

"HAMLET", EEN REDUCTIEPROCES

ERWIN D.A. PENNING

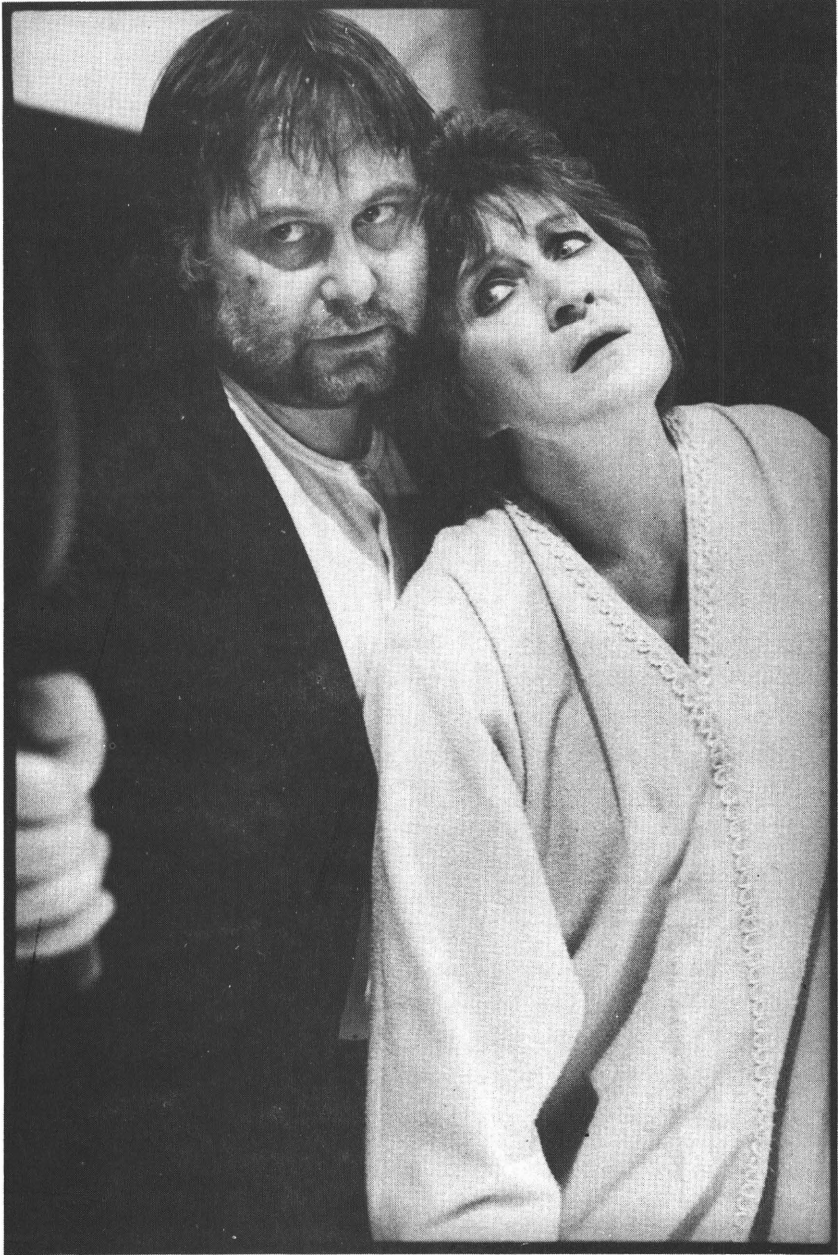
1. "Hamlet", maatstaf en uitdaging

Wat de eerste vier noten van Beethovens Vijfde Symfonie voor de muziek zijn, is het zinnetje "To be or not to be" voor het theater. Hamlet : het stuk en het personage zijn gemeengoed en mythe.

Er wordt veelvuldig naar verwezen en niet het minst op het toneel zelf, wanneer daar iets over de acteerkunst of het schouwburgmilieu moet duidelijk gemaakt worden. In Maak madame niet wakker van Jean Anouilh wordt er dan ook een scène uit geciteerd. Hetzelfde gebeurt in Arme moordenaar van Pavel Kohout. Per Christian Jersild vond er een aanleiding tot een stukje vormingstheater in, dat onder de titel Hamlet de jongleur vorig seizoen door het BKT gespeeld werd, terwijl Alex Willequet Hamlet, of de gevolgen van een kinderliefde van Jules Laforgue ten tonele voerde.

