou hij even goed dood kunnen zijn:

There is no world without Verona walls
But purgatory, torture, hell itself.
Hence-banishèd is banished from the world,
And world's exile is death. Then ‘banishèd’
Is death mistermed: calling death ‘banishèd’
Thou cutt'st my head off with a golden axe,
And smil’st upon the stroke that murders me. (3.3.17-23)

Friar Laurence probeert de jongeling op andere gedachten te brengen – dat is wat vroegmoderne troost tenslotte doet. Hij gebruikt daarbij het soort argumenten dat we eerder ook al tegenkwamen in onze bespreking van vergelijkbare scènes in *Hamlet* en *Richard II*: Romeo moet de zaken zien zoals ze werkelijk zijn; dat niet doen is een vorm van koppige waanzin, ja zelfs van zondig gedrag tegenover dat wat de hemel heeft beslist. Hij moet inzien dat wat hij als een onrechtvaardigheid beschouwt in werkelijkheid een vorm van barmhartigheid is (‘This is dear mercy, and thou seest it not.’ (3.3.28)). De Prince heeft hem uiteindelijk een dienst bewezen eerder dan bestraft. Maar Romeo laat zich vanzelfsprekend niet overtuigen door dit soort troostargumentatie: de overwegingen van Friar Laurence volgen zou immers betekenen dat hij Juliet kan missen – en dat is dus allerminst het geval. Integendeel, de gedachte dat andere levende wezens de schoonheid van Juliet van dichtbij kunnen waarnemen, valt hem ondraaglijk zwaar; het is een constante marteling. Hoe kan de priester dan van barmhartigheid spreken? Hoe kan hij dan nog beweren dat hij het goed voorheeft met Romeo?

’Tis torture, and not mercy. Heaven is here
Where Juliet lives, and every cat and dog
And little mouse, every unworthy thing,
Live here in heaven and may look on her,
But Romeo may not. More validity,
More honourable state, more courtship lives
In carrion-flies than Romeo. They may seize
On the white wonder of dear Juliet's hand
And steal immortal blessing from her lips,
Who, even in pure and vestal modesty,
Still blush, as thinking their own kisses sin.
But Romeo may not, he is banishèd.
Flies may do this, but I from this must fly.
They are free men, but I am banishèd.
And sayst thou yet that exile is not death?
Hadst thou no poison mixed, no sharp-ground knife,
No sudden mean of death, though ne'er so mean,
But ‘banishèd’ to kill me?—‘banishèd’?
O friar, the damnèd use that word in hell.
Howling attends it. How hast thou the heart,
Being a divine, a ghostly confessor,
A sin-absolver and my friend professed,
To mangle me with that word ‘banishèd’? (3.3. 29-51)

Friar Laurence vreest dat de waanzin werkelijk van Romeo bezit heeft genomen, maar hij probeert nog een keer licht in de duisternis te brengen en Romeo te overtuigen dat er achter het woord ‘verbanning’ iets anders zit dan wat de jongeman er zich overmand door zijn gevoelens bij voorstelt. De filosofie, troosteres bij uitstek, moet leiden tot het nodige inzicht en hem wapenen tegen gedachten van rampspoed:

I’ll give thee armour to keep off that word –
Adversity's sweet milk, philosophy,
To comfort thee, though thou art banishèd. (3.3.54-56)

Maar Romeo heeft geen nood aan filosofische woorden en gedachten, aangezien die de werkelijkheid op zich niet kunnen veranderen. Net zoals een roos even goed blijft ruiken als je ze een andere naam geeft (2.1.85-86) en net zoals Romeo dezelfde persoon zal blijven ook als hij niet Montague zou heten, zo zal Mantua Mantua blijven, Juliet afwezig en een verbanning verbanning:

(…) Hang up philosophy!
Unless philosophy can make a Juliet,
Displant a town, reverse a prince's doom,
It helps not, it prevails not. Talk no more. (3.3.57-60)

Romeo wil geen troostpraat meer horen (‘Words, words, words’, weet je wel) en wanneer Friar Laurence toch nog een keer aandringt (‘Let me dispute with thee of thy estate.’ (3.3.63) riposteert hij met een verzuchting die de troostpogingen van de priester finaal zinloos maken. Je kunt me niet troosten, zegt hij, want je weet niet wat ik meemaak. Je voelt niet wat ik voel en om die reden kun je je niet in mijn situatie verplaatsen. Als je dat wel zou kunnen, dan had je recht van spreken, en recht van troosten:

