

Open ruimte, overal. Over Hamle't.

In zijn invloedrijke studie Shakespeare our Contemporary (1964) suggereert de Poolse criticus Jan Kott dat het boek waarmee Hamlet in het tweede bedrijf van het gelijknamige stuk opkomt, de ene enscenering van de andere onderscheidt. In Shakespeares eigen tijd las Hamlet misschien Montaigne, in de jaren vijftig van de twintigste eeuw Sartre, Camus of Kafka. In de productie die Jan Ritsema en het Utrechtse theatercollectief 't Barre Land bij het Kaaitheater maakten, ontbreekt elke referentie naar een concreet boek. De verschillende acteurs (!) die Hamlet spelen, vouwen de handen open en kijken naar hun palmen. Het is algemeen aanvaard dat hun houding voor lezen staat. Mits enige verbeelding valt er echter ook een psychologische verklaring aan vast te knopen. Het handkijken kan worden gebruikt als middel om iemands karakter te traceren. Is het met andere woorden een vorm van zelfbeschouwing wanneer Hamlet de eigen hand leest? Ritsema en 't Barre Land hebben het zo niet bedoeld. Elke mogelijke (over)interpretatie van het gebaar wordt trouwens ter plekke ontkracht door acteur Peter Kolpa. Hij neemt als Hamlet een andere pose aan. Twee pompons die deel uitmaken van zijn kostuum (dat, net als dat van de andere acteurs, ontworpen werd door Elizabeth Jenyon, die ook met The Wooster Group werkte), houdt hij voor zijn ogen, en hij bekijkt hen. Zijn gebaar oogt spontaner, kinderlijker dan dat van zijn collega's. Het is minder conventioneel en blijkt enkel binnen deze context codeerbaar als: 'Hamlet is een boek aan het lezen.' Toch is het gelijkwaardig aan dat van de andere Hamlets. Het betekent evenveel en even weinig. De gestiek en de mimiek van de acteurs of hun verplaatsingen van de ene naar de andere plek op het toneel leggen een dun visueel laagje over een voorts uitzonderlijk talige voorstelling. Regisseur Jan Ritsema (55) is nu eenmaal niet in de uitbeelding van een handeling geïnteresseerd. Met zijn theater wil hij 'het hoofd van de auteur meedelen', diens geest, diens kijk op de wereld.¹ Zijn Hamle't staat hiermee haaks op de opvoeringstraditie die het 'stuk der stukken' (aldus Het Nationale Toneel in Den Haag twee seizoenen geleden) in het Nederlandse taalgebied kent, maar sluit wel aan bij de ontwikkeling die het denken in de twintigste eeuw heeft doorgemaakt.

In zijn bijna veertig jaar oude essay 'Op zoek naar een honger' (1962) merkt Peter Brook op dat de schilderkunst en de muziek "een voorsprong van een halve eeuw" hebben op het toneel.² Hoewel Antonin Artaud (die door Brook verschillende malen wordt geciteerd) al in de jaren twintig tegen een realistisch en illusionistisch toneel had gepleit, zag Brook enkel maar een theater rondom zich dat aan de ketens van het naturalisme gebonden lag: "Of we nu het woord 'naturalisme' willen gebruiken of er liever een ander woord voor in de plaats zetten, dit is in wezen het negentiende-eeuwse element in de toneelschrijfkunst, de mise-en-scène en het acteren dat nog altijd onveranderd is gebleven."³ Nu nog neemt het naturalistische toneel, dat de natuur letterlijk 'een spiegel voorhoudt', zoals William

¹ Marianne Van Kerkhoven, 'Samenvallen met wat je denkt', in Essays over acteerstijlen, Het Theaterfestival, Amsterdam, 1998, p. 13.

² Jan Ritsema deed vorig jaar een verwante vaststelling: "Muziek is aanmerkelijk ontwikkelder, kundiger dan theater. Wij stellen situaties tentoon, en dat is het dan." 'Muziek en theater. Een vrij huwelijk', Peter Anthonissen in gesprek met Josse De Pauw, Jan Lauwers en Jan Ritsema, in FestivAlbum, Festival van Vlaanderen Internationaal, Brussel, 2000, p. 131.

