

Hamlet-rol had Zadek een beroep gedaan op Angela Winkler, een actrice met wie hij in het verleden vaak heeft samengewerkt. Al is ze reeds de vijftig voorbij, toch heeft Winkler nog de ranke figuur van een jonge man. Maar uit Shakespeares woordenvloed distilleert ze slechts één tonaliteit, de lastige adolescent. Een Hamlet dus, op een heel smalle leest geschoeid. Verder gebruikt Zadek ideeën die tot de clichés van een hedendaagse toneelzetting behoren: alle personages zijn modern maar retro aangekleed. Hoe sterk dat idee reeds verspreid is, moge blijken uit het feit dat traditionalist Kenneth Branagh in zijn academische *Hamlet*-film ook al teruggreep naar een negentiende-eeuwse aankleding. Bij Zadek draagt alleen Hamlet een zwart, ietwat renaissance-achtig kostuum. Hij moet immers 'geloofwaardig' met dolk en degen overweg kunnen. De politieke of sociale commentaar ontbreekt het aan elke subtiliteit. Natuurlijk zijn de vorsten bekrompen en burgerlijk. Claudius is wat meer dronken dan in andere voorstellingen. Gertrude is een del, gekleed in fel rood en wulps. Al speelt steracteur Otto Sander de rol van de koning, toch kom je niet verder dan een doordeweekse vertolking, routineus zoals bij de minst geïnspireerde stadtheaters.

Na een banale scène volgend op de moord op Polonius, waarbij Hamlet als een kwajongen onder het bed van zijn moeder kruipt om aan Rosencrantz en Guildenstern te ontsnappen, hield ik het voor bekeken. Hoe deze Hamlet eindigde (of aan zijn einde kwam) interesseerde me dan al langer dan een uur niet meer. (Toen ik, nieuwsgierig als ik ben, later bij vrienden informeerde hoe dat in deze grijze bedoening (de 'Brechtiaanse' kleur van het decor) 'opgelost' werd, wist niemand mij dat te vertellen, want...)

3. Dit defectief effect toch heeft een reden (Burgersdijk)

In Brussel en Antwerpen kregen we twee zeer afwijkende voorstellingen te zien. De ene ontsproot aan het brein van Jan Ritsema, de tegendraadse Nederlandse avant-gardist die in onze hoofdstad een onderkomen heeft gevonden. In de Scheldestad zorgde Brusselaar Jan Decorte voor een strikt eigenzinnige bewerking.

Ritsema werkte met 't Barre Land, één van de interessantste jonge gezelschappen van het ogenblik. Voor deze voorstelling heeft Ritsema nog maar eens een *Hamlet*-vertaling besteld. Hij vroeg het aan Henkes en Bindervoet, twee heren die zich niet alleen als vertalers, maar ook als filosofen presenteren. Slechts met de hoed in de hand durft men dan ook schroomvallig hun vertaalarbeid benaderen. In de reclametekst die ze geschreven hebben staat immers dat deze 'ultieme' vertaling al de voorgaande probeersels 'naar het antiquariaat' verwijst. In hun

geforceerd geestige 'wij jongens onder elkaar'- bijdrage in *Dietsche Warande & Belfort* heet het dat Frank Albers een knoeier is, en dat alleen Gerrit Komrij in hun ogen genade vindt (hiermee ontkomen ze onmiddellijk aan de geduchte banvloeken van hun voorganger, over wie moet gezegd dat zijn vertalingen in Nederland toch wel wat al te vlot de hemel in worden geprezen, maar dit helemaal terzijde).

Nochtans is er veel in hun vertaling dat je niet direct als 'gelukkig gevonden' kunt betitelen. Neem nu uit de vierde akte de zin van Shakespeare: "Forty thousand brothers could not with all their quantity make up my sum." Dat wordt in de nieuwste versie: "Veertig duizend broeders wegen met hun verzamelde liefde niet op tegen die van mij." Verzamelde liefde?? Dit is toch in niets beter dan de versie van Albers die luidt: "Zelfs veertigduizend broers hadden haar minder liefgehad". Wel kan je beter terugrijpen naar de oude en veelgebruikte vertaling van Bert Voeten, waar staat: "De som der liefde van veertigduizend broeders weegt niet tegen de mijne op." Ander voorbeeld: waar is de hogere kwaliteit van deze nieuwe poging als "passage" (Hamlet die op het punt staat Claudius neer te steken) bij Bindervoet en Henkes "de andere wereld" wordt, terwijl Voeten kon vertalen met "overgang", in een zin die daarbij sierlijker loopt. En als Voeten "a couch for luxury and damned incest" vertaalt als "een leger voor wellust en bloedschande" dan preferer ik dat ver boven een banale "divan", al was het maar omdat hier een wat onhandige sprong van register wordt gepleegd. (Bij Albers valt de 'couch' weg, en krijgen we een vrije vertaling met "twee geile, bloedverwante honden" omdat Albers er blijkbaar van uitgaat dat 'couch' ook nest kan betekenen.) En als Polonius zegt: "Mad call I it, but for define true madness, What is 't but to be nothing else but mad" wordt dat bij Bindervoet en Henkes: "Gek noem ik het, want wat is echte gekte per definitie anders dan alleen maar gek zijn." Bij Albers staat er zowel 'gekte' als 'definitie', zodat je daar de bron van de keuzes van Bindervoet en Henkes vermoedt. Bert Voeten, daarentegen, zegt gewoon: "Gek noem ik het, want wat is echte waanzin? Dat men gek is en anders niet." Daarbij valt op dat hij "madness" omzet als "waanzin", wat hier de betekenis is, terwijl Bindervoet en Henkes het bij het informele "gekte" houden. Albers was zich van het probleem bewust en probeerde de sprong van register ongedaan te maken door 'voltijds' voor gekte te plaatsen. Maar Bindervoet en Henkes, denkt de lezer misschien, willen alles consequent 'informeler maken', maar dat is niet zo. Het formele 'per definitie' is hier immers overbodig, kijk maar naar Voeten.

