

# Archief Etcetera

**Auteur** Rud Vanden Nest

**Publicatie** Etcetera, 2001-06, jaargang 19, nummer 77, p. 21-25

(H)AMLET(T) of De Muizenval

Hamlet door Jan Ritsema en door Jan Decorte. Twee ensceneringen die in menig opzicht eikaars tegenbeeld zijn. 'In de Globe zou je bij Ritsema op het balkon onder de adel zitten, en bij Decorte op het parterre, tussen het plebs. Maar in beide gevallen zou je een mooie voorstelling zien.' Tussendoor wordt nog even gecheckt wat Peter Brook met de Deense prins uitspookt

Hamlet regisseer je niet. Je gaat ermee 'aan de slag'. Je ramt ertegen aan. En je laat niet na daarbij overvloedig te onderstrepen dat dit stuk niet bepaald actueel is en evenmin om een onuitgegeven enscenering staat te gillen. Over Hamlet is namelijk alles al gezegd en geschreven. Mèt Hamlet is alles al gedaan. Er is dus geen enkele reden voorhanden om het stuk weer op te voeren. En toch. Sinds enkele maanden staat het zowat overal op het programma. Van Berlijn tot Seattle en van Salzburg tot Londen. Is de tijd in alle stilte weer eens out of joint geraakt? Werd er her en der something rotten gesignaleerd? Of hebben een aantal (ster)regisseurs door een stom toeval allemaal tegelijk geopteerd voor een confrontatie (nog zo'n woord) met Shakespeares babbelzuchtige monument? De beeldenstormers zijn hoe dan ook niet van de minsten: in het buitenland onder anderen Peter Zadek en zelfs aartsvader Peter Brook; bij ons Jan Ritsema en Jan Decorte. Gelet op wat voorafging, konden het onmogelijk doordeweekse ensceneringen worden. Hieronder wordt dieper ingegaan op beide inheemse producties en even gerept over de versie van Brook. Dit laatste echter met tweedehandse informatie en hoofdzakelijk intentieverklaringen (schrijver dezes heeft het resultaat niet gezien). Eerst echter nog twee terzijdes.

## Terzijdes

Eén. Ook wie niet zo bekend is met de plot, weet allicht dat Hamlet het verhaal vertelt van die Deense koningszoon wiens vader werd vermoord door zijn oom. En wiens moeder met diezelfde oom is hertrouwd. Het stuk begint met een verschijning van de dode vorst die zijn zoon opdraagt een en ander te wreken. Maar Hamlet twijfelt, wendt waanzin voor, huurt toneelspelers in om met de theaterleugen achter de levenswaarheid te komen. En komt slechts tot de daad nadat hij, halvelings per ongeluk, de vader van zijn geliefde Ophelia heeft omgebracht en, even later, de Noorse kroonprins Fortinbras in actie heeft gezien. Op het einde van het stuk, is het diezelfde Fortinbras die ook de Deense kroon binnenrijft: alle andere kandidaten zijn dood.

Naar het woord van Jan Kott heeft de toeschouwer echter, voor het zover is, 'een historische kroniek, een politieroman en een filosofisch drama' achter de kiezen. Met amoureuze, politieke, filosofische, eschatologische en metafysische implicaties, welteverstaan.

Twee. Tegen een normaal tempo gespeeld, levert de integrale tekst vijf, zes uur voorstelling op. Dus worden er, alleen al louter tekstueel, keuzes gemaakt. Van drieërlei aard, om precies te zijn: men speelt alles (in de regel een combinatie van de zogenaamde tweede Quartoversie en de Foliotekst), men speelt zo goed als niks, of men knipt.

## Hamiets tragedie

Wat dit laatste betreft, behoort het tot Hamlets tragiek dat er zich dan weer twee mogelijkheden voordoen.