³ Peter Brook, 'Op zoek naar een honger', in Voetnoten bij modern toneel, Amsterdam, 1965, p. 52-3.

Shakespeare het in Hamlet uitdrukt, wereldwijd een dominante positie in. Toch is er sinds Brook zijn essay schreef, een en ander veranderd, niet in het minst in Vlaanderen en Nederland, waar eind jaren zeventig en begin jaren tachtig een vernieuwingsbeweging in het theater op gang kwam. Ook Shakespeares oeuvre werd sindsdien, onder meer door Jan Lauwers, aan een dissectie onderworpen. Op een bewerking als Jan Decortis In het kasteel (1985) na, is Hamlet echter het langst een bastion van de traditie gebleven. De twee succesrijkste Nederlandstalige opvoeringen van de laatste jaren bijvoorbeeld getuigden van een naturalistische aanpak, met Hamlet als sleutelfiguur in een zich min of meer logisch ontpinnend web van intriges.

Theu Boermans' enscenering bij De Trust (1997) speelde in een eigentijds kader dat het midden hield tussen Soestdijk en het Witte Huis. Hamlet (een onvergetelijke rol van Jacob Derwig) verscheen er als een jonge, op het eerste gezicht mistroostige snaak die het leugenachtige karakter van zijn omgeving doorzag en die vervolgens besloot haar met haar eigen wapens te bekampen. Bij Het Nationale Toneel (1999) werd Hamlet op een mythischer plek gesitueerd, maar ook Johan Doesburg hield eraan zijn titelpersonage psychologisch te funderen. Hier was van een al oudere Hamlet (Gijs Scholten van Aschat) sprake, die gebukt ging onder het verlies én onder de reputatie van zijn overleden vader.

De voorstellingen van Boermans en Doesburg zijn gemakkelijk onder te brengen in de classificatie van Hamletinterpretaties die door de Poolse hoogleraar Tadeusz Kowzan werd opgesteld.⁴ Kowzan onderscheidt drie tendensen. Uit de negentiende eeuw stamt de antropologische (psychologische, psychoanalytische ...) benadering, die Hamlets zogenaamd gebrek aan wilskracht en zijn al dan niet geveinsde waanzin onder de loep neemt. In de twintigste eeuw won, onder meer onder invloed van Bertold Brecht, de politieke kijk op Hamlet aan belang. In hoeverre Hamlets vader de agressor was in de oorlog met Noorwegen die aan het stuk voorafgaat, en Fortinbras aan het slot dus een rechtmatige aanspraak op Denemarken maakt, zijn enkele van de vragen die hierin aan bod komen. Tot slot zijn er de structuralistische analyses, die vooral oog hebben voor de **interne** structuur van Shakespeares stuk: Hamlets gekke gedrag drijft Ophelia tot waanzin, drie zoons verliezen hun respectieve vaders en proberen hen te wreken enzovoorts ... Boermans en Doesburg stelden de Hamletfiguur centraal (Kowzans eerste type) zonder de bredere politiek-maatschappelijke context (Kowzans tweede type) uit het oog te verliezen.

Jan Ritsema en 't Barre Land voegen een eigen categorie aan Kowzans indeling toe. Op het eerste gezicht lijkt hun benadering op een enigszins abstracte manier aan te sluiten bij Kowzans derde type: Hamlet als taalconstructie, als taalmachine, als taalgenerator, als een hoofd dat met verschillende tongen spreekt ... Die classificatie gaat echter niet op. De taal die Ritsema en 't Barre Land spreken, staat niet op zich, het is een taal die het redeneren veruiterlijkt, die de gedachte vormgeeft. Ritsema en 't Barre Land zetten zich naast Shakespeare aan de schrijftafel, en proberen zijn stuk te grijpen tussen het moment dat hij het concipieert en het moment dat hij het neerschrijft. "Niet de psychologie van de personages, noch de morele voorschriften die spreken uit het stuk, krijgen de aandacht van deze theatermakers. Voor hen primeert het snelle, briljante, beweeglijke denken dat Shakespeare zijn personages in de mond legt. Deze theatermakers willen als het ware in het hoofd van Shakespeare doordringen, de structuur van zijn stuk ontvouwen, de gevoerde gesprekken vatten en helder overbrengen. Hamlet als een hommage aan het verstand en aan de taal," schrijft dramaturge Marianne Van Kerkhoven in het programmablaadje bij de voorstelling. Als gevolg van deze keuze geven Ritsema en 't Barre Land het idee van een traditionele en zelfs vaste rolverdeling op. De vraag wie Hamlet speelt, doet niet ter zake. Verschillende