Een sterk staaltje vind je in de derde akte waar Hamlet Ophelia op leugens betrapt. 'Beauty' zo heet het daar kan van een onschuldig meisje een 'bawd' maken. Voeten vertaalt met 'hoer', en wordt daarbij gevolgd door Albers. Het

Nederlandse duo komt met 'hoerenmadam' op de proppen. Dat verandert sterk de betekenis en heeft hier niet veel zin. Het gaat, let wel, over één jong meisje, Ophelia. Hoe komen ze erbij? Het enige zinnige argument dat ik vinden kan is dat in mijn elektronische Van Dale hun keuze als eerste betekenis wordt opgegeven, en dat je even verder moet klikken vooraleer het woordenboek 'hoer' geeft. Vergeten te klikken? Men ziet het: de nieuwe vertaling roept zoveel vragen op, dat je moet besluiten dat je zeker niet met een vertaling te maken hebt, die gena-de zou vinden bij Sint-Burgersdijk. Van een nieuwe standaard is hier dan ook geen sprake.

4. Dol noem ik het, want dolheid, wel omschreven, wat is zij dan niets anders zijn dan dol? (Burgersdijk)

Nu moet ik wel toegeven dat als je aan de productie van 't Barre Land denkt, zoveel gevit over de vertaling er weinig toe doet. Als lezer mag je dan al het gebrek aan elegantie betreuren, of de afwezigheid van een snijdende formule mis-sen, het is in de concrete opvoering van erg weinig belang. Dat komt omdat 't Barre Land hun lot hebben gelegd in de handen van Jan Ritsema. Deze is, zoals altijd, uitgegaan van enkele stellingen die met een aan een dogmatisch grenzen-de dwang worden uitgewerkt.

Er zijn twee belangrijke uitgangspunten: Shakespeare, zo luidt het, heeft eigen-lijk een essay geschreven over zijn en schijn. Dat heeft hij schitterend gedaan, door blijkt te geven van een ongehoorde snelheid in zijn denken. Dat is de kwaliteit die tijdens de voorstelling op de voorgrond moet komen. Daarnaast is 't Barre Land een toneelgroep die, in de voetsporen van Maatschappij Discordia het collectief hoog in het vaandel schrijft. Ritsema heeft er zich zeer positief over uitgelaten, want 'het collectief' is een politiek idee uit de jaren 1960 en 1970, en heeft toen tot veel onge-noegen geleid, want de meeste utopische pogingen gingen aan conflicten ten onder. Maar bij deze jonge mensen wordt deze organisatievorm erg positief en principieel beleeden. Dat collectieve moet ook zijn weerslag in de opvoering vinden.

De gevolgen van deze twee overwegingen zijn dat tijdens de opvoering de tekst van Shakespeare bijzonder snel wordt opgezegd. Het gaat allemaal aan een sneltreintempo. Bij de première begon de machine na de pauze wat te sputteren: er waren steeds meer versprekingen en alles vertraagde wat. Het gevolg was mak-kelijk aan de reactie van het publiek te merken: men begon, dank zij de manke-menten, eindelijk iets van de tekst en de situatie te begrijpen.

De idee 'collectief' kreeg gestalte doordat Ritsema weigerde om de rollen te verdelen. De verschillende personages werden gezegd door groepjes van meestal drie acteurs. Per scène wisselde deze bezetting. Het gevolg was niet dat we het snelle denken van Shakespeare geserveerd kregen, maar wel dat de vertolkers (een woord dat Ritsema moet haten) rekenden op een zeer snel denkend publiek. Wie het verhaal, en de verschillende scènes van *Hamlet* niet fris voor de geest heeft, loopt hopeloos verloren in een lange woordenbrij.