Maar het is ook de inspiratiebron voor een gedicht van Pasternak (die Shakespeare in het Russisch vertaalde), een opera van Ambroise Thomas en een symfonisch gedicht van Liszt. En het is voer voor parodieën : gerenommeerde clowns (zoals de compagnie Dario-Bario en het duo Pipo en Rhum in het verleden, en I Colombaioni vandaag de dag) hadden of hebben het op hun repertoire.

Legendarische acteurs - zelfs Sarah Bernhardt in 1899 - hebben de rol vertolkt. Het verhaal is zo bekend, dat men het - zoals John Gielgud in zijn memoires¹ - met een reeks



Hugo van den Berghe (Hamlet) en Chris Boni (Gertrude) in de eerste N.T.G.-versie

trefwoorden kan samenvatten : "Ghost Scene", "Nunnery Scene", "Play Scene", "Recorders Scene", "Graveyard Scene"...

Een opvoering van de integrale tekst duurt zowat zes uur², en men kan er alle kanten mee uit. Immers, "in Hamlet komen vele problemen voor : de politiek, de gewelddadigheid en de moraal, de strijd om de overeenstemming van theorie en praktijk, om de laatste waarden en om de zin van het leven ; Hamlet is een tragedie van de liefde, van het gezin, van de staat ; het is een filosofische, eschatologische en metafysische tragedie. Alles wat u wilt ! En bovendien nog een prikkelende psychologische studie. Een bloedige fabel, een duel en een grote slachting komen erin voor. Men heeft keuze. Maar men moet weten waarom en waarvoor men kiest." Daarmee is, in de bewoordingen van Jan Kott³, het hele probleem gesteld. Het meesterwerk kan zowel ten onder gaan aan overdreven respect als aan een overmaat van brutale on-eerbiedigheid. Wie er - voor de zoveelste keer - over schrijft, wie het speelt of regisseert moet bestendig schipperen tussen het doffe cliché en de geforceerde spitsvondigheid.

Zo'n zeven jaar na KVS Brussel had het Nederlands Toneel Gent einde 1968 nog een klassieke Hamlet gemonteerd. Vanaf 1980 kreeg Arturo Corso een aantal regie-opdrachten bij dit gezelschap en verscheen Hugo Claus als vertaler of auteur regelmatig op de affiche.

Eerstgenoemde presenteerde aan de beleidsgroep een grillige, eigenzinnige visie op Shakespeares grootste tragedie ; laatstgenoemde moest de aangewezen man zijn om die in hedendaags Nederlands te verwoorden. Claus vond het echter zelf "een heel kunstmatige bevruchting" en stelde vast "dat de verhalen die Corso me deed over zijn visie, bij mij ontaard zijn, op een totaal ander spoor geraakt. Daarom wordt het resultaat waarschijnlijk heel belangwek-

kend om zien, omdat twee benaderingsmogelijkheden elkaar in de weg zullen zitten." ⁴ Maar in plaats van elkaar in de weg te zitten, wat binnen de opvoering een dialectische spanning moest opleveren, bleken de benaderingswijzen op de première van 30 april 1983 zigzaggend over en weer te lopen, zonder een synthese te vinden. Een mislukking dus.

Daarop werd de uitzonderlijke beslissing genomen om de produktie het volgende seizoen te hernemen, ditmaal met drie regisseurs : Claus zelf, huisdramaturg Frans Redant en Walter Moeremans, die eerst Corso geassisteerd had. Na deelneming aan het Internationaal Theaterfestival van Sitges (Spanje) greep de première van de tweede uitgave voor eigen publiek plaats op 20 oktober 1983.

Daarmee deed zich voor theaterwaarnemers een unieke kans voor. Een onderzoek naar de verschuivingen en wijzigingen zou zekere inzichten in het creatief proces van het theatermaken - en zijn hinderpalen ! - kunnen opleveren. Het gaat hier per definitie ook om een proces van actualisering, omdat een toneelvoorstelling an sich altijd efemeer is, in het hier en het nu gespeeld wordt. Daarbij kunnen bestudeerd worden : de verhouding tussen de originele tekst (Shakespeare, rond 1600) en de bewerking (Claus, 1982), de verhouding tussen tekst en regie (twee versies), en de onderlinge verhouding tussen twee voorstellingen van hetzelfde stuk.