⁴ Tadeusz Kowzan, Hamlet ou le Miroir du Monde, Editions Universitaires, 1991, p. 80-81.

acteurs hebben namelijk dezelfde teksten ingestudeerd. Tijdens de opvoering staat het hen vrij met een repliek of een redenering van bijvoorbeeld Hamlet of Claudius voor de dag te komen wanneer het collectief bij die bepaalde passage in het stuk is aanbeland. De andere spelers mogen hen onderbreken en aanvullen. Allen hebben een even vrije rol. Net als het publiek, moeten de acteurs de oren spitsen. **Van alle kanten op het toneel lijken ze te worden toegesproken.** Omdat niemand van tevoren weet wie het woord nemen zal (de spelers kunnen zelfs niet precies inschatten wanneer ze zelf aan de beurt zijn), is continue waakzaamheid geboden.

Ritsema is met Hamle't uiteraard niet aan zijn proefstuk toe op dit vlak. De voorstelling kadert in een zoektocht waarbij hij de afstand tussen tekst en toneelspeler zo klein mogelijk probeert te maken: de acteur is er zich van bewust dat hij met de woorden van een ander spreekt, en toch klinkt hij als verwoordt hij op dat moment zijn eigen gedachten. In Essays over acteerstijlen legt Marianne Van Kerkhoven uit hoe Ritsema precies te werk gaat. Hij wil dat zijn acteurs - met de woorden van Heinrich von Kleist - 'gedachten ontwikkelen tijdens het spreken'⁵; hij wil dat ze "bij het spelen enkel bezig zijn met wat ze op dat ogenblik moeten zeggen/doen en dat ze alles wat zij daarvoor ingestudeerd hebben 'vergeten'; hij wil dat ze 'samenvallen met wat ze denken'; hij wil dat hun geest én hun lichaam, dat hun persoon één is mét wat er op dat moment gebeurt/gezegd wordt."⁶ Volgens Ritsema "is er slechts één essentiële, 'ware' manier van zeggen en het repeteren is een voortdurende poging om het wezenlijke in de tekst te raken. De acteur vult zich met alle mogelijke gedachten achter de tekst, met alle mogelijke associaties die aan de woorden vastzitten en spreekt dan *van daaruit*. Dit is iets anders dan interpreteren; wie interpreteert neemt de helderheid weg; je kan bijvoorbeeld niet, zegt Jan Ritsema, een gevoel van verontwaardiging oproepen bij een bepaalde zin en dan de tien volgende zinnen op de stroom van dat gevoel zeggen; elk moment/elk woord moet in zijn naakte gedaante, zijn momentaan bestaan gegrepen worden."⁷

Met deze aanpak beoogt Ritsema een toneel dat 'waar' wordt⁸. Dat wil niet zeggen dat Ritsema in een objectieve Waarheid gelooft. Jan Ritsema's 'waarheid' is de hoogstsubjectieve waarheid van Ludwig Wittgenstein, een 'waarheid' die op een gegeven moment voor een gegeven individu opgaat. De 'waarheid' is nu eenmaal "een heel betrekkelijk iets, met bijzonder weinig inhoud,"⁹ schrijft ook Peter Brook in bovenvermeld essay. Die gedachte is niet nieuw, ze werd door sceptische filosofen doorheen de geschiedenis geponeerd. Wel is ze in bepaalde periodes meer dan in andere aanwezig geweest. Na de geloofszekerheden van de Middeleeuwen ('de Weg, de Waarheid en het Leven') stak in de loop van de zestiende eeuw de humanistische twijfel op. In de jaren dertig van de daaropvolgende eeuw luidde Descartes een tegenbeweging in. Aan het eind van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw deed het scepticisme in de mens- en natuurwetenschappen (Nietzsche, Wittgenstein, de

⁵ Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Sprechen, een tekst van Heinrich von Kleist die, aldus Marianne Van Kerkhoven, vaak door Ritsema vermeld wordt.