In het eerste geval wordt er gewoon ingesnoeid. Overal een beetje. Door tegenstrijdigheden weg te werken die in de loop der tijden in de tekst(en) zijn geslopen. Door het uitdunnen van de nevenintriges die, zoals altijd bij Shakespeare, amplificaties zijn van de hoofdthema's (in casu onder meer de vader/zoon relatie). Door te actualiseren. Enkele jaren geleden, bijvoorbeeld, vormden de interventies van de geest van Hamlets vader een onvermijdelijk

struikelblok: niemand geloofde nog in een wandelende geest (des te meer in een of andere Alien), en die werd dan maar bijgeknipt tot een innerlijke stem of iets van dien aard.

In het tweede, meer ingrijpende geval, knipt de regisseur uit het corpus de Hamlet die hem het nauwst aan het hart ligt. Wat daarbij het eerst voor de bijl gaat is het kaderverhaal van Fortinbras en meteen de politieke dimensie van het stuk. Dit is de weg die Peter Brook in zijn recente *The Tragedy of Hamlet* blijkt op te gaan. De taak van de theatermaker bestaat er, volgens hem, vandaag niet langer in nieuwe manieren te vinden om een oud stuk te ensceneren. Met als argument dat alle ensceneringprocédés al zijn uitgeput, probeert zijn bewerking dan ook te graven naar de onder het oppervlak verscholen mythe: een mysterie dat Brook en zijn acteurs pogen te doorgronden. Even een woord daarover, louter referentieel en ook omdat Brooks benadering, alle ingrepen ten spijt, al bij al dichter bij de traditie blijft dan die van Ritsema (die toch nog een nieuwe manier vindt om een oude theatertekst te ensceneren) en die van Decorte (die niet bepaald gehecht is aan die tekst zelf).

Afgezien van de theatrale kwaliteiten die Brooks voorstelling ongetwijfeld heeft, blijkt deze niet immuun voor kritiek (en niet alleen vanwege tekstpuristen). 'Aan de slag gaan' en 'actualiteit' zijn ook bij hem aan de orde: actueel is het gevoel dat je hebt wanneer je volkomen gelooft dat wat op dat moment wordt uitgedrukt voor jou echt is. Dat is actueel, en dat is waar je zorgvuldig moet afwegen of een meer respectvolle en academische benadering die kracht van onmiddellijke ervaring in zich draagt en je neen moet zeggen, of waar een klassieker opnieuw in aanmerking moet worden genomen' (cf. *The International Herald Tribune*). De combinatie van beide overwegingen levert, om het kort te maken, het volgende op: exit Fortinbras en enter Horatio, Hamlets vriend en de rationele knaap van het gezelschap. Waarom? 'Heden ten dage zien we het in Europa niet meer zitten dat een knappe jonge militaire leider orde op zaken komt stellen. [...] Veel dichter bij ons staat Horatio [...]' In Brooks visie: de erfgenaam - Hamlet zoals die had kunnen zijn (cf. *The Telegraph*).

Wat Brook doet, is interpreteren, zoveel is duidelijk. Hinein, om

precies te zijn. Zodat je derhalve niet alleen zijn tekstbewerking gaat bekritisieren maar ook de boodschap die zij draagt. Het is hier wel niet de plaats om dat te doen, maar toch... Geen jonge militaire leider? Says who? Louis Michel over Joseph Kabua?

Daarbovenop beweren dat Hamlet geen enkele politieke repliek heeft, terwijl het de ontmoeting met Fortinbras is (halverwege het vierde bedrijf) die de immer twijfelende prins tot daden aanzet, lijkt trouwens vanwege Brook een wat goedkope manier om zich te ontdoen van de politieke implicaties van een stuk dat, mythe of geen mythe, zonder dat politieke kaderverhaal, tot burgerlijke dimensies wordt herleid. Reken daarbij dat die visie de regisseur verder noopt tot tekstverschuivingen, onder meer om een ander breekpunt te produceren, en je komt tot de conclusie dat deze Hamlet veeleer die is van Brook dan wel die van Shakespeare. Op zich evenmin een unicum als een probleem, ware het niet dat de verantwoording van de demarche weinig overtuigend is en eigenlijk tegenstrijdig: op zoek gaan naar de mythe onder een tekst, en die tekst daartoe eerst ingrijpend veranderen (uit vrees voor een eventueel als rechts te ervaren discours?), lijkt een uitstekende manier om nooit te vinden wat je zoekt.

