23 februari 2016: Aflevering 1: *Hamlet* – ‘Words, words, words’.

In de eerste ‘echte’ aflevering van deze reeks staat de tekst centraal van wat voor de gemiddelde lezer wellicht het meest iconische Shakespeare-stuk moet zijn: *Hamlet,* de eerste van de vier grote tragedies die de Bard in het eerste decennium van de 17e eeuw schreef. Afgaand op het beeld dat het titelpersonage standaard bij ons oproept, is de meest iconische scène van dat meest iconische stuk de eerste van het vijfde bedrijf, waarin Hamlet de schedel van Yorick toespreekt, de reeds geruime tijd overleden hofnar aan wie hij in een aantal memorabele verzen (‘Alas, poor Yorick’, 5.1.174)) tedere herinneringen ophaalt. ‘He hath bore me on his back a thousand times’ (5.1.175-176),[[1]](#endnote-1) vertelt hij aan Horatio, terwijl op dat eigenste moment twee ‘gravediggers’ het graf aan het delven zijn waarin Ophelia, de voormalige geliefde van Hamlet die zich kort daarvoor gek van liefdesverdriet van het leven heeft beroofd, haar laatste rustplaats moet krijgen. Wanneer we de naam van de Deense prins op Google Images intikken, krijgen we bij de eerste vijftig treffers meteen verschillende versies van diezelfde Hamlet te zien die met de schedel van Yorick in de hand zijn zoveelste reflectie op de vergankelijkheid van het menselijke bestaan debiteert (‘Here hung those lips that I have kissed I know not how oft’ (5.1.178-179)). Er zijn de Hamlets uit de verschillende klassieke verfilmingen die we intussen van Shakespeares stuk hebben: Laurence Olivier in de door hemzelf geregisseerde film uit 1948, Mel Gibson in de *Hamlet* van Zeffirelli uit 1990, Kenneth Branagh in zijn eigen *Hamlet* uit 1996.[[2]](#endnote-2) Er zijn ook nog drie memorabele Hamlets die de voorbije jaren bij diverse Britse theaterhuizen op de planken stonden: David Tennant in de productie die Gregory Doran in 2008 voor de Royal Shakespeare Company maakte, Rory Kinnear in Nicolas Hytners *Hamlet* bij het National Theatre uit 2010 en Benedict Cumberbatch in de Barbican in een regie van Lyndsey Turner uit 2015. Op het bekende schilderij van Delacroix dat in de tijd aan al deze Hamlets voorafgaat (het dateert van 1839), zien we de in het zwart geklede Deense prins in het gezelschap dat hij bij Shakespeare in deze scène ook heeft: Horatio staat hem bij terwijl de ene ‘gravedigger’ vanuit Ophelia’s half gedolven graf Hamlet de schedel van de hofnar aanreikt.

Ik wil het in wat volgt evenwel over een andere scène hebben, over een niet minder bekende scène overigens, die eerder in het stuk voorkomt en die een van de bekendste *oneliners* bevat die Shakespeare de moeilijk te doorgronden titelheld van zijn grote tragedie in de mond legde: ‘Words, words, words’ (2.2.189) – drie woorden maar, drie schamele lettergrepen zelfs, die ons het wonder van Shakespeares dramatische kunst in een notendop presenteren en die ons mogelijk een nieuwe toegang bieden tot de geest van een van zijn meest eigenzinnige creaties. Met deze repliek van Hamlet bevinden we ons een kleine tweehonderd verzen ver in de tweede scène van het tweede bedrijf. ‘Words, words, words’ is het nogal plompe antwoord dat de goede prins aan de slippendrager Polonius geeft wanneer die hem vraagt – met slechts schijnbaar goedbedoelde nieuwsgierigheid – welk boek Hamlet wel aan het lezen mag zijn op dat moment in het stuk waarop Polonius zijn pad kruist. We hebben de twee samen al eerder op het toneel gezien – in de tweede scène van het eerste bedrijf, meer bepaald, waarop we straks nog terugkomen – maar hier spreken ze elkaar voor het eerst ook echt toe. ’What do you read, my lord?’, vraagt Polonius aan Hamlet (2.2.188). Aangezien die laatste doorheeft dat de vraag niet echt een vraag is, maar een excuus om het over iets anders te hebben, besluit hij terecht dat zijn antwoord ook niet echt een antwoord hoeft te zijn. Ik ben woorden aan het lezen, zegt Hamlet: woorden, woorden, woorden. (Laurence Olivier spreekt de drie woorden relatief snel na elkaar uit en hij toont Polonius intussen het opengeslagen boek dat hij aan het lezen is. Kenneth Branagh pauzeert zowel voor het tweede als voor het derde ‘words’, dat hij met een verwrongen tong uitspreekt, in twee lettergrepen: ‘wo-ords’. Ook hij heeft een boek in de hand, een quarto, maar zijn Hamlet is een spelletje aan het spelen met Polonius, terwijl Oliviers Hamlet de cynische ernst zelve is. Bij Zeffirelli speelt de conversatie tussen Hamlet en Polonius zich af in een ruimte die als bibliotheek dienst doet. Mel Gibson bladert in het boek dat hij in de hand heeft wanneer Polonius hem vraagt wat hij leest: bij elke ‘words’ kijkt hij op een andere plaats in het boek als om met ironische verbazing vast te stellen dat het op elk van die plaatsen inderdaad bevat wat hij zegt: woorden hier, woorden ginds en daar nog eens woorden.)