Bij dit alles is Hamlet (geciteerd, geambieerd, gecanoniseerd, geridiculiseerd, geïnterpreteerd, getransformeerd) de maatstaf waarmee gemeten wordt en de uitdaging die gesteld wordt. Die werd uiteindelijk in geen van beide versies geheel bevredigend beantwoord. Waarom ? Wat was de determinant ?

2. De tekst

Voor zijn interpretatie en encenering van Hamlet vertrok Corso van een aantal premissen. Opvallend waren de volgende.

- a. Denemarken is een maatschappij in verval, die slechts in stand kan gehouden worden als politiestaat.
- b. Hamlet bedenkt voortdurend alibi's om niet te moeten handelen, al doorziet hij de situatie. Een onbesliste man. Woont nog steeds thuis, nog niet getrouwd. Veertig jaar oud, een buikje. Corso stelde voorop dat Hugo van den Berghe de rol zou spelen.
- c. Koning Claudius moet gespeeld worden door een jong acteur, want hij is een rivaal voor Hamlet, óók wat betreft de erotische binding met koningin Gertrude (die haar jonge gemaal in feite manipuleert).
- d. Op haar beurt is Ophelia een rivale voor de koningin. Als Ophelia "dezelfde symptomen" als Hamlet gaat vertonen en juist in haar waanzin de situatie doorheeft, is dat voor de koningin een goede reden om haar uit te schakelen. Ophelia pleegt geen zelfmoord, het is de koningin die haar verdrinkt.
- e. Polonius wil macht, en daarvoor zijn alle middeltjes goed : Ophelia koppelen aan Hamlet, en zelfs als het even kan naar bed gaan met de koningin. Het is zó dat hij in de slaapkamerscène door Hamlet aangetroffen wordt, en daarom zal Hamlet hem doden. Zelf heeft Polonius, net als Laertes, een incestueus gekleurde relatie met Ophelia.
- f. Het zijn niet de toneelspelers die het moordverhaal opvoeren. Ze overhandigen de tekst van het stuk aan de koning en de koningin, en die spelen het dan zelf, met de beoogde bewustzijnsschok tot gevolg.
- g. De monoloog "te zijn of niet te zijn" moet gezegd worden



Hamlet : tweede N.T.G.-versie

door een koor, omdat het een universele vraag betreft.

- h. De scène met de grafdelvers, door Shakespeare als "clowns" aangeduid, wordt letterlijk door clowns opgevoerd, want zo doen ze zich in Hamlets ogen voor.
- i. De geest van Hamlets vader is Hamlet zelf. Hij weet dat in tijden van troebelheid en grote angst het geloof in spoken gemakkelijk ingang vindt, en maakt van die wetenschap gebruik.
- j. Fortinbras is het handelende alter ego van Hamlet.

Drie zaken vallen daarbij op te merken.

Bij nader toezien zijn die ideeën niet steeds zo origineel. Een politieke opvatting van Hamlet wordt verdedigd bij Jan Kott. Zoekend naar een uitleg "waarbij het theater krachtig op kan komen voor de belangen van zijn tijd" had Brecht reeds in dezelfde richting gedacht, en daarbij Hamlet naar uiterlijk beschreven als de "jonge maar al ietwat lijvige man." (cfr. b)⁵ Daarnaast wordt uitgebreid aangesloten bij de psychoanalytische interpretaties van het stuk.⁶ In de oude kroniek Historia Danica, waarin het verhaal over "Amleth" voorkomt, verstopte de raadgever van de koning zich ook al onder het matras in het vrouwenvertrek. (cfr. e)⁷ Dat Hamlet zelf de geest enceneert, is evenmin nieuw⁸, en het interpreteren van Fortinbras als "dubbelganger", "medium" en "alter ego" van Hamlet is ook de vrucht van bestaande analyses.⁹

Ten tweede : Corso heeft bij de uiteindelijke ensce-
nering niet alles, of tenminste niet alles zo scherp, uit-
gewerkt (kunnen uitwerken ?) als hij het vooraf bedacht
had. Zijn oorspronkelijke opzet van de bedscène met Poloni-
us kwam bijvoorbeeld fel afgezwakt en nogal vaag uit de voor-
stelling en de idee om de beroemde monoloog in koor te la-
ten zeggen, vond geen doorgang. Deze beschouwingen lopen

echter al vooruit op het aspect "regie".