Ritsema: Hamlet of Words, words, words

Wie zweert bij tekstgetrouwheid is derhalve niet bij Brook aan het juiste adres, maar des te meer bij Ritsema en het gezelschap 't Barre Land. Die gaan 'aan de slag' met Shakespeare, enkel Shakespeare en niets dan Shakespeare. Betrokkenen hebben zich namelijk voorgenomen de tekst integraal op te voeren. De hele tekst? Jawel. Maar met één nuance: de hele tekst in drie uur. Hamlet op speed.

Eerst de intenties. Blijkens het programma, staat alweer de bezorgdheid om de actualiteit voorop. 'Er is in het wereldrepertoire wellicht geen enkel stuk dat zo getekend is door zijn opvoeringsgeschiedenis als de Hamlet van Shakespeare: bij zijn veelvuldige, opeenvolgende opvoeringen werd het volgestouwd met allerlei interpretaties. Maar wie vandaag Hamlet speelt, moet alle vragen opnieuw stellen, mag geen genoegen nemen met de antwoorden van de traditie.'

Ritsema en zijn ploeg voelen zich verwant door hun interesse voor 'het zichtbaar maken van een denken op de scène: aan de hand van oude en nieuwe weerbarstige teksten willen zij op het toneel helder krijgen hoe je "in deze tijd staat". Bij het opnieuw stellen van alle vragen komen ze aldus uit bij de tegenstelling tussen schijn en werkelijkheid -de basis van het regieconcept. En tot de slotsom dat 'het paradoxale aan Hamlet is dat dit stuk actueel is zonder dat men het hoeft te actualiseren'. Paradoxaal, maar tegelijk ook handig, al gaat het wellicht om een eigenschap van alle klassiekers die naam waardig.

Overigens, wat is precies de integrale tekst? In casu gaat het uiteraard om een vertaling. En zoals de auteurs daarvan (Erik Bindervoet en Robbert-Jan Henkes) zelf voorhouden, is het tekenend voor een vertaling dat zij veroudert, en voor een brontekst dat die ten eeuwigen dage blijft wat hij is. Derhalve produceerden beide vertalers een tekst die terecht zo hedendaags mogelijk klinkt, maar onvermijdelijk ook het stuk op een wat verdoken manier vormelijk actualiseert. Wat primeert is de boodschap. Die wordt klaar en duidelijk weergegeven, ook als dat gaat ten koste van vers of metrum. Af en toe is de vertaling niettemin wat vergezocht: wanneer er van een tekst diverse vertalingen bestaan, wordt wat in de oude versie zwak of verkeerd is met graagte verbeterd. Maar het omgekeerde is andere koek: wie fijnzinnige vertaalvondsten uit het verleden niet wil kopiëren maar wel evenaren, zoekt het al gauw wat te ver en wordt gekunsteld. Zo ook hier, al is het bereikte resultaat al bij al opmerkelijk: een vlotte tekst die zeer speelbaar is en uitermate goed bekt. Zodat je hoopt dat hij ook eens in een, zeg maar normale, encenering zal worden gebruikt.

Normaal is de encenering van Ritsema en 't Barre Land namelijk geenszins. Wat hen, alweer volgens het programma, in Hamlet aantrekt is 'niet de psychologie van de personages, noch de morele voorschriften die spreken uit het stuk. Voor hen primeert het snelle, briljante, beweeglijke denken dat Shakespeare zijn personages in de mond legt. Zij willen als het ware in het hoofd van Shakespeare doordringen, de structuur van zijn stuk ontvouwen, de gevoerde gesprekken vatten en helder overbrengen, om daarmee het patroon van de door de personages gevoerde strategieën bloot te leggen.!...]

Bij het spelen wordt het principe van een traditionele rolverdeling aan de kant gezet. [...] In deze voorstelling wordt uitgegaan van de gemeenschappelijkheid van Shakespeares gedachtegoed en dat behoeft geen vastgelegde cast.'