Wat zou de motivatie kunnen zijn om op deze wijze met de tekst van Shakespeare om te gaan? Het is een aanval op het personage, op het verhaal. Dat alles wordt vervangen door de idee dat het alleen om 'de tekst' zou gaan. Maar waar slaat dat op als het publiek de tekst aan zich ziet voorbijrennen, zonder nuance, bijna buiten adem, en tenslotte gevangen in een klein mechanisch trucje? Opbouw, spanning, ontwikkeling, ze worden allemaal overboord gegooid. De tekst wordt onpersoonlijk, geen ijdelheid hier van 'kijk eens wat een goede Hamlet ik ben' (al beschikt 't Barre Land in de persoon van Vincent van den Berg over een acteur die voor een boeiende interpretatie zou kunnen zorgen: met zo'n opmerking doorbreek ik het beeld en de ideologie van het collectief met veel plezier, en leg ik ook een plek van verlangen bloot, die hier wordt toegedekt met de houding van de grote weigering. Zoals zo vaak bij Ritsema staat men hier voor een beeldenstormerig calvinisme, waarbij verlangen en plezier verdachte ervaringen zijn. Het castrerend leesteken waarmee de titel van het stuk geschreven wordt is hier dan ook volledig op zijn plaats.) Daar het personage, en dus het Ik geen kans krijgt, wordt het stuk opgezegd door een koor, waarmee we, wonderlijk genoeg, bij de Griekse tragedie uitkomen. Maar dat is in dit geval toch bijna een perverse keuze bij een stuk waarbij historisch gezien het individu met al zijn driften, zijn twijfels en zijn gedachten gestalte krijgt. Het is een weigering Shakespeare te erkennen als één van de smeders van het moderne individualisme, op dat boeiende snijpunt tussen Middeleeuwen en Nieuwe Tijd. Ideologisch is dit dus zeer betwistbaar. Je kan het een drastische geschiedvervalsing noemen.

Dit koor van Ritsema vormt voor de acteurs een heel speciale opdracht. Ze houden zich aan een reeks afspraken, die ook veel vrijheid toelaten. Dat past in de bekende opvatting dat elke avond fris en onvoorspelbaar moet blijven. Op die manier hebben de acteurs er het meest plezier aan, en blijven zij het alvast spannend vinden. Het veronderstelt dat alle acteurs de volledige tekst van buiten kennen (de langste die Shakespeare ooit geschreven heeft), want het staat hen vrij om op elk ogenblik in te vallen. Zo is de uitvoering verwant aan de praktijken in de jazzmuziek, aangezien we dicht bij een collectieve improvisatie aanzitten. De acteurs vechten soms om het woord, ze geven soms het woord aan de ander, en verder staat iedereen onzeker te zijn.

Wat leert ons deze *Hamlet*-versie over Hamlet? Heel weinig, tenzij dat de makers zich blindstaren op de vorm: hoe verdelen we de tekst, hoe spreken we, hoe staan we, hoe vlug kunnen we spreken, hoe vermijden we emotie, hoe ontsnappen we aan pathetiek, hoe gaan we inleving uit de weg. Al gaat het hier om een groepsprestatie waarbij iedereen evenwaardig wordt ingezet, toch word je je als publiek sterk bewust van de kwaliteiten en de gebreken van de verschillende leden van het gezelschap. Zo merk je vooral aan de gebrekkige lichaamstaal van Margijn Bosch dat er tekortkomingen van de toneelschool nog niet overwonnen zijn, of aan de slechte zeggingswijze van Czeslaw de Wijs dat dramaturgen toch niet op de bühne thuishoren, of dat Vincent van den Berg, ondanks alles, een sterke, ouderwetse uitstraling heeft. Toneel over toneel, maar de verbazende tekst van Shakespeare verdwijnt in het niets. Een *Hamlet* zonder Hamlet. Deze methode kan erg nuttig zijn als oefening bij een acteursopleiding, want ze dwingt de deelnemers om naar elkaar te luisteren, alert te zijn op elk ogenblik van de vertoning. Maar dat is allemaal aan de uiterlijke kant, en gaat over techniek. Techniek die naar zichzelf verwijst is echter weinig interessant.

Als men deze benadering van *Hamlet* als een interpretatie beschouwt, dan moet men toegeven dat je hier niet veel te weten komt over de 'waanzin' van Hamlet, maar wel over die van de regisseur.

5. Bij God! Geloofst gij, dat op mij gemakkelijker te spelen is dan op een fluit? (Burgersdijk)

Wanneer het bij Ritsema gaat over het verhullen van de tekst, dan gaat het bij Jan Decorte over exact het omgekeerde. De stof van Hamlet wordt transparant gemaakt. Ondertussen zijn we erg vertrouwd geworden met de methode. Decorte voegt met deze *Amlett* (de naam bij Saxo Grammaticus) een tekst toe aan zijn oeuvre, waarin alles sterk aanleunt bij bestaande klassieke stukken. Na *Bêt Noir*, *Marieslijk* en *Sasja Danse* weten we hoe dat gaat. Decorte kiest voor een taal die put uit het Brabants dialect. Deze taal heeft een sociologische connotatie, maar dat speelt bij dit verhaal van prinses en koningen geen rol. Taal als macht, als deel van het sociaal spel, het zijn aspecten die niet meetellen. Verder wordt het stuk herleid tot de dunheid van de plot. Vader is vermoord, Hamlet neemt wraak, Hamlet vereert zijn moeder, Hamlet is verliefd op Ophelia, Ophelia is het slachtoffer van de vele hofintriges. Als Ritsema verklaart dat *Hamlet* 'eigenlijk' een essay is, dan is dit stuk bij Decorte niet meer dan een verhaal.