Maar ten derde, en hier komt men bij de tekst : Claus heeft Corso's indicaties in zijn bewerking heel vaak niet doorgetrokken en zelfs genegeerd. Aan het einde van het eerste toneel leest men wel dat de geest zijn masker afdoet en dan Hamlet blijkt te zijn, maar in het vierde toneel ontmoet Hamlet plots toch een geest "identiek aan de geest waarin hij zelf vermomd was". Claus laat de koningin Ophelia wel vermoorden, wat sterk afwijkt van Shakespeare, maar ziet haar karakter toch genuanceerd : "Het liefst zou hij (Corso) haar van het begin tot het einde als een hard wezen ten tonele voeren, bijna nuanceloos. En daar heeft zij met mijn tekst niet de kans toe."¹⁰ Polonius verstopt zich, volgens zijn regie-aanwijzing, wel degelijk "achter het wandtapijt". Nopens de leeftijd van de personages geeft Claus geen bijzondere aanwijzingen die de thesis van Corso zouden steunen. Alleen in de duelscène - wanneer de koningin over haar zoon opmerkt : "Hij is veel te dik, hij heeft geen adem meer" - is er een toespeling op de fysieke verschijning van de hoofdacteur.

In plaats van aan het Shakespeariaanse gegeven reeds van in de schriftuur een interpretatie op te dringen, laat Claus het origineel vrij rustig zijn gang gaan. Er zijn wel wat binnenpretjes en zijsprongetjes die hem typeren. Bij voorbeeld de richtlijnen aan de toneelspelers en de platitudes die hij in de mond van de koning legt : "Zijn dat die bloemen niet die 't gewone volk hondekloten noemt ?" vraagt hij als hem de dood van de met bloemen getooide Ophelia gerapporteerd wordt. Maar de bewerking kenmerkt zich in de eerste plaats door een reductie van de lange oorspronkelijke tekst en tegelijk door het streven naar een evenwaardige, vloeiende, Nederlandse taalervaring.

Bedoelde reductie is meteen te merken aan het wegvallen van een aantal min of meer bijkomstige personages. Reynaldo,

Voltimand, Cornelius, Rosencrantz en Guildenstern verdwijnen. Beide laatstgenoemden worden echter geïncorporeerd in de figuur van Horatio, die daardoor een interessante complexiteit verkrijgt. Omdat vriend en verrader in één persoon verenigd worden, ontstaat tussen Horatio en Hamlet een geheel nieuwe ambivalente verhouding en wordt Horatio mede een stuwende kracht in de plot.

Op taalgebied vallen veel van Shakespeares vaak mythologisch gestoffeerde uitweidingen weg. Een goed voorbeeld van Claus' werkwijze is de monoloog "O, that this all too solid flesh would melt...". Bij Claus wordt dat :

O, dat dit voze vel kon smelten,
 ontdooien, veranderen in dauw.
 Hoe moe en mat en schamel en schraal
 lijkt mij de praal van deze wereld.
 Bah ! Een tuin die ongewied
 alom zijn zaad schiet,
 het goor géil onkruid kruipt alom.
 (...)

De hele passage telt bij Shakespeare enkele regels meer. Claus behoudt alleen die taalvondsten en beelden die hij mooi en voor hedendaagse oren nog geldig vindt. De rest - de herhaalde aanroeping van God, verwijzingen naar Hyperion, Niobe en Hercules - wordt geschrapt.

Elizabethaanse finesses kunnen met eerbiedige vrijheid worden hertaald. "A fishmonger", zowel een visverkoper als een koppelaar, de termen waarmee Hamlet Polonius begroet, wordt in de bewerking "Pol devismarchand", met vervolgens een uitgewerkte verwijzing naar het reukje dat geacht wordt aan de politiek te zitten.

De regelmatige verzen van Shakespeare vinden bij Claus een vrije vorm, maar kunnen juist daardoor muzikaal blijven

klinken, zonder dat er syntactische onwaarschijnlijkheden moeten gepleegd worden. In het hoger geciteerde fragment wordt het muzikale nog versterkt door een opmerkelijk gebruik van alliteratie en (al dan niet verborgen) rijm.

De bewerking komt erop neer dat het stuk voor een eigentijds publiek bevattelijk wordt gemaakt naar lengte en naar betekenis, zonder de vindingrijkheid en de schoonheid van het woord te laten varen.