Concreet komt dat erop neer dat 'de tekst wordt [...] bevrijd van zijn personages', dat dus alle replieken volgens een eigen spellogica over alle acteurs worden verdeeld en dat het niet langer duidelijk is welk personage precies het woord voert. Hamlet, Ophelia, koning Claudius of wie dan ook, je moet al van goeden huize zijn om eruit wijs te raken en of je 'juist daardoor van de behendigheid en de gevatheid in de verbale schermutselingen [kunt] genieten', blijft even in het midden.

'De werkelijke reconstructie gebeurt in het hoofd van de toeschouwer.' Je kunt dat hopen. Maar ondertussen is het inderdaad wel zo 'dat de tekst als een imaginair object boven de hoofden van de acteurs komt drijven'. Het punt is alleen: wat hangt hij daar te doen? Nog concreter komt het erop neer dat de algemene indruk er een moet zijn van alertheid, waarbij elke avond, op het moment zelf, keuzes worden gemaakt: 'voorbereid, maar niet vastgelegd'. Dat klinkt heel fraai, maar van de toeschouwer vergt het wel een gezonde dosis naïviteit om aan te nemen dat de voortdurend wisselende maar altijd perfect uitgebalanceerde toneelbeelden die hem drie uur lang worden voorgetoverd louter en alleen het product zijn van het ogenblik. En dat de intonaties waarmee alle flarden tekst tegen een duizelingwekkende snelheid de zaal in worden geslingerd, het resultaat zijn van een ter plekke eventjes in repliekvorm gegoten optie. Niettemin levert de alertheid briljante resultaten op, al was het maar wanneer één of andere speler even aarzelt of een ogenblik zijn tekst verliest en de draad moeiteloos wordt opgenomen door een collega die hem weer op het juiste pad helpt. Dat is zonder meer schitterend. Maar het maakt ook duidelijk dat het hele tekstdebiet draait op de spraakautomatismen van de acteurs. En dus ook op hun persoonlijkheid (met als gevolg dat je in filigraan de psychologie van de acteurs gereveleerd krijgt in plaats van die van de personages).

Decors (Herman Sorgeloos) en kostuums (Elisabeth Jenyon) zijn een

andere zaak. Hoe geslaagd en doordacht ze ook mogen zijn, in deze context ga je twijfelen aan hun noodzaak. Als het enkel om de tekst gaat (en niet om de personages of het verhaal), waarom moeten de acteurs dan historisch aandoende kleren dragen en zich bewegen op een speelveld dat net zo goed voor een meer doordeweekse benadering handig en mooi zou zijn? Het decor bestaat uit een parketvloer van grillig samengestelde praktikabels, de kostuums uit vele lagen mantels, zwart en wit, met op de onderste lagen ergens gekleurde scans van hersendoor-snedes. Zwevende vloeren en onder vele lagen schuilgaande hersenen: van waar de wind waait is wel zeer duidelijk. Maar tegelijkertijd voert hij het gevoel aan dat er bij aanvang van het productieproces heel veel werd gepraat over wat hierboven in de aangehaalde teksten staat weergegeven, terwijl iedereen (acteurs, decorateur, kostuumontwerpster) achteraf met die wetenschap aan de slag is gegaan, elk in zijn eigen hoekje. Het resultaat komt dan ook zowel symbolisch als pleonastisch over. Van het goede te veel. En het wekt bovendien (en allicht ten onrechte) de indruk dat het hele gezelschap niet geheel overtuigd was van zijn betoog en één en ander overduidelijk in de verf wilde zetten.

Waar het concept echt in gebreke blijft, is evenwel op het stuk van de verschijning van Hamlets vader - het struikelblok bij uitstek. Waar het de tekst is die verondersteld wordt te zweven, zweeft hier overduidelijk het personage. Blijkens de blikken van de acteurs namelijk ergens boven de zevende rij toeschouwers. Tenminste, zolang die geest geen tekst heeft. Zodra dat wel het geval is, lost het personage immers op in gefragmenteerde replieken die, zoals de rest van de tekst, over alle spelers worden verdeeld. Dit voert tot de merkwaardige constatering dat het personage bestaat wanneer het niets te zeggen heeft, maar uiteenspat zodra het zich talig manifesteert. Vreemd toch? Het lijkt alleszins niet logisch. Was dit een noodoplossing? Of een gemiste kans om de overige personages ook ergens als niet-sprekende aanwezigheden op te voeren, telkens zij niet aan het woord zijn? Wat er ook van zij, als toeschouwer krijg je een indruk van inconsequentie.