Amlett van Jan Decorte door Het Toneelhuis

De bewerking is drastisch. Het zal wel de bedoeling zijn om alle ballast overboord te gooien, tenminste als we ballast begrijpen als die delen van Shakespeares tekst die van het publiek enig geduld en enige inspanning vragen. *Hamlet* als geraamte dus.

Als je vanuit dit oogpunt de tekst ontleedt, dan constateer je een gebrek aan rigourositeit. Zo blijft de houding van Hamlet tegenover zijn moeder zeer dubbelzinnig: een keer wil hij haar vermoorden, en daarop luidt het dat hij zijn moeder moet sparen. De moeder zelf staat aan de kant van de koning, en is zijn medeplichtige. Zij blijft in zijn kamp, ook na de ontmoeting met haar zoon in de slaapkamer. Maar in de allerlaatste scène ziet ze plots in dat ze met een monster te maken heeft.

Ook bij wijzigingen in het verhaal blijft het raden wat daar de motieven van zijn: Laertes besluit om niet naar Parijs te gaan. Je kan zeggen dat Decorte dacht dat dit onnodig was voor de vertelling. Goed, maar waarom krijgen we dan wel het uitgebreide rapport van Hamlets avonturen op weg naar Engeland? Je hebt dat niet nodig, want de figuren van Rosencrantz en Guildenstern zijn zo sterk gere-

duceerd dat ze nauwelijks bestaan. De stof kan dus nog verder ingedikt en uitgezuiverd worden.

De versimpeling van de tekst leidt tot het samenballen van de beroemde monoloog *To be or not to be* tot enkele regels. Het is niet de eerste keer dat dit gebeurt in het Vlaamse toneellevens. Johan Boonen pleegde ook zo'n drastische aanslag op de tekst toen hij *Hamlet* voor Dirk Tanghe bewerkte. Dat is nu reeds een tiental jaren geleden, en toen werd Tanghe aangevallen op het feit dat hij complexiteit te gretig uit de weg ging. Nu blijken simpelheid en korthed de nieuwe deugden.

Wat we uit de vorige producties ook weten is dat Jan Decorte, in de eeuwenoude traditie van de steracteur, telkens de hoofdrol speelt. Bij het acteren staat vooral zijn persoonlijkheid centraal. Hij doet het niet met de instelling die je soms bij Jan Joris Lamers of Jan Ritsema vindt, die de acteur vragen om zichzelf te zijn, zonder te vluchten in de codes die je op toneelscholen kunt leren. Decorte heeft voor zichzelf een volstrekt eigen, maar artificieel gedragspatroon ontworpen. De tekst wordt hierbij met veel energie gezegd (uitgespuwd is een beter woord) en de armen gaan molenwieken telkens als hij spreekt. Tussen de zinnen in is het lichaam roerloos. Het is het soort gedrag dat je als volleerd acteur hebt afgeleerd, en dat je ziet bij een zeker slag amateurs. Maar Decorte, die een afschuw heeft van wat hij conventioneel acteren vindt, prefereert zijn eigen stijl, zonder enig compromis. Hij heeft in de voorbije jaren op deze manier de status van een cultfiguur weten te veroveren. Het wil zeggen dat zijn optreden bij een groot deel van het publiek zonder enige vorm van kritiek geaccepteerd wordt. Categorieën als 'goed' of 'slecht' acteren zijn dan ook niet van pas. Je houdt ervan of je houdt er niet van, verder gaat de discussie niet.

Als hij bij zichzelf afwijkend gedrag koestert, dan verlangt hij van zijn medespelers uiterste terughoudendheid. Je kan het, net zoals je van 'blanke' verzen spreekt, 'blank' acteren noemen. De enige die in deze methode virtuoos is, is Sigrid Vinks, mevrouw Decorte. Bij haar komt deze methode van zeggen over als sterk geconcentreerd en dus vol van gebalde energie. De andere acteurs hebben er moeite mee, zodat in deze *Hamlet*-versie de tegenspelers schimmen worden. De mythe doet de ronde dat Decorte voor deze voorstelling een beroep heeft gedaan op het meisje aan de kassa, een controversiële geste om het acteursgild de bomen in te jagen. Dat lukt maar gedeeltelijk, omdat je hoort zeggen dat Sumalin Gijsbrechts het minst overtuigend is, en ook omdat je weet dat het meisje reeds in een film van Jean-Pierre De Decker heeft gespeeld.