⁶ Marianne Van Kerkhoven, op.cit., p. 14-5.

⁷ Marianne Van Kerkhoven, op.cit., p. 18.

⁸ Jan Ritsema, 'Pamflet over de leugen', in Etcetera 51/Toneel Theatraal 7, augustus 1995, p. 4-5.

⁹ Peter Brook, op.cit., p. 54.

kwantummechanica ...) opnieuw haar intrede. In filosofisch én fysisch opzicht is het daarom absurd dat illusionisme en mimesis bij het begin van de eenentwintigste eeuw nog zo vaak op de theaterpodia voorkomen. Welke waarheid moet worden uitgebeeld als zij, in absolute termen, niet bestaat? Jan Ritsema is zich hiervan bewust. Het 'doen-alsof' van het toneel is niet aan hem besteed. De realiteit die hij opzoekt, is die van het theater zelf: die van de toneelspeler en, langsom meer, die van het publiek (zie later).

In tegenstelling met het theater, dat er volgens Ritsema vaak naar neigt, is muziek niet aan imitatie dwang gebonden. Misschien daarom dat Ritsema de muziek vaak tot voorbeeld neemt. "De methode is: het precies zeggen en het tegen mekaar zeggen." Jan Ritsema merkt dan ook terecht op dat hij regisseert met zijn oren in plaats van met zijn ogen,"¹⁰ schrijft Marianne Van Kerkhoven. In Hamle't vallen die muzikale parallellen erg op. Het geheel heeft soms net zoveel van een concert als van een theatervoorstelling. Niet alleen het instant karakter van de interactie tussen de spelers, ook de nevenschikking van de verschillende scènes draagt daartoe bij. Elke scène is als een nieuw begin: de acteurs kiezen positie als aanzet tot de volgende dialoog, ze maken zich op voor samenspel. Tussen elke twee bedrijven verlaten ze de vloer (een grillige, klaarblijkelijk toevallige constructie van houten praktikabels, ontworpen door Herman Sorgeloos) om zich achteraan het toneel te hergroeperen. Zoals zangers en musici hebben ze flessen water binnen handbereik om zich tussendoor te verfrissen. Opmerkelijk is ook dat Ritsema er, zoals steeds, aan hecht de tekstpartituur volledig uit te voeren (anders dan Boermans en Doesburg, brengen hij en 't Barre Land de integrale Hamlet), maar zijn spelers terzelfder tijd veel individuele vrijheid schenkt. Het exploreren van die complexe relatie tussen compositie en improvisatie is ook eigen aan diverse stromingen binnen de hedendaagse muziek. Het dynamische, onvoorspelbare karakter van elke opvoering tenslotte doet Hamle't op een jazzoptreden lijken.

Het extreem veranderlijke karakter van de voorstelling heeft ook inhoudelijke gevolgen. Het legt de tekst die ik hier schrijf, beperkingen op. De avond dat ik Hamle't zag, klonk de 'To be or not to be' - monoloog me zeer helder in de oren: de Prins van Denemarken op een dialectische manier in gesprek met zichzelf, maar dan door drie, vier verschillende acteurs gebracht. Niets garandeert echter dat ik diezelfde zinnen bij een tweede visie opnieuw zo zal horen. Doordat morgen mogelijk andere acteurs deze passage vertolken, drijft Ritsema de subjectiviteit ten top.

Bij voorbaat wordt het dus onmogelijk een welomlijnde betekenis aan deze Hamlet vast te knopen, behalve het volgende: dat, aansluitend bij Jacques Derrida, iedere tekst, ieder spreken slechts bestaat "als een momentane stabilisatie van een voortdurend verglijdend betekenisproces"¹¹. Ritsema en 't Barre Land laten de mogelijkheid tot eender welke lezing open. Zo ontstaat 'Open ruimte, overal', om het met Stefan Hertmans' Kopnaad te zeggen, een tekst die in 1995 op onnavolgbare wijze door Ritsema werd geënceneerd. "One has to select, curtail and cut. One can perform only one of several Hamlets potentially existing in this arch-play,"¹² aldus Jan Kott. In principe bewijzen Ritsema en 't Barre Land dus het tegendeel.