Een opmerking nog over *The Mouse-trap*, het stuk-in-het-stuk dat Hamlet laat opvoeren aan het adres van zijn koninklijke oom. Het merkwaardige aan deze tekst (en aan wat er onmiddellijk aan

voorafgaat) is dat Shakespeare erin te kennen geeft hoe hij theater wenst opgevoerd te zien: laat de tekst op je tong trippelen, roep niet te veel, zwaai niet voortdurend met je armen... Hamlet is in dat opzicht één van de zeldzame toneelstukken uit de hele literatuur die een gebruiksaanwijzing met zich meedraagt. Iets als een bijsluiters. In de versie van Ritsema en 't Barre Land wordt een zin uit die tekst (een *captatio benevolentiae*) als inleiding gebruikt voor de hele voorstelling. Een soort *mise en abîme* waardoor blijkbaar extra moet worden onderstreept waar het in deze voorstelling eigenlijk om gaat: dat het maar theater is, en incidenteel dat theater niks verandert aan de dingen. Alles is schijn, elke waarneming twijfelachtig, alle waarheid een constructie en elke opvoering een mogelijkheid tot interpretatie. Tegelijk is die ene zin echter een ietwat rare manier om de hele opzet te ontkrachten: we hopen dat het jullie bevalt, maar hebben er zo onze twijfels over. Is dit terecht of niet? Om in de lijn van de voorstelling te blijven: het hangt er maar van af hoe je het bekijkt.

Vanuit het ene oogpunt levert deze Hamlet je een uitermate boeiende avond op waarbij je je echt geen ogenblik verveelt. Dit niet het minst doordat je daartoe geen ogenblik respijt wordt gelaten door een schare uitmuntende acteurs en hun verbluffende, flitsende spel (en daar gaat het uiteindelijk om). De vraag (vanuit het andere oogpunt) is echter: wat voor spel? Zo vlug mogelijk vijf uur tekst debiteren? Daarvoor heb je Shakespeare niet nodig. Met het telefoonboek moet dat net zo goed lukken. Je kunt poneren dat het verhaal genoegzaam bekend is en 'het Shakespeariaans gedachtegoed gemeenschappelijk'. Maar aangezien je de tekst in deze turboversie nauwelijks kunt volgen, wordt het spelletje meteen een soort highbrow vermaak. Puzzelen met Shakespeare. Voor gevorderden. Hoeveel replieken kun je herkennen? Wie zegt eigenlijk dit? En wie dat?

Ook dan verveel je je niet, maar drie uur in het hoofd van Shakespeare kruipen heeft dan wel tot gevolg dat je, met alle respect voor de bard, zelf een hoofd krijgt als een te hard gekookt eitje. Dat het tweede deel (al dan niet gewild of door een iets geringere tekstkennis) iets trager verloopt, en daardoor de mogelijkheid biedt niet alleen te achterhalen wie wat zegt, maar ook wat wie -en dus je eigen interpretatie te verzinnen-, spreekt in dat verband boekdelen.



Ten slotte nog dit. Schijn en werkelijkheid. Daar gaat het in deze om. Maar is dat niet het eigene van het theater? Moet dat telkenmale expliciet worden uitgesmeerd? En verdwijnt dat gekoesterde kind niet met het badwater zodra de toeschouwer zich in de (intellectuele) onmogelijkheid bevindt om mee te spelen? Precies doordat het verhaal -toch de drager van elke potentiële betekenis- hem ten enenmale wordt ontzegd?

Voor T.S. Eliot was Hamlet de Mona Lisa van het theater. Leer je meer over de Mona Lisa als ze je wordt voorgeschoteld in honderd veelkleurige repen? Leer je dan meer over het koloriet / de penseelvoering van Leonardo da Vinci? Misschien wel, misschien ook niet. En wat is die Mona Lisa uiteindelijk: de werkelijkheid van canvas en verf of de schijn van een mysterieuze glimlach? Allebei toch? 'Ze hadden ons ook het boekje kunnen geven,' zei iemand in de zaal, 'om samen te lezen, dan hadden we er iets aan gehad.'