Tenslotte gebruikt Decorte in zijn laatste producties steeds een jonge danseres, die naakt danst. Dit keer is zijn keuze gevallen op Charlotte Van den Eynde, een choreografe die recent afgestudeerd is bij P.A.R.T.S. Zij krijgt de kans om een volwaardige partner van Decorte te zijn. Hierdoor wordt het verhaal toegespitst op de verhouding tussen Amleth, zijn moeder, en zijn geliefde. Het stuk gaat dan over een sterke moederband, zuivere gevoelens en emotioneel verraad. Het slachtoffer van het verhaal is Ophelia (hier Ophélie genaamd). Zij krijgt een lange monoloog waarin ze haar wanhoop kan uitdrukken na de moord op haar vader. Het is meteen het hoogtepunt van de avond: Charlotte Van den Eynde komt naakt op het voortoneel staan en zegt in de grootste eenvoud dat ze gek is. Inleving, tekens die op waanzin lijken, ze worden allemaal weggelaten. Het accent valt op Ophélie die, precies door haar naaktheid, haar kwetsbaarheid toont, een meisje is zonder verweer, een speelbal in een verhaal waarvoor ze niet verantwoordelijk is. Daarna danst Van den Eynde haar dood: een paar eenvoudige gebaren, zoals een vertraagde film, een suggestie van langzaam wegzinken in het water, tot ze op de grond zinkt. Theater als ritueel dus, ontroerend door de eenvoud.

Maar Decorte beweegt zich op een smalle koord waar evenwicht alles is, zoniet slaat eenvoud om in simplisme. Deze stijl laveert tussen poppenkast en stripverhaal. Bij de gelukte momenten van eenvoud voel je de zaal doodstil worden, bij het simplisme klinkt er een gemakkelijke lach op. Lachen met, lachen om, het wordt niet duidelijk, temeer omdat het simplisme soms aandoet als een parodie, terwijl een ogenblik later van een parodistische intentie geen sprake kan zijn. Ook de cultstatus van de schrijver/acteur staat vaak de communicatie in de weg.

Wat hebben we hier over *Hamlet* geleerd? De bewerking staat vrij onafhankelijk, maar moet het origineel toch als een steuntje gebruiken. De uitspraak: "Tisof / tisni / daddist" werkt alleen omdat we de beroemde zinsnede van Shakespeare op de achtergrond horen meeklinken. Dat geeft aan een simpele zin een zeker aura.

Verder hebben we bij deze *Hamlet* niet veel meer dan een klein verhaaltje gehoord. Het is hetzelfde reductionistisch effect dat we reeds eerder bij *Bêt Noir* hadden ervaren. Een smalle *Hamlet* dus, en daarom misschien ook zeer terecht *Amleth* geheten.

6. Welk een meesterwerk is de mensch! Hoe edel door de rede! Hoe oneindig rijk in vermogens!(Burgersdijk)

In het laatste decennium van de twintigste eeuw is Peter Brook opnieuw gefascineerd geraakt door de Shakespearetekst die in onze cultuur mythische proporties heeft aangenomen. *Hamlet* laat hem niet los, zo blijkt. Eerst heeft hij met *Qui est là?* een aantal aspecten van dit rijk gegeven onderzocht. Nu toont hij *The Tragedy of Hamlet*, en hij denkt eraan om later nog een Franstalige versie op poten te zetten. Zo wordt *Hamlet* de kapitale tekst van zijn late theaterarbeid.

In het geval van *Qui est-là* haalde hij het gegeven sterk naar zich toe en gebruikte hij het om enkele resultaten van zijn theatraal onderzoek in Parijs te tonen. Brook werkte er met zijn internationaal gezelschap aan, zodat de voertaal Frans was. De negatieve kant van dat onderzoek, dat wil steunen op de verschillende theatertradities van de wereld, is dat zijn Afrikaanse acteurs na al die jaren deze taal nog steeds niet onder de knie hebben. Zo blijven gedeeltes van de tekst onverstaanbaar. Dat Shakespeare niet alleen een gegeven, maar ook een taalmuziek is, werd hierbij totaal over het hoofd gezien. Shakespeare en taal, het leek Brook niet te boeien. Maar de kern van zijn gedachte over de tekst kon Brook wel tastbaar maken. Hij contrasteerde een aantal speelstijlen uit de multiculturele dimensie waarin hij wenst te werken, en isoleerde daarnaast de momenten waar het over het sterven ging. Zo kon je uit de vorm aflezen dat hij interesse heeft voor de theateroefeningen van Meyerhold, dat hij gefascineerd kijkt naar Aziatische speelstijlen en gecharmeerd is door de naïeve spontaneïteit van de Afrikaanse acteur.

Op inhoudelijk vlak boog hij de vertelling om tot een meditatie over de dood. Hijzelf is natuurlijk een oude man, en de dood komt onafwendbaar dichterbij. Daardoor kwam het dat de toon van de hele voorstelling erg elegisch was. Het leek een soort afscheid. Het einde van het stuk met het spectaculair duel, werd geschrapt, omdat het niets aan de ideeën toevoegt. De scène met de doodgravers daarentegen werd wel bewaard, omdat ze in de reeks bespiegelingen over zijn en niet zijn een speciaal gewicht krijgt.

Het stuk ging dus niet langer over het wraakmotief. De titel van de vertoning duidde reeds op een andere invalshoek: *Qui est-là* is natuurlijk de eerste repliek van het stuk. Bij Brook kreeg deze banale uitspraak, die de wachter als deel van zijn job uitspreekt, een metafysische betekenis. Wie is Hamlet? Wie zijn wij? Brook verhief "Who's there?" tot een filosofische vraag.