3. "Hamlet", een try-out

De brochure die Claus afleverde, sneed de vooropgezette invallen van de regisseur niet zelden de pas af. Die probeerde ze dan toch weer op de tekst los te laten, maar omdat ze al tamelijk fragmentarisch waren (en vaak maar effectief konden zijn in één scène), resulteerde dat in een hoogst ongelijke voorstelling. In de Hamlet van Corso staken drie grote opties.

- a. Een politieke optie. Die werd zwaar aangezet in de openingsscène, waarin een staat van beleg werd getoond. De eerste replieken vielen temidden een bui van schoten. De tekst van Claus - waarin tijdens dezelfde passage overigens maar één schot gelost wordt - sloot dergelijke aanpak niet per se uit, maar stelde hem ook niet voorop.
- b. Een psychoanalytische optie. Vooral de incestueuze neigingen werden sterk in de verf gezet in de relatie tussen Polonius en Laertes enerzijds en Ophelia anderzijds, en in de slaapkamerscène tussen Hamlet en zijn moeder. Gezien Claus' biezondere affiniteit met Seneca en de Elizabethanen is dit soort thematiek (bloedschande, bloedwraak...) in zijn werk niet zo verwonderlijk.
- c. Een clowneske optie, wat in casu misschien nog treffender een "buffo"-optie kan genoemd worden. Het uitwerken van



Hamlet : tweede N.T.G.-versie

de kerkhofscène als circusnummer en het ontdubbelen van Osrik in twee automatisch reagerende mannetjes hoorden daarbij, maar de tekst leverde daar niet bepaald aanleiding toe en Claus was het er bovendien niet mee eens.

Géén van die opties werd consequent doorgetrokken. Ze manifesteerden zich bij afzonderlijke gelegenheden en werden dan overgeaccentueerd. Zo legde de regisseur autoritair zijn conceptuele vooroordelen aan het gegeven materiaal op. Het resultaat kon dan ook niet organisch zijn, en tussen de momenten waarop de regisseur zijn zin doordrukte in, verviel hij in een vacuum, dat met formele vindgrijsheid gevuld moest worden. Maar dit leidde tot eerder gratuite toestanden : Claudius die bij de aanvang van de bidscène op het WC getoond werd met de woorden "Ik ben niet op mijn gemak...", de koningin die na de moord op Ophelia onder de douche gaat staan (een déjà vu-reinigingsritueel) en de koning en Laertes die zich bij het smeden van hun komplot bedienen van een maquette en poppetjes. Ook het duel moest per se een ander uitzicht krijgen en Corso verving het door een (oud Vlaams ?) spel met ronddraaiende zwaarden.

Met dit laatste werd het probleem van het anakronisme ook scherp gesteld. Auteurs en regisseurs kunnen het functioneel gebruiken om de universaliteit en de tijdeloosheid van het thema aan te geven. Het gevaar is echter, dat men er zich met die redenering al te gemakkelijk van af maakt. Vooral in de aankleding gaat zo iets gauw uitmonden in halfslachtige oplossingen. Een vuurgevecht van soldaten in een ietwat SF-achtige uitmonstering rijmt moeilijk met het beeld van zwaarden en gifbekers. Maar omdat het hedendaagse op een of andere manier toch met het archaische dient verbonden te worden, wordt er een koning het toneel op gestuurd in een modern pak... met een kroon op zijn hoofd. De dames

lopen steevast in soirée rond, wat nog een gemakkelijker compromis is tussen een eigentijdse garderobe en de lange jurken die men in vroeger tijden placht te dragen.

Samengevat : de montering door Arturo Corso van de Hamlet van Shakespeare-Claus "sloot" niet, ook al bij gebrek aan een ondubbelzinnige (inhoudelijke en formele) keuze.

4. "Hamlet", een remake

Volgens een eenvoudige artistieke wet lag het voor de hand dat de regisseurs - met Claus voorop - bij de remake van Hamlet uitdrukkelijk niet zouden doen wat Corso uitdrukkelijk wel gedaan had.

Derhalve viel er in de openingsscène helemaal geen schot en werd in de slotscène weer gewoon geschermd. De erotische gevoelens van Polonius en Laertes ten opzichte van Ophelia werden ingedijkt. Er traden geen clowns met rode neusjes meer op en ze speelden geen poppenkast meer met doodskoppen. Claudius moest niet meer de pot op, Polonius mocht niet meer in het bed van de koningin, Osrik werd opnieuw één mannetje en Hamlet mocht rustig dood blijven (waar hij in de Corso-versie nog eens zijn entree moest maken in de gedaante van Fortinbras). Merkwaardig genoeg werd het ogenblik, waarop Ophelia na de "nunnery scene" haar oogmake-up openwrijft, behouden : een effect dat Corso eerder al in zijn monteringen van "Mistero Buffo" had gebruikt.