Hamlets op het eerste gezicht inderdaad nogal botte repliek lijkt weinig aan de verbeelding over te laten. Maar zoals zo vaak het geval is in dit stuk, moeten we ons ook hier niet laten misleiden door de schijn der dingen. Bij het begin van de scène die in deze aflevering centraal staat, hebben Hamlets moeder Gertrude en haar nieuwe man Claudius (zoals we op grond van het eerste bedrijf weten, is die laatste de broer van Gertrudes eerste man en bijgevolg ook de oom en de nieuwe stiefvader van onze titelheld) Rosencrantz en Guildenstern in hun kasteel te Elsinore verwelkomd. Die twee zijn studiegenoten van Hamlet:samen studeren ze aan de universiteit van Wittenberg, de *alma mater* van onder meer Luther en Melanchthon, en van de titelheld uit Marlowes *Doctor Faustus*. Rosencrantz en Guildenstern zijn in Elsinore ontboden omdat Gertrude en Claudius te weten willen komen wat er precies aan de basis ligt van het vreemde gedrag dat hun (stief)zoon sinds enige tijd etaleert. De voorbije tijd heeft de prins duidelijk een volledige transformatie ondergaan, legt Claudius aan de twee jongemannen uit. Volgens de koning is het effect daarvan onmiskenbaar voor iedereen die Hamlet vroeger heeft gekend. Zowel van binnen als van buiten is hij immers een volslagen ander iemand geworden (‘not th’exterior nor the inward man / Resembles that it was’ (2.2., 6-7)). Claudius zou er prijs op stellen indien Rosencrantz en Guildenstern in vertrouwelijke gesprekken met hun oude studiemakker konden ontdekken wat de specifieke reden kan zijn voor de “madness” die de prins in zijn greep lijkt te hebben.

Hamlets moeder vermoedt dat het eigenaardige gedrag van haar zoon iets te maken heeft met de twee onverwachte gebeurtenissen die het leven van de jongeman recent ten gronde hebben getekend. Enerzijds is er de plotse dood van Hamlets vader (het gevolg van een slangenbeet, zo heeft men de goegemeente wijsgemaakt) en anderzijds het feit dat Gertrude binnen de maand na het overlijden van haar echtgenoot al even plots opnieuw getrouwd is, met de broer van Hamlets vader dan nog wel.[[3]](#endnote-3) De lezer van Shakespeares stuk weet intussen dat Hamlets moeder het althans voor een deel bij het rechte eind heeft: in de slotscène van het eerste bedrijf wordt de titelheld door de geest van zijn vader gevraagd om de laffe moord te wreken die zijn broer Claudius op hem pleegde. Claudius is de slang die mij beet, zegt de geest van Hamlets vader veelzeggend (‘The serpent that did sting thy father’s life / Now wears his crown.’ (1.5.38-39)) De lezer/toeschouwer van Shakespeares stuk weet intussen dus even goed, maar beter dan Gertrude, dat Claudius zich in het overleg met Rosencrantz en Guildenstern van zijn meest hypocriete kant laat zien – ‘What it should be / More than his father’s death, that thus hath put him / So much from th’understanding of himself / I cannot dream of’ (2.2.7-10), zegt hij huichelachtig, in de aanwezigheid van de vrouw wier man hij eigenhandig van kant heeft gemaakt.

Polonius, de opperdienaar van de koning, lijkt net als Gertrude niet op de hoogte te zijn van de moord die Claudius heeft beraamd en uitgevoerd. Hij denkt dat Hamlets ontloken passie voor zijn dochter Ophelia achter de gekke daden en woorden van de jonge prins zit. Of beter: dat Hamlet gek is geworden omdat Ophelia intussen van haar vader het verbod heeft gekregen nog langer met de prins om te gaan. Hun liefde zou toch nooit iets kunnen worden, vindt Polonius: Hamlet is een prins, Ophelia niet meer dan de dochter van een dienaar (‘Lord Hamlet is a prince out of thy star. / This must not be. (2.2.138-139)). Polonius belooft de koningin dat hij er alles aan zal doen om haar de grond van Hamlets waanzin te doen begrijpen. Met de hulp van zijn dochter zal hij proberen door te dringen tot de mysterieuze diepten van Hamlets getroebleerde ziel. Hij heeft er zelfs zijn functie voor over. Hij stelt de koningin voor dat ze samen van achter een gordijn een door Polonius geënsceneerde ontmoeting tussen Ophelia en Hamlet kunnen gadeslaan die duidelijk moet maken dat het de passie voor het meisje is dat Hamlet gek van verdriet maakt, niet de dood van zijn vader: ‘At such a time I’ll loose my daughter to him. / Be you and I behind an arras[[4]](#endnote-4) then, / Mark the encounter: if he love her not / And be not from his reason fallen thereon / Let me be no assistant for a state / But keep a farm and carters.’ (2.2.159-164)