De voorstelling was op vele manieren fascinerend, en toch bleef je als toeschouwer op je honger zitten. Waarom deed Brook de hele tekst niet? Geen nood, we moesten gewoon wat geduld oefenen. Nu blijkt dat deze eerste versie een aanloop was tot een andere *Hamlet*.

Deze is bij Le Festival d'Automne verleden jaar (december 2000) in première gegaan, en zal in de komende maanden zowel in Engeland als in Amerika te zien zijn. Op de vraag of we hier te maken hebben met een 'volledige' versie, is het antwoord opnieuw negatief. Om maar één voorbeeld te noemen, Brook heeft de scène met raadgevingen aan de acteurs geschrapt. Ook Fortinbras komt er niet aan te pas. Dat wil zeggen dat er een rijke, maar toch nog steeds versmalde versie te zien is. De politieke implicaties zijn zo goed als volledig weggegomd.

Met de vorige versie heeft deze *Hamlet* slechts enkele vormelijke raakpunten. Brook heeft een aantal van de oplossingen die hij toen gevonden heeft, bewaard. Dat is bijvoorbeeld zo voor de monoloog van de acteur over Hecuba. Het dramaturgische punt waarom Shakespeare hier zo lang blijft stilstaan bij een uitweiding, ontgaat Brook helemaal. In de boeiende versie van Theu Boermans bij de Trust, enkele seizoenen geleden, kon je zien dat de monoloog in essentie het wachten voor het geven van de doodsteek samenvat. Deze tekst over de Trojaanse Oorlog, zo toonde Boermans, behoort dus tot het wezenlijk probleem van het stuk zelf. (Het is trouwens een interpretatie die de Amerikaanse criticus Harry Levin reeds in 1959 voorgesteld heeft.) Brook blijft bij de oppervlakkige lezing waarbij de acteur tranen in de ogen krijgt bij het reciteren van de verschrikkingen. Het gaat dan uitsluitend om het retorische effect van deze passage. Hierdoor kan Brook deze tekst als inhoud negeren, en alleen op de opgewekte emotie wedden. Daarom kon hij in *Qui est-là* de passage door Yoshi Oida laten voordragen in het Japans, en kan hij hier Naseeruddin Shah, een Indische filmacteur, (die trouwens het Engels volledig beheerst) de tekst in zijn eigen taal laten zeggen. Het is een verengende visie, omdat ze alleen de laag van het acteren en de retoriek raakt, iets wat Brook als onderzoeker van het spel, sterk boeit. We krijgen een demonstratie van het principe dat we zelfs zonder woorden de kunst en de kracht van de acteur kunnen herkennen.

Bij de nieuwe mise-en-scène heeft Brook in de eerste plaats oog gehad voor het ritme van de voorstelling. We krijgen een *Hamlet* vol energie. Laten we het zo stellen: dit is Brooks, vijfenzeventig jaar oud, tweede (of betere) jeugd. Zijn voorstelling is heel en al opwindend en vaart. Nu komt eerst Shakespeare en dan pas Brook. Daarmee schrijft deze voorstelling zich in een lange rij in, waarin Brook bij Shakespeare op zoek is naar een heel aparte lichtheid en duidelijkheid.

Dit zet dus de lijn verder die werd uitgezet door *King Lear* (1962) en leidt via *A Midsummer Night's Dream* (1970), *Anthony and Cleopatra* (1979) en *La Tempête* (1990) naar deze *Hamlet* uit 2000.

Zijn bezorgdheid om de dynamiek van de vertelling heeft ertoe geleid dat hij de tekst grondig heeft aangepast. Het probleem is inderdaad niet klein. Iedereen weet dat *Hamlet* voor een regisseur grote problemen oplevert, eens we voorbij het stuk-in-het-stuk zijn aanbeland. Het stuk dreigt dan te stagneren. De spanning wordt als vanzelf weer opgenomen wanneer de scènes met Ophelia voorbij zijn en Hamlet opnieuw in Denemarken verschijnt. Er is dus een belangrijk probleem met de organisatie van de participatie-intensiteit van het publiek. Het blijkt dat Brook daaraan veel aandacht heeft besteed, en dat hij, dat moet gezegd, op dit punt niet volledig is geslaagd.

Deze probleemstelling, die van zuiver vormelijke aard is, verklaart de talrijke ingrepen, die toch ook hun weerslag hebben op de interpretatie. Zo heeft Brook het begin van het stuk grondig door elkaar geschud. Het eerste beeld is dat van Horatio, die in totale stilte vanuit het achterplan over de volstrekt lege scène naar voren komt. Alleen als de concentratie van de acteur totaal is, kan zoiets werken, want de eerste vraag naar aandacht en stilte gebeurt op puur fysiek vlak. De eerste woorden van Horatio zijn: "Who's there?". Die krijgen door de actie zo'n gewicht, dat we onmiddellijk een aansluiting vinden bij de vorige versie van Brook.