De anakronismen werden grotendeels uit de kostumering weggewerkt door ze naar onze tijd toe te halen : geen Hamlet meer in zwarte mantel maar met een jekkertje, geen Polonius meer in kousebroek, een koning in een (weliswaar fantasie-) uniform met kepi, Ophelia in een minijurkje, op een bepaald moment met een draagbare radio. Er waren muzikale citaten

uit schlagers en rock. Toch zag je de koningin nog eventjes in een rood gewaad met een hermelijnen cape.

Het decor bestond uit weinig meer dan een stel plastic gordijnen, functioneel om de ruimte op een zeer snelle manier anders in te delen, maar ook als scherm. De personages verstoppen zich inderdaad dikwijls in Hamlet, en veel gebeurt letterlijk achter de schermen.

Het viel nauwelijks te betwijfelen dat de auteur zou terugkeren naar zijn tekst. Het was echter tegelijk de bedoeling dat de acteurs zelf van daaruit hun rol opnieuw zouden creëren. Teneinde dat niet in de kiem te laten smoren door het gezag van één man - dan nog de schrijver in hoogsteigen persoon - werd Claus bijgestaan door de twee andere regisseurs.

Op de vraag in hoeverre dat werkelijk tot "andere" acteursprestaties heeft geleid, kan hoogstens een speculatief antwoord gegeven worden. Maar objectief was in ieder geval vast te stellen dat de tekst terug hoorbaar werd. Het publiek ging weer op de woorden afstemmen, wat door herhaalde lachreacties op taalgrappen waarneembaar was. Precies de "her-leiding" van de voorstelling naar de eenheid van de tekst toe, bewerkstelligde hier de consistentie van die voorstelling.

5. Maar wie is Hamlet ?

Hamlet heeft het zijn vertolkers nooit gemakkelijk gemaakt. Men mag geredelijk aannemen dat Shakespeare hem als een jonge man gezien heeft.

Maar een acteur kan nooit méér waarmaken dan hij in zich heeft, en dat maakt het zo aartsmoelijk om Hamlet een "echte" gestalte te geven. Hij is nu eenmaal geen typetje

of een karakter dat middels observatie en imitatie - eventueel van andere acteurs die de rol al speelden - geloofwaardig kan geconstrueerd worden.

Zoals wel meer van Shakespeares helden overstijgt hij de natuurlijke grootte. Zijn verschrikkelijke ervaringen, zijn intellectueel niveau en zijn dienovereenkomstige levensinzichten vergen een acteur die dat niveau van voelen en denken zelf min of meer ergens vandaan kan halen. Onder de dertig jaar ziet men dan ook zelden een acteur Hamlet vertolken, al zijn de drijvende impulsen van het personage duidelijk die van een jongere man. "Eerst ben je te jong om Hamlet te kunnen spelen, en als je hem eindelijk zou kunnen spelen, ben je te oud," luidt de boutade onder acteurs.

Hier werd, in de persoon van Hugo van den Berghe, een Hamlet van veertig ten tonele gevoerd. Corso had daar zijn verklaring voor (nl. Hamlets inertie, wat alles wel beschouwd slechts één persoonlijkheidsaspect is), maar die werd in de opvoering zelf nergens uitdrukkelijk verwoord. Tenzij je vooraf geïnformeerd was, had je het raden naar de reden van die keuze.

Voor de remake werden de rollen niet herverdeeld (op enkele bijkomstige opdrachten na), en die "erfenis" zette het probleem nog scherper. Vooral omdat Claus zijn Hamlet - die in de eerste versie een karretje met een zetel en boeken achter zich aansleepte - terug een stuk actiever en sympathieker zag.

En zo zag men een uitstekend acteur schier voortdurend emotie ten beste geven. (Op één merkwaardig meditatief moment na, in de tweede uitgave : de befaamde monoloog, gezeten in een strandstoel en met een rij badgasten uitgestrekt op het toneel, dus tóch nog de reminiscentie

aan een koor.) Men zag hem vallen, liggen, knielen en men hoorde hem schitterende, geladen dingen zeggen met de blikken onbestemd naar boven gericht. Want waar kwam al die emotie vandaan en waar moest ze naartoe? Waar vindt Hamlet zijn innerlijke motivering?