¹⁰ Marianne Van Kerkhoven, op.cit., p. 18.

¹¹ Patricia de Martelaere, 'De scepsis voorbij: Darwin, Nietzsche en het 'scepticisme' in de twintigste eeuw', in Het dubieuze denken, Kok Agora/Pelckmans, Kampen/Kapellen, 1996, p. 101.

¹² Jan Kott, Shakespeare our Contemporary, W.W. Norton, New York, 1974, p. 58.

Is het niet paradoxaal dat Jan Ritsema (in interviews) en dramaturge Marianne Van Kerkhoven (in het programmablaadje) dan zelf toch van een interpretatie gewagen? “De interpretatie (...) concentreert zich op de problematiek van schijn en werkelijkheid die het hele oeuvre van Shakespeare doorademt,” schrijft Van Kerkhoven, en ze verwijst daarbij naar andere Shakespearestukken als As you like it en The tempest. “Hamlet is op zoek naar DE waarheid omtrent de dood van zijn vader, maar de ‘instrumenten’ die Shakespeare hem hiertoe aanreikt (de geest van de vader, het voorwenden van gekte, het spel van de toneelspelers) zijn evenveel vertoningen van de schijn, van de leugenachtigheid. Waardoor je je kan afvragen of Shakespeare wel wil dat Hamlet achter de waarheid komt. De waarheid blijkt een constructie te zijn; elk personage bouwt zich een systeem van denkbeelden op waarin hij/zij zelf kan geloven. In die zin is praktisch elke scène een voorbeeld, een exemplaar van één van de gestalten die de schijn in het leven kan aannemen.”

In de nieuwe Hamletvertaling die de historici-filosofen Erik Bindervoet en Robbert-Jan Henkes op vraag van Ritsema maakten, komt de problematiek van zijn en schijn inderdaad tot uiting. In zijn brief aan Ophelia schrijft Hamlet: “Doubt truth to be a liar; But never doubt I love”. Frank Albers vertaalde het eerste van beide verzen voor Het Nationale Toneel vrij letterlijk als “‘Twijfel of de waarheid waar is.” Bindervoet en Henkes echter parafraseren het geheel. Bij hen spreekt Hamlet zijn scepticisme gewoon uit: “Alle waarheid is gelogen.” Het klinkt bijna Nietzscheaans.

De hedendaagse Hamletkritiek grijpt Hamlets scepticisme vaker aan om een brug te slaan tussen Shakespeares stuk en onze tijd. Shakespeare schreef in de overgangsfase van een oude naar een nieuwe wereld. Zijn Hamlet stond op de drempel van de moderniteit. In tegenstelling met de helden van andere wraakdrama's, zo merkt Bart Verschaffel op, zwijgt Hamlet over de moord op zijn vader. Als hij verteld had wat hij wist, had hij nochtans verschillende overlijdens kunnen vermijden. Volgens Verschaffel roept Hamlet net omdat hij toont “dat wat op het wereldtoneel verschijnt en gezegd kan worden slechts een *halve* waarheid is”¹³, in onze tijd een gevoel van herkenning op. Hamlet weigert de rollen te spelen die zijn omgeving van hem verwacht (de koningszoon die zijn vader wreken moet, de troonopvolger van de nieuwe vorst ...). Hij is “een acteur die zijn tekst niet zegt, die de woorden die de situatie kunnen ontknopen inslikt, en ze verliest. Shakespeares Hamlet tast zo het geloof en het vertrouwen aan dat het toneel (en de wereld) een ‘plaats van de waarheid’ kan zijn, waar de mensen en de levens kunnen tonen wie ze zijn en - uiteindelijk met zichzelf kunnen samenvallen.”¹⁴