Daarna volgt een eerste confrontatie met de geest van koning Hamlet. Het is een acteur die een gestileerd, vagelijk oosters kostuum draagt. Zijn trage gebaren, met een verwijzing naar een oosterse speelstijl, roepen een andere dimensie op, terwijl de geest toch ook erg van deze wereld is. Dat de echo Japans van sfeer is, hoeft ons niet te verwonderen, gelet op Brooks interesse. Daarbij weten we via zovele Japanse films dat daar de mengeling van het natuurlijke en het bovenna-tuurlijke vanzelfsprekend is. Het Andere is duidelijk aanwezig, dank zij een een-voudig theaterteken: de snelheid van de beweging.

Daarna verlaat Brook radicaal de opeenvolging van de scènes zoals ze in Shakespeare staan. Hij volgt de verhaaldraad van de geest. Horatio snelt naar prins Hamlet, deze laat zich meetronen, daarna volgt de confrontatie van Hamlet met zijn vader en het verhaal over de moord. Pas dan grijpt Brook terug naar de tweede scène uit het stuk: de opkomst van koning Claudius en Gertrude.

Deze dramaturgische ingreep verleent aan deze scène een nieuwssoortige spanning. Bij het verschijnen van Claudius (gespeeld door de acteur die ook de

geest speelt) staat het publiek reeds veel dichterbij Hamlet en begrijpt het onmiddellijk dat er tussen Claudius en Hamlet een conflict bestaat. Het element melancholie, waarbij Hamlet eerst als een passieve, treurende, naar binnengekeerde held verschijnt, ontbreekt volledig. Hamlet is van bij de aanvang een man van de actie.

Zo tekent Brook het portret van een jonge man die op zoek is. Het is de lange tocht naar de waarheid, waarbij schrandereheid, list en voorzichtigheid gewenst zijn. De zoektocht wordt bijzonder meeslepend, dank zij het uitzonderlijke talent van de Amerikaanse filmacteur Adrian Lester. Hij geeft een ongelooflijke demonstratie van denkend spreken. De woorden van Shakespeare krijgen er een verbazende frisheid door. We zien Hamlet denken, beslissen, twijfelen, beramen. Het spreken en denken wordt onderstreept door een rijke lichaamstaal, die de invloed verraadt van Jacques Lecoq. Lester zuigt het publiek naar zich toe. Een grote beweeglijkheid weet hij te combineren met momenten van gespannen rust. Zo spreekt hij *To be or not to be* in de juiste toonaard uit: hij gaat in het midden van het toneel zitten, en denkt. De essayistische kwaliteit van de tekst wordt recht gedaan, en geen enkele valse emotie komt het debiet storen. Het publiek kan op deze manier de ontwikkeling van de gedachte woord voor woord volgen. Alle pathetiek is verdwenen, elke routine van 'het goede spreken in Engelse stijl' is gebannen. Alles bij deze Hamlet-vertolking is gewoon een les in acteren, ontstaan uit de wisselwerking tussen een bijzonder getalenteerd acteur, een geïnspireerd regisseur en een groot schrijver.

Er zijn in deze interpretatie enkele momenten die tot het geheugen van de traditie mogen behoren. Het stuk-in-het-stuk wordt door Brook met duizend details uitgewerkt. Hij laat de breuk toeschouwer (de koning) / acteur (de toneelspelers) wegvallen en maakt van Hamlet een deelnemer aan de actie. Alle bezwarende elementen zoals de gifbeker, worden door hemzelf aangedragen, zodat het hele stuk draait tussen de twee personages. Nog nooit heeft het stuk-in-het-stuk er zo organisch uitgezien. Door de gewaagde interventies van Hamlet, die zich op elk moment dreigt te verraden, krijgt de scène ook een immense spanning.

De scène met de doodgravers krijgt een bijzondere relevantie. Bruce Meyers, de oude, trouwe medewerker van Brook, maakt van zijn personage een mooie demonstratie van komisch acteren. Als hij de schedel van Yorick bovenhaalt, is Hamlet sterk aangedaan, en begint hij te filosoferen over de waarde van het leven. Adrian Lester blijft de schedel in zijn monoloog betrekken, steekt hem op een stok, en geeft hem een mantel. Zo wordt deze scène een stuk met poppen. De schedel wordt expressief, antwoordt op de woorden.

Wanneer Hamlet over Alexander spreekt, dan wordt de pop de Griekse veldheer. De monoloog wordt omgeturnd tot een dialoog. De tekst wordt er speels door, en duidelijker. Het biedt Lester de kans om nog een andere zijde van zijn talent te tonen. Toneel bereikt hier met theatrale middelen het niveau van poëzie.

Het andere hoogtepunt van de vertoning betreft het duel. Brook maakt er een theatraal moment van. Laertes en Hamlet schermen met lange, dunne, rode stokken. Het hele verloop van het duel wordt aan de hand van enkele gebaren duidelijk gemaakt. Op geen enkel ogenblik komt een realistisch citaat dit strikt geregeld ballet verstoren. Maar omdat elke beweging een moment van genade is, wordt het gevecht uitermate spannend. Als Hamlet daarna op een rituele manier sterft (Lester zinkt langzaam door de knieën), komt dat logisch uit de hele stijl van opvoering voort.