Thou canst not speak of that thou dost not feel.
Wert thou as young as I, Juliet thy love,
An hour but married, Tybalt murderèd,
Doting like me, and like me banishèd,
Then mightst thou speak, then mightst thou tear thy hair,
And fall upon the ground, as I do now,
Taking the measure of an unmade grave. (3.3.64-70)

Romeo’s woorden doen opnieuw aan Hamlet denken die zich ook onbegrepen voelt bij de troostpogingen van zijn moeder (‘Tis not alone my inky cloak…’). Ze roepen ook een meer principiële vraag op bij het mechanisme van de troost: is het *echt* nodig dat degene die ons troost precies datgene voelt wat wij voelen? Het helpt als we die indruk krijgen, dat zeker. In de context van het stuk lijkt Romeo’s verzuchting evenwel vruchten af te werpen. Niet alleen staakt Friar Laurence zijn pogingen om Romeo lijdzaamheid bij te brengen, wanneer meteen daarna blijkt – Juliets Nurse is intussen binnengekomen – dat Romeo’s geliefde nood heeft aan de aanwezigheid van haar jonge echtgenoot, ontpopt de priester zich tot de man met het plan waarvan we intussen hoe het afloopt. Romeo moet zich als een echte vent gedragen, besluit Friar Laurence, in plaats van ‘like a mishavèd and sullen wench’ (3.3.142) te wanhopen om zijn onfortuinlijke lot. Hij moet vooral beseffen dat hij minstens drie redenen heeft om blij te zijn:

What, rouse thee, man! Thy Juliet is alive,

For whose dear sake thou wast but lately dead:

There art thou happy. Tybalt would kill thee,

But thou slewest Tybalt: there are thou happy too.

The law that threatened death becomes thy friend

And turns it to exile: there art thou happy. (3.3.134-139)

Eigenlijk gebruikt Friar Laurence hier dezelfde argumentatie als in het eerste deel van de scène waarin hij er *niet* in slaagde Romeo tot andere inzichten te brengen.Waarom lukt het deze keer dan wel? Het antwoord op die vraag ligt voor de hand: Juliet, Juliet en nog een keer Juliet. De gedachte dat hij haar opnieuw zal zien, is de enig mogelijke impuls geworden die Romeo tot daden kan aanzetten. Omgekeerd is Romeo de enige geworden die Juliet kan troosten. Dat lijkt Friar Laurence intussen in elk geval begrepen te hebben: ‘Go, get thee to thy love, as was decreed, / Ascend her chamber; hence and comfort her.’ (3.3.145-146)[[26]](#endnote-26)

Troost en liefde gaan enkel samen als het de geliefde zelf is die de troost brengt. Als dat niet het geval blijkt, dan is er enkel wat Patricia De Martelaere in haar reflectie op Freuds ‘Trauer und Melancholie’ de ontroostbaarheid van het verlangen noemde. Hamlet is in de omschrijving die Freud aan dat tweede begrip geeft een echte melancholicus, omdat hij er niet in slaagt de *Trauerarbeit* te doen beginnen die hij nodig heeft om het finale afscheid van zijn vader een plek te geven. Voor Freud moet het rouwproces leiden tot een symbolisch vermoorden van degene die we hebben verloren, schrijft Darian Leader in zijn bespreking van Freuds essay. Hij citeert in die context uit een brief van Freud aan Ernest Jones, waarin de auteur van ‘Trauer und Meclancholie’ aangeeft dat het overlijden van een geliefde ons voor een wreed dilemma plaatst: ‘one then has the choice of dying oneself or of acknowledging the death of the loved one, which again comes very to your expression that one kills this person …’.[[27]](#endnote-27) Romeo en Juliet kiezen voor het eerste. In de onderliggende redenering van Freuds tweedeling eindigt het stuk met hun gezamenlijke dood weliswaar tragisch, maar ook logisch. Dat een van hen zou achterblijven om de dood van de andere blijven te betreuren, in een al dan niet voldragen rouw, is een mogelijkheid die Shakespeares versie van het verhaal van hun liefde van bij hun eerste ontmoeting al uitsluit. Het is een van de vele onvergetelijke scènes in de film van Baz Luhrmann: Leonardo DiCaprio en Claire Danes elk aan een kant van het blauw belichte aquarium in een nevenruimte van de feestzaal ten huize Capulet. Het licht in de ogen van de twee jongeren veronderstelt en vereist dan al de blijvende aanwezigheid van de ander: deze twee moeten en zullen samen zijn, voor altijd. Op de achtergrond van de scène zingt Des’ree het themalied uit Luhrmanns film (‘Kissing you’), dat door de ingetogenheid van de *performance* niet alleen het begin van de liefde tussen Romeo en Juliet aankondigt (de eerste kus die vrij snel volgt op het moment bij het aquarium – ‘You kiss by th’ book’ (1.5.109)) maar ook het slot, de kus in het familiegraf (‘Thus with a kiss I die’. (5.3.120)). Bij Luhrmann eindigen Romeo en Juliet samen op een rouwbaar, in elkaars armen, in een romantisch beeld dat zelfs voorbij het moment van de dood een gezamenlijk bestaan suggereert. Als we Ramie Targoff volgen, draagt Shakespeares tekst die belofte niet in zich. Bij Shakespeare, aldus Targoff, is de liefde tussen Romeo en Juliet aards, sterfelijk, van het hier en nu. Dat dat hier en nu bij Luhrmann vier eeuwen verwijderd was van het moment waarop de Bard zijn versie van hun verhaal vertelde, vormt een ironische noot bij Targoffs stelling. Romeo en Juliet zijn op het einde van het stuk inderdaad dood. Desondanks (of misschien juist daardoor) blijven we in hun liefdesleven geboeid. Lang leve Romeo en Juliet, met andere woorden.