Decorte: Amlett of Tell my story

Decorte en Het Toneelhuis gaan vanuit een derde hoek 'aan de slag'. Waar Brook door snoeien en verplaatsen een iets ander verhaal vertelt (en een interpretatie aanreikt), en Ritsema het verhaal laat uiteenspatten in woorden (en een 'voorstel' tot interpretatie doet), gooit Decorte de tekst van Shakespeare resoluut overboord om nog enkel (en zeer getrouw al is Fortinbras voorspelbaar gesneuveld) datzelfde verhaal over te houden (en de toeschouwer volledige vrijheid van interpretatie te laten).

Toch komt ook hier de 'actualiteit' om de hoek kijken. Decorte in het programma van Het Toneelhuis: 'de actualiteit van Hamlet gaan zoeken in de tekst is onzin, want die staat er niet in. Die maak je in de encenering met de acteurs, op dat moment, voor het publiek. [...] Voor mij speelt de vraag niet of een stuk op zich actueel is of niet, omdat ik daar altijd een actualiteit, een realiteit bij maak, in de poëzie, en dat is voor mij belangrijk om te doen.'

De actualiteit waarop Decorte doelt, is dus die van het spel en verschilt als dusdanig niet essentieel van die van Ritsema, zelfs niet van die van Brook. De inhoudelijke actualiteit (heeft die Hamlet van

Shakespeare ons nog iets te zeggen?) blijft de minste van zijn zorgen. Wat Decorte doet is niettemin wat Shakespeare deed met de Hamlets vóór hem: het gegeven volledig naar zijn hand zetten. Derhalve: geen vertaalde Shakespeare, maar een nieuwe tekst van Decorte zelf. In kindlijke taal, hier wat meer dan gewoonlijk naar het burleske getrokken. En met her en der toch een zin van Shakespeare, al dan niet hertaald op zijn Decortes. Zodat je bijna kunt stellen dat je bij Ritsema de plot moet reconstrueren en bij Decorte de tekst. En je hoe dan ook tot de bizarre conclusie komt dat deze meest verregaande verbastering van het origineel op een of andere manier nog de meest getrouwe is van de drie. In haar geheel genomen, heeft deze productie overigens veel van een klucht, een in het belachelijke trekken van het Shakespeariaanse gewrocht. Maar onder haar karikaturale theatraliteit getuigt zij tegelijk van een verregaand en poëtisch raffinement: Decorte mag zich dan al voordoen als een clown, zijn zin voor het detail verraadt zijn vakmanschap evenzeer als zijn intelligentie.

In dit concept wordt er (behalve door de in zichzelf gekeerde Ophélie) spelmatig gechargeerd dat het een lieve lust is: grote gebaren, dito effecten, grand-guignol, noem maar op. Decorte zelf is in dat opzicht ronduit kostelijk. De rest van de acteurs jammer genoeg iets minder, zodat je ze verwoede pogingen ziet doen om met evenveel verve evenveel registers open te trekken als hun voorman. Met wisselend succes, dus. Soms van scène tot scène. En misschien voornamelijk doordat ze niet dezelfde afstand hebben tot hun rol als Decorte tot de zijne: een vijftigjarige Hamlet die meer weg heeft van een eindelijk opstijgende Panamarenko dan van een jonge Deense prins, is een schier onevenaarbaar gegeven. Maar het is tegelijk een letterlijk unieke vondst, al zit de casting van Sigrid Vinks als Hamlets moeder er terzake ook niet naast.