Het zou macht kunnen zijn: een prins die door zijn oom van de troonopvolging afgehouden wordt en op middelen zint om zijn positie te heroveren. Maar met die verklaring alleen wordt hij gemakkelijk een intrigant, die zijn zaak niet erg rationeel aanpakt.

Interessanter is, wat Marilyn French schrijft: "On the mythic level, Hamlet is about a young man growing into adulthood. (...) On the mythic level, the dead King and his loving wife are the idyllic creations of childhood; the murderous King and his ardent wife are the parents the young man returns to discover after years spent away at school."¹¹

De verklaring van Hamlets kwelling en de vreselijke daden die hij per slot van rekening stelt, is vanuit dergelijke bij uitstek juveniele situatie veel plausibeler. Zou bovendien Claus niet in de eerste plaats aangetrokken geweest zijn door "the mythic level" van dergelijke stof?

Maar een veertigjarige die z'n Oedipuscomplex nog niet verteerd heeft, is niet bepaald aanvaardbaar. Of hij zou abnormaal moeten zijn, en dan zit je de hele voorstelling tegen een gek of tenminste een zware neuroticus aan te kijken. Dat zou het er zeker niet boeiender op maken: hij is getikt en daarmee uit.

In het hele creatieve proces van deze Hamlet zitten twee stadia die neerkomen op reductie. Het origineel van Shakespeare werd, zoals hoger beschreven, gereduceerd tot

de bewerking van Claus. De regie van Corso werd door Claus weer gereduceerd naar het uitgangspunt, de tekst toe. Een spectaculaire aanpak door een regisseur die de lezing van de tekst - door het feit dat hij het Nederlands niet machtig was sterk bemoeilijkt - met zijn "autoritaire" verbeelding wilde duiden, werd ontmanteld door een "democratische" tekstgerichte aanpak die de lezing veel meer voor zichzelf wou doen spreken. Geen output zonder input : de eerste montering had geleerd dat uit een tekst niets kan gewrongen worden dat er niet echt in staat.

Nu is het de bedoeling van reductieprocessen, tot een essentie te komen. En dat lukte in beide voorstellingen uitgerekend niet voor het titelpersonage zelf. Hamlet raakte als het ware lijfelijk geblokkeerd in de casting van de hoofdacteur. Dat was een materiële vergissing, die noodgedwongen doorgecalculeerd werd in de remake. Niet dat Hugo van den Berghe de grote T's van het theater (talent, temperament, techniek) ontbreken, maar omdat het vinden van een door het stuk verantwoorde motivering een volstrekt onmogelijke opdracht was, in acht genomen zijn eigenheid van veertigjarige. Dat is een gegeven. Geen enkele regie-ingreep kon dat, bij behoud van de cast, verhelpen. Zoals Dom Juan niet lesbisch is en Faust geen schooljongen, zo bleek Hamlet geen veertiger te kunnen zijn.

VOETNOTEN

1. John Gielgud, Early Stages, geciteerd in Actors on Acting, samengesteld door Toby Cole en Helen Kirch Chinoy, New York, 1970, p.400.
2. Klaus Michaël Grüber heeft onlangs een integrale Hamlet geregisseerd bij de Berlijnse Schaubühne, zie Etcetera, jg.1, nr.2, p.58.

3. Jan Kott, Shakespeare tijdgenoot, vertaald door Berend Hulsing, Amsterdam, 1967, p.60.
4. Eigen interview, "Een eigen raar kasteel vol eigen rare mensen", in De Gentenaar, 30 april 1983.
5. Bertolt Brecht, Klein organon voor het teater, in Bertolt Brecht, Teaterexperiment en politiek, samengesteld en vertaald door Wim Notenboom en Jacq Firmin Vogelaar, Nijmegen, 1972, p.113.
6. Cfr. Shakespeare, Hamlet, ingeleid en vertaald door Willy Courteaux, Antwerpen, 1971, aantekening 6, p.165.
7. Idem, p.9.
8. Idem, aantekening 5, p.165.
9. Kott, o.c., p.70.
10. Zie 4.
11. Marilyn French, Shakespeare's Division of Experience, Londen, 1983, p.157.