Hoewel Ritsema deze waarheidsvraag als uitgangspunt neemt - en Hamlet daar wel degelijk aanleiding toe geeft - valt ze niet rechtstreeks uit zijn voorstelling af te leiden. Op een louter begripsmatig niveau weet Hamlet immers niet altijd te overtuigen. Ook dat is een gevolg van de radicale keuzes die Ritsema heeft gemaakt. Zonder vooraf gemaakte afspraken legt elk acteur zijn eigen accenten in de tekst. Alle zinnen uit het stuk worden even belangrijk (óf onbelangrijk). Hamlet raakt zo niet alleen versplinterd, Ritsema en ‘t Barre Land laten het stuk ook reliëfloos achter. Als toeschouwer ga je op zoek naar een houvast en wacht je de meest gekende scènes (meestal de actietaferelen) af. ‘Hoe zal de toneelspelersscène eruit zien?’ ‘Hoe ensceneert Ritsema het duel?’ Het zijn vragen die spontaan bij je opkomen en je doen uitkijken naar scènische oplossingen, terwijl net zij niet de essentie van Ritsema's regiekunst uitmaken.

¹³ Bart Verschaffel, ‘Bad Acting. Over Hamlet’, in Dietsche Warande & Belfort, december 2000, p. 695.

¹⁴ Bart Verschaffel, op.cit., p. 700.

Dat Hamle't het waarheidsthema uiteindelijk toch aanraakt, is minder de vrucht van wat op toneel gezegd wordt (én hoe dat gezegd wordt) dan van de intentie van waaruit de productie gemaakt werd en hoe die door Ritsema tast- en zichtbaar wordt gemaakt. Ritsema dringt er bij zijn spelers en zijn publiek op aan om de betekenis van een dialoog, van een scène, van een stuk NIET vast te leggen. "Daarom interesseren Wittgenstein en [Heiner, PA] Müller mij: het steeds opnieuw denken, het zich opnieuw afvragen, het bekijken van iets langs alle kanten, het zichzelf permanent tegenspreken,"¹⁵ zei hij negen jaar geleden. Op de cruciale vraag "To be or not to be" luidt het antwoord vandaag 'to be', maar morgen geniet het tegendeel misschien de voorkeur. "Zijn of niet zijn" is de vraag, 'zijn én niet zijn' het mogelijke antwoord. "Wellicht ligt de betekenis van Jan Ritsema's werk vooral in het bewust zoeken naar de opheffing van de tegenstelling in de binaire constructie 'waar/niet waar', die zoals zoveel andere binaire constructies (...) al sinds Descartes ons denken beheerst,"¹⁶ aldus Marianne Van Kerkhoven.

Een van die opposities waaraan Ritsema en 't Barre Land in Hamle't voorbijgaan, is die tussen goed en kwaad. Omdat er niet langer afgelijnde personages op het toneel staan, verdwijnt ook de - impliciete of expliciete - hiërarchie tussen de figuren. Bindervoet en Henkes dragen daar met hun nieuwe vertaling toe bij. Van alle karakters maken zij vlotte praters, zelfs van de gewoonlijk als nietsnutten aangeziene Rosencrantz en Guildenstern ("We zijn niet wat je noemt de pompon op de muts van vrouwe Fortuna"). De opmerkingen van de doodgravers krijgen net zo veel gewicht als die van koning Claudius. Deze gelijkschakeling heeft ook morele implicaties. Wanneer Hamlet Polonius neersteekt, gooit acteur Ingejan Ligthart Schenk de jas waarachter hij zich verbergt (en die voor een wandtapijt staat), neer, kijkt om als lag hij er zelf, en roept: "O, hij vermoordt me." Schenks kreet veroordeelt Hamlets daad niet, zijn verbazing overtreft zijn ontzetting, hij klinkt zelfs een tikje vrolijk. Omwille van de achterwaartse blik die Schenk/Polonius op zijn jas wierp, deed dit beeld me aan De val van de goden (1999) van Theatergroep Hollandia denken, waarin Jeroen Willems in een en dezelfde scène moordenaar en slachtoffer speelde. Door middel van een dubbelrol suggereerden regisseurs Johan Simons en Paul Koek dat de afstand tussen goed en kwaad minder groot is dan gedacht. Ritsema en 't Barre Land maken zulke overwegingen niet. Bij hen zijn er geen rollen meer. De aanslag van Hamlet op Polonius roept geen morele vragen op.