Voor het overige worden alle rollen bezet zonder onderscheid van geslachten, al zijn ze wel gemarkeerd: mannenrollen worden (ook door vrouwen) gespeeld in mannenkostuums (zwarte smokings en in de regel geen overhemden of schoenen), vrouwenrollen (de koningin en Ophélie) in lange zwartsatijnen hemdjurken, sober en uitgepuurd (kostumering: het duo Decorte-Vinks bijgestaan door Sophie D'Hoore). Voor het scènebeeld (Decorte en Johan Daenen) geldt

hetzelfde. Het bestaat uit een enorme, tot terras of podium promoveerbare houten tafel, omringd door zeteltjes en gedomineerd door een scheefgezakt donker schilderij (Jus Juchtmans). Een verzameling staande lampjes wordt bij het begin opzij gezet om plaats te maken voor een witte, hoofdzakelijk lage en laterale belichting die een harde sfeer creëert.

Met de geest voor een keer geen probleem: hij is even burlesk als de andere personages en wordt extra in de verf gezet door een potsierlijke nepbaard en een metalen borstplaat. Beter nog: de geest is een personage als de andere -wellicht de enige manier om de figuur op een zinnige wijze neer te zetten. Zijn confrontaties met Hamlet behoren meteen tot de grappigste van het stuk.

De gebruiksaanwijzing van The Mouse-trap wordt omgekeerd (en dus puberaal en tegendraads toch in aanmerking genomen). Zwaai niet met je armen, het is geen modern ballet, luidt het hier. En roep niet te veel: de voorstelling begint met geroep.

Het stuk-in-het-stuk zelf is vervangen door een dansnummer, uitgevoerd door Decorte in hoogsteigen persoon, geflankeerd door een poedelnaakte Charlotte Vanden Eynde. Omdat Decorte dat mooi vindt, een andere reden hoeft er niet te zijn. En het is inderdaad zo dat de witte, haast diafane Charlotte Vanden Eynde in dat zwarte universum van een lichtende schoonheid is. Maar de ommezwaai heeft ook minder gelukkige dramaturgische gevolgen: Hamlet is zijn scherm kwijt, de instorting van de koning lijkt getelefoneerd en Ophélie voert een exhibitionistisch nummer op dat haar personage (laat staan dat van haar vader) niet direct zou dulden. Bovendien, dixit diezelfde vader in de originele Shakespeare-tekst: 'dit is te lang.' Een bemerking die ook geldt voor Ophélie's tweede dansscène waar je de aandacht van de zaal voelt wegebben naarmate de gechoreografeerde waanzin van het meisje toeneemt (en haar anatomie ontleed wordt in plaats van bewonderd).

Ondanks die luttele tekorten, en hoe je het ook draait of keert, staat deze Amlett borg voor een zeer leuke avond en werkt de overgave waarmee Decorte zich in zijn prinselijke rol stort zonder meer aanstekelijk. Als toemaatje krijg je dan nog de indruk dat je

intelligent bent: je begrijpt alles en je moet er geen moeite voor doen. Wat wil je als toeschouwer nog meer? Shakespeare? Ach, die dwaalt wel ergens in de voorstelling rond, maar je betrapt jezelf erop dat het gewoon prettiger is op zijn hoofd te zitten dan wel erin. En om even naar het beeld van de Mona Lisa terug te grijpen: de Gioconda die je hier kunt bewonderen is er één die werd verschilderd door Picasso. Je leert dus veel over Picasso, en slechts middellijk iets over Leonardo.

Wil je meer, dan moet je ook hier (de draagwijdte van) het stuk kennen en vanuit je voorkennis alweer op de reconstructietoer gaan. Maar in tegenstelling tot Ritsema voel je je, bij gebrek daaraan, bij Decorte niet uitgesloten: je kunt echt wel volgen. Om het Elizabethaans te formuleren: in de Globe zou je bij Ritsema op het balkon onder de adel zitten, en bij Decorte op het parterre, tussen het plebs. Maar in beide gevallen zou je een mooie voorstelling zien.

## Conclusie

Uit al het bovenstaande mag blijken dat de Hamlet-versies van Decorte en Ritsema, hoe vakkundig en geslepen ze allebei ook zijn, in menig opzicht als mekaars tegenbeeld kunnen fungeren. Waar bij Ritsema de tekst prominent aanwezig is, is die bij Decorte op enkele zinsneden na verdwenen. Waar bij Decorte het verhaal haast volkomen overeind blijft, valt dat bij Ritsema nog nauwelijks te vatten. En waar Ritsema boven het barre land zweeft, staat Decorte met beide voeten te dabberen op kleigrond.