1. Ramie Targoff, *Posthumous Love. Eros and the Afterlife in Renaissance England*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 2014. Het hoofdstuk over *Romeo and Juliet* is het vierde (97-133); ik kom er later nog op terug. [↑](#endnote-ref-1)
2. John Southworth, *Shakespeare The Player. A Life in the Theatre*, Stroud: Sutton Publishing, 2000, 100. Voor een overzicht van de dateringsproblematiek zie Brain Gibbons’ inleiding bij de Arden-editie van het stuk: *Romeo and Juliet*, edited by Brian Gibbons, London: Bloomsbury, 1997, 26-31. [↑](#endnote-ref-2)
3. Harold Bloom, *Shakespeare. The Invention of the Human,* London: Fourth Estate, 1998, 103. Van de nevenpersonages zijn het vooral Mercutio en Juliets Nurse die Blooms aandacht krijgen. [↑](#endnote-ref-3)
4. In de scène-verdeling van de Arden-editie is het de vijfde van het vierde bedrijf. De Arden deelt de lange vierde scène uit de Oxford-editie in twee scènes op. [↑](#endnote-ref-4)
5. Troost is transactioneel: het is ook niet voldoende dat de trooster meent wat hij zegt – beide partijen moeten tegelijk de troost voor authentiek aannemen. [↑](#endnote-ref-5)
6. Troost is ‘alleviation of misery’ zegt Samuel Johnson in zijn *Dictionary of the English Language.* [↑](#endnote-ref-6)
7. In de ‘dramatis personae’ bij de Oxford-editie krijgt Paris die toevoeging niet: daar wordt hij ‘County Paris’ genoemd. [↑](#endnote-ref-7)
8. De verwijzing naar Juliets leeftijd krijgen we in de derde scène van het eerste bedrijf, in een gesprek tussen Juliets moeder en de Nurse: ze wordt veertien op ‘Lammas-tide’, 1 augustus (het feest van de oogst), zo’n veertien dagen na het moment waarop het stuk speelt. Het moment is vanzelfsprekend symbolisch, in een stuk dat draait rond seksuele rijpheid. [↑](#endnote-ref-8)
9. Gibbons (ed.), *Romeo and Juliet,* 212 (de verwijzing is bij vers 79). In *Hamlet* zegt Ophelia tegen Laërtes dat ‘Rosemary is for remembrance’ (4.5.175). [↑](#endnote-ref-9)
10. http://www.herbs.mb.ca/en/plant-care/p17069272.html [↑](#endnote-ref-10)
11. Voor een overzicht van de bronnen zie Targoff, *Posthumous Love,* 98-105; zie ook Brian Gibbons’ inleiding bij de Arden-editie, 32-37. [↑](#endnote-ref-11)
12. Targoff, *Posthumous Love*, 105. Zie ook pagina 98: ‘In Shakespeare’s sources, the tragedy of Romeo and Juliet’s deaths was softened by the idea, articulated by the lovers themselves, that their souls would share some form of meaningful, sentient afterlife. Shakesperare removed any such transcendent vision of posthumous love from his play. In doing so he created his most potent expression of what it meant for love to be mortal.’ [↑](#endnote-ref-12)
13. Er is een eerste druk uit 1597, maar daarvan wordt algemeen aangenomen dat de tekst ‘corrupt’ is, want het product van ‘memorial reconstruction’ door acteurs. Zie daarvoor Brian Gibbons’ inleiding bij de Arden-editie, 1-26. [↑](#endnote-ref-13)
14. Al van bij zijn eerste optreden in het stuk (2.3) wordt zijn kennis van kruiden en planten beklemtoond. Planten zijn zoals mensen, zegt Friar Laurence: ze bevatten goede en slechte eigenschappen, en wanneer die laatste overheersen gaan ze dood: ‘Two such opposèd kings encamp them still / In man as well as herbs – grace and rude will; / And where the worser is predominant, / Full soon the canker death eats up that plant.’ (2.3.27-30) Moeten we uit de dood van Romeo en Juliet besluiten dat hun ‘rude will’ hun vermogen tot ‘grace’ al te zeer heeft onderdrukt? [↑](#endnote-ref-14)
