

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 smokingen 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 promoteerbare 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 potserlijke 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 Ophélies tweede dansscène waar je de aandacht van de zaal voelt wegebben naarmate de choreografieerde 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 *Amleth* 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 dabbelen 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 geredu-

ceerd, 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 -geenzins verwerpelijk - met *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. Fraaiere 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