

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 bijsluiter. 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 eigen 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 bete-

kenis– 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 karikatuurale theatraleiteit 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