De versie van Ritsema wil bruisend en leuk zijn, maar is in de grond heel serieus; die van Decorte ziet er aanvankelijk ernstig en sinister uit, maar blijkt luchtig en uitgesproken grappig. De politieke dimensie van het stuk gaat in beide versies verloren: bij Ritsema zit Fortinbras weliswaar in de integrale tekst, maar hij komt er ook nooit uit; bij Decorte is de figuur verdwenen, wat het burgerlijke van het stuk meer in de verf zet (of de politiek als bedoeld door Decorte), het laatste woord laat aan Horatio, en ons de facto terugvoert naar Brook. De filosofische, eschatologische en metafysische implicaties van Jan Kott moet je er bij Ritsema en Decorte respectievelijk maar zien uit te vissen of in te stoppen. Personages zijn bij Ritsema nog

enkel tekst, maar worden bij Decorte uitvoerig, zij het met grove borstels getekend. Qua acteerwerk is de (jonge) acteursploeg van Ritsema homogener, maar de (naar leeftijd gemengde) schare van Decorte dan weer plastischer.

Decors en kostuums zouden kunnen worden omgewisseld, al zou de versie Ritsema misschien leuker staan in (en zelfs beter gediend zijn met) de aankleding van Decorte dan omgekeerd.

Naast het concrete gegeven dat er overal (ook bij Brook) maar zeven, acht acteurs aan het werk zijn, en het stuk dus overal tot kamerdimensies wordt gereduceerd, is een algemene constante het opwerpen van de vraag naar de actualiteit. Een afdoend antwoord op die vraag wordt echter nergens gegeven. Tenzij dat antwoord luidt dat Hamlet gewoon een steengoed stuk is dat bovendien borg staat voor heel veel (soorten) spelplezier?

Maar of al dat spelplezier maakt dat je, in het bijzonder in beide voorstellingen van eigen bodem, Shakespeares Hamlet hebt gezien, is natuurlijk een andere kwestie. Hebben al deze mensen Hamlet gespeeld of hebben ze -geenszins verwerpelijk - mèt Hamlet gespeeld? Beide voorstellingen bestaan hoe dan ook 'onder verwijzing naar' (het origineel, de vorige versies, de films...). Misschien is dit met dit stuk onvermijdelijk. Maar dan is het ultieme antwoord: Hamlet valt niet (integraal) te vatten, je kunt er altijd alleen maar flarden van opvangen. En je moet altijd terug naar start, de theatermaker zo goed als de toeschouwer. Fraaiër geformuleerd (nogmaals dankzij Jan Kott): Hamlet is een scenario waarin de personages dingen moeten doen en mooie replieken moeten zeggen, waarvan zij de draagwijdte echter niet altijd ten volle begrijpen. Net als in het theater. En net als in het leven. 'What do you call the play?' vraagt de koning in het midden van het stuk. 'The Mouse-trap,' antwoordt Hamlet.

Is het almaar 'aan de slag' gaan wellicht niet meer dan een nooit aflatend opbotsen tegen de wanden van de val? De muis weet alleszins wat actualiteit is: zij raakt er nooit uit.

Rud Vanden Nest

Amlett (Jan Decorte / Het Toneelhuis) foto: herman sorgeloos

AMLETT

TEKST, REGIE: Jan Decorte

met Jan Decorte, Sigrid Vinks,

Natali Broods, Koen De Bouw, Sumalin

Gijsbrechts, Eva Schram,

Charlotte Vanden Eynde,

Jan Van Hecke, Denise Zimmermann

CHOREOGRAFIE: Charlotte Vanden

Eynde

DRAMATURGIE: Kurt Melens DECOR: Jan Decorte, Johan  
Daenen, Jus Juchtmans

KOSTUUMS: Jan Decorte, Sigrid Vinks & Sophie D'Hoore

LICHT: Jan Decorte & Luk Perceval, Mark Van Den esse  
PRODUCTIE: Het Toneelhuis (Antwerpen)