15. Om de een of andere reden is dat in de film van Lurhman 24 uur geworden: beoogt de regisseur de indruk dat de gebeurtenissen elkaar sneller opvolgen? [↑](#endnote-ref-15)
16. Ik heb het over deze scène (3.3) nog uitvoeriger later in deze tekst. [↑](#endnote-ref-16)
17. Allan Bloom, *Shakespeare on Love and Friendship*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2000, 24. [↑](#endnote-ref-17)
18. Zie daarvoor C. Liegh McInnis, *The Lyrics of Prince Rogers Nelson. A Literary Look at a Creative, Musical Poet, Philosopher, and Storyteller,* Clinton, MS: Psychedelic Literature, 2009, 230. (Met dank aan Marie voor de verwijzing.) [↑](#endnote-ref-18)
19. Vanuit dat ironiserende perspectief is de muziekkeuze in de film een toepasselijke illustratie van de komische discussie die Shakespeare op het einde van 4.4. ensceneert tussen de muzikanten die waren uitgenodigd om een huwelijk op te luisteren en nu verondersteld worden om begrafenismuziek te spelen: Een van hen zingt een deuntje dat de troostende werking van muziek thematiseert en in de context van de burleske scène meteen ook relativeert: ‘When griping grief the heart doth wound, / And doleful dumps the mind oppress, / The music with her silver sound / With speedy help doth lend redress.’ (4.4.152-154 en 167-168) [↑](#endnote-ref-19)
20. David Rijser heeft in zijn bespreking van het stuk een concreet beeld van die toekomst: ‘Maar dat neemt niet weg dat als het aan onze minnaars had gelegen, zij nog lang en gelukkig voortgeleefd zouden hebben. Men stelle zich voor: Romeo en Julia gelukkig getrouwd. Ze openen een winkeltje. Julia breit en de kinderen spelen in de tuin. Dat is misschien niet helemaal ons idee van passie. Maar ze zouden er voor hebben getekend.’ David Rijser, *Een telkens nieuwe Oudheid. Of: hoe Tiberius in New Jersey belandde,* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016, 293. [↑](#endnote-ref-20)
21. *Romeo and Juliet* bevat een aantal scènes die eerder in een komedie thuishoren dan in een tragedie. [↑](#endnote-ref-21)
22. Ik verwijs naar het onderscheid tussen ‘flat’ en ‘round characters’ dat E.M. Forster maakt in *Aspects of the Novel* (1927): in tegenstellingen tot de eersten hebben ‘ronde’ personages psychologische diepgang en ze maken doorgaans een ontwikkeling door in de loop van het verhaal. E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, edited by Oliver Stallybrass, Harmondsworth: Penguin, 1974, 73-81. [↑](#endnote-ref-22)
23. Romeo’s moeder blijkt te zijn bezweken onder het verdriet dat het nieuws van de verbanning van haar zoon met zich bracht (5.3.210). [↑](#endnote-ref-23)
24. W.H. Auden, *Lectures on Shakespeare,* edited by Arthur Kirsch, Princeton: Princeton University Press, 2000, 49. In zijn korte verwijzing naar de priester is ook Harold Bloom niet positief: hij heeft het over ’the wretched Friar Laurence, who fearfully abandoned Juliet’. Bloom, *The Invention of the Human,* 103. [↑](#endnote-ref-24)
25. Patricia De Martelaere, *Een verlangen naar ontroostbaarheid. Over leven, kunst en dood,* Amsterdam & Leuven: Meulenhoff/Kritak, 1993, 76 (cursivering in het origineel). [↑](#endnote-ref-25)
26. Juliets Nurse had dat eerder al door: in de scène die voorafgaat, verzekert ze de jonge vrouw: ‘I’ll find Romeo / To comfort you’ (3.2.138-139). [↑](#endnote-ref-26)
27. Freud aan Ernest Jones, geciteerd in Darian Leader, *The New Black. Mourning, Melancholia and Depression,* London: Penguin, 2009,114. [↑](#endnote-ref-27)