Uit de meer theatrale scènes van Hamlet blijkt trouwens dat Shakespeares stuk zich niet altijd even gemakkelijk tot Ritsema's aanpak leent. Actietaferelen bevatten nu eenmaal minder gedachteconstructies dan monologen en dialogen. In die zin kan Ritsema's keuze voor Hamlet toch een verrassing genoemd worden. Stefan Hertmans' Kopnaad en Peter Verhelsts Maria Salomé (1997), de vorige teksten die Ritsema in het Kaaitheater ensceeneerde, waren meer op zijn leest geschoeid: complexe composities van beelden en gedachten, die door Ritsema in al hun meerduidigheid aan het publiek werden gepresenteerd. Na hen komt Shakespeares causaal opgebouwde vertelling haast als een anachronisme over. Je kan je afvragen waarom Ritsema de oorspronkelijke structuur van Hamlet behouden heeft als de opeenvolging van scènes voor hem toch van secundair belang is. Jan Decorte bijvoorbeeld ging met In het kasteel helemaal anders te werk: hij selecteerde de volgens hem essentiële scènes uit Hamlet, herschreef en herordende hen. Ritsema's ontzag voor de schrijver is echter zo groot dat hij

¹⁵ 'Opdat het in zichzelf beweeglijk blijft', Marianne Van Kerkhoven in gesprek met Jan Ritsema, in Theaterschrift 3, maart 1992, p. 91-3.

¹⁶ Marianne Van Kerkhoven, op.cit., p. 20.

zich zo'n ingreep niet toestaat. Of hij nu **Shakespeare**, Hertmans, Verhelst of een ander auteur enceneert (Peter Verburgt, Heiner Müller of ... Jan Decorte), maakt op dat moment voor hem niets uit.

Ook ten opzichte van April S.a.i.d. (1999) en Verwantschappen (2000) zet Ritsema met Hamle't ogenschijnlijk een stap terug. In deze twee Kaaitheaterprojecten stond hij zelf op het toneel om "een debat *en plein public*"¹⁷ aan te gaan. Beide voorstellingen waren a-theatrale oefeningen in 'denken-in-het-openbaar'. Niet alleen de rolverdeling ontbrak zoals bij Hamle't, ook van een vastgelegde tekst was geen sprake. Met zijn medespelers ging Ritsema de vloer op om ter plekke gedachten te ontwikkelen. Al waar ze in leven en werk mee bezig waren, kon ter tafel komen: teksten, muziek, films, maar ook losse observaties, bedenkingen, ervaringen ... Naar aanleiding van Verwantschappen zei Ritsema: "De centrale vraag bij dit onderzoek is: kunnen we een voorstelling met oogjes maken, een voorstelling die kijkt en weet dat ze bekeken wordt? Normaal heeft een voorstelling of ander kunstding geen oogjes, het is blind. Het is een object dat bekeken wordt en zelf niet terugkijkt. (...) We zouden van theater een situatie moeten kunnen maken, waar we op een zachte manier - en dus niet competitief - samen zo privé mogelijk in het openbaar kunnen zijn, waar we in elkaar geïnteresseerd kunnen zijn en dingen opbouwen, zonder te willen scoren. Waar je kan praten, hardop stamelend tegen elkaar, waar je gewoon iets kan zeggen zonder dat alles opgepakt hoeft te worden. Ik wil theater maken dat handen schudt, terugkijkt, uitwisselt en daar wijzer van wordt."¹⁸ In de praktijk toonden April S.a.i.d. en Verwantschappen echter aan dat makers én publiek zich nog heel wat theaterconventies moeten ontwennen eer ze aan die openlijke dialoog toe zijn. Aan beide zijden bleek de schroom groot om de traditionele posities te verlaten. In het licht daarvan is het begrijpelijk dat Ritsema weer even afstand neemt. Met Hamle't reikt hij zijn acteurs de misschien 'waarst' mogelijke manier aan om een klassieke repertoiretekst op het toneel te brengen. Op het publiek stapt hij wellicht straks weer toe.

Peter Anthonissen

¹⁷ Jan Ritsema, op.cit., p. 4.

¹⁸ 'Een voorstelling met oogjes', Jef Aerts in gesprek met Jan Ritsema, in Tijd Cultuur, 16 februari 2000.