Wanneer op het einde het toneel vol lijken ligt, pleegt Brook de grootste ingreep. Ophelia is zich ook bij de lijken komen leggen, en Horatio stapt naar voren. Iedereen komt weer tot leven - de negatie van het dramatische van de dood, wat zo'n sterk thema uit het theater van de jaren 1990 is - en iedereen kijkt naar het publiek. Horatio schrijdt naar voor en zegt "Who's there?", het ritueel kan herbeginnen. De vraag is nog niet volledig beantwoord. Ook deze Hamlet, al diende hij zich aan als eenvoudig en transparant, heeft toch nog een onopgelost mysterie.

Als ik voor mezelf die vraag moet beantwoorden, dan kom ik tot de conclusie dat er voor een groot deel van de avond een theatraal meesterwerk te zien is. Maar de hele *Hamlet* heeft Brook niet onder de knie gekregen. Het is duidelijk dat de ontmoeting Brook/Lester constant tot vonken heeft geleid. Beiden hebben elkaar geïnspireerd. Merkwaardig is dat alles wat met de twee vrouwelijke rollen heeft te maken, ontgoochelend is. Brooks echtgenote Natasha Parry levert een conventionele, routineuze Gertrude af. Dit brengt mee dat de slaapkamerscène bijzonder onevenwichtig is, want Lester krijgt er onvoldoende weerwerk. Nog erger is het gesteld met Shantala Shivalingappa, het mooie Indische meisje dat reeds zo bleekjes was in *La Tempête*. De waanzincène kan ze niet aan. Je ziet de regisseur naar een trucje grijpen. De Japanse muzikant Toshi Tsuchitori (ook iemand die reeds lang met Brook samenwerkt) komt vooraan op het podium zitten en begeleidt haar muzikaal. Voor een enkele keer wordt de voorstelling vorm, en opzichtig multicultureel. Waanzin komt er niet aan te pas, en je denkt terug aan dat kapitale moment bij Theu Boermans, wanneer Halina Reijn haar kousen openscheurde en met dat ene gebaar de diepte van de wanhoop van Ophelia wist uit te drukken.

Zo verliest deze vertoning even haar vaart na de slaapkamerscène. Het ligt niet alleen aan de zwakke prestaties van de actrices, want het tweede deel haalt zijn spanning uit het element Claudius. Je denkt dan weer aan het dramaturgisch inzicht van Theu Boermans, wanneer hij *Hamlet* wist in te delen in drie stukken: tijdens de eerste beweging is Hamlet het actieve element, in het tweede deel verdwijnt hij naar de achtergrond en wordt zijn rol overgenomen door Claudius. In het derde deel maken we dan de botsing mee tussen de twee actoren. Bij Brook is de aandacht zo sterk naar Hamlet gegaan, dat je het tweede deel beleeft als een overgang. Het stuk komt weer lillend tot leven vanaf het ogenblik dat Adrian Lester ten tonele verschijnt.

Hamlet is een polyfoon stuk. Brook heeft het gereduceerd tot een stuk over één personage. Voor hem is Hamlet een jonge man die gepassioneerd leeft. Hij wordt voor een raadsel geplaatst en zoekt actief naar een antwoord. Wanneer hij eindelijk zeker is, is het voor hem te laat. De andere aspecten van het stuk blijven te weinig ingevuld of moeten sneuvelen.

Uit dit alles is het reeds duidelijk dat zonder Adrian Lester, deze *Hamlet* veel minder sterk zou zijn. Zijn prestatie werpt een licht op de theaterarbeid van Brook. Omdat hij dit keer Engelstalige acteurs heeft gekozen, kan hij zich over de taal van Shakespeare buigen en ze volledig tot leven laten komen. Brook als taalmagiër, daar was hij beroemd voor in de jaren 1960 toen hij in Engeland werkte. Zijn wat romantische ideeën over wereldtheater hebben hem dat later laten verwaarlozen. Hij mag zijn theater in Parijs (Les Bouffes du Nord) dan wel zien als een onderzoekscentrum waar verschillende theaterstijlen elkaar bevruchten, met deze *Hamlet* heeft hijzelf duidelijk getoond waar de limieten ervan lagen. Het leidt tot een simpele vaststelling: deze *Hamlet* is zo aangrijpend omdat hij in het Engels wordt gespeeld.

Hoe virtuoos Brooks interpretatie ook is, toch is hem de polyfone kwaliteit van Shakespeares tekst door de vingers geglipt. Wat hij binnen die beperkte dimensie doet, grenst echter aan het geniale. Hij levert opnieuw een demonstratie van de kracht van de eenvoud: de scène is een open ruimte, warm van kleur (zijn bewondering voor Azië spreekt eruit), de objecten zijn strikt noodzakelijk. Lichteffecten zijn er niet. De acteurs zelf staan dicht bij het publiek. Ze hebben niets te verbergen. Ze moeten alleen de tekst goed zeggen. Als dat, na een zorgvuldige voorbereiding, dit resultaat oplevert, dan worden de arbeid en de inspanning weggetoverd. Je komt uit de voorstelling met het zekere weten dat theater toch zo eenvoudig is. Kijk maar naar Adrian Lester. Maar juist in het creëren van deze illusie, schuilt de kracht van Peter Brook.