Net op het moment dat de koning instemt met Polonius’ plannetje, komt Hamlet op, een boek ostentatief in de hand. De koningin trekt zich samen met Claudius terug zodra ze haar zoon ziet (‘But look where sadly the poor wretch comes reading’ (2.2.165)) en Polonius gaat met de lezende prins het gesprek aan dat na enige tijd de vraag oplevert die tot het intussen bekende antwoord leidt: ‘What do you read, my lord?’ De vraag van Polonius heeft nogal wat Shakespeare-specialisten danig bezig gehouden. Welk boek uit de ongetwijfeld goed gevulde bibliotheek van Elsinore zou Hamlet in de tweede scène van het tweede bedrijf in het naar hem genoemde stuk aan het lezen kunnen zijn? Al sinds halverwege de negentiende eeuw hebben sommigen geprobeerd dat boek te identificeren. In een studie uit 1845 waarin hij verschillende stukken van Shakespeare bespreekt, besluit Joseph Hunter met de nodige stelligheid dat ‘the book which Shakespeare placed in the hands of Hamlet’ de Engelse vertaling moet zijn van *De Consolatione Libri Tres*, een traktaat over de troost van de hand van de Italiaanse astroloog, medicus en mathematicus Girolamo Cardano.[[5]](#endnote-5) Traktaten die over de troost gaan, waren er in overvloed in de periode waarin Shakespeare zijn stukken schreef. De vroegmoderne periode kende niet alleen vertalingen en bewerkingen van klassieke troostteksten (Plutarchus, Seneca, Cicero, Boethius), ook de grootste geesten uit de Renaissance (Petrarca, Erasmus, Luther) schreven teksten die over de mentale rust gaan waartoe de troost volgens hen per definitie leidde. Cardano’s tekst werd in 1542 in Venetië in boekvorm uitgegeven en vormde al snel een bron van inspiratie voor nogal wat vroegmoderne auteurs die zich met het denken over de troost bezighielden.[[6]](#endnote-6) In 1573 en 1576 verschenen onder de titel *Cardanus Comforte* twee edities van een Engelse vertaling die Thomas Bedingfield van het traktaat maakte.[[7]](#endnote-7) Bedingfield droeg zijn vertaling op aan Edward de Vere, de zeventiende Earl of Oxford, van wie sommigen aannemen dat hij in werkelijkheid de auteur is van de stukken die we met Shakespeares naam associëren.[[8]](#endnote-8)

Hunter steunde voor zijn conclusie op een eerdere bevinding van de vroeg-negentiende-eeuwse ‘antiquarian’ Francis Douce, die zich in een boek uit 1807 al sterk had gemaakt dat Shakespeare goed vertrouwd moest zijn geweest met Cardano’s tekst. [[9]](#endnote-9) Terwijl Douce diens traktaat over de troost nog in verband bracht met een aantal passages uit *Macbeth,* is het voor Hunter duidelijk dat Bedingfields vertaling van Cardano’s tekst Shakespeare heeft gevoed bij het schrijven van de befaamde ‘to be or not to be’-monoloog (3.1.55-87) uit *Hamlet*.[[10]](#endnote-10) In sommige producties van het stuk heeft Hamlet tijdens die bekende scène overigens hetzelfde boek in de hand als in de scène waarover we het hier hebben. In een vaak geciteerd artikel uit 1934 heeft Hardin Craig de parallellen tussen *Hamlet* en *Cardanus Comforte* verder onderzocht en vastgesteld dat ze talrijker zijn dan Hunter dacht en dat ze zich bovendien niet beperken tot de monologen van het hoofdpersonage. Ook in gesprekken die Hamlet voert met Horatio en Ophelia vindt Craig echo’s van Cardano. Zijn conclusie luidt dan ook: ‘it may be said, without great exaggeration and irrespective of whether or not Shakespeare presented his hero as reading in this particular book just before he spoke his soliloquy [*‘to be or not to be’, jp*], that Cardan’s *De Consolatione* is pre-eminently ‘Hamlet’s book’, since the philosophy of Hamlet agrees to a remarkable degree with that of Cardan’.[[11]](#endnote-11)

Het is me hier evenmin als Craig te doen om de vraag of het boek dat Hamlet in de tweede scène van het tweede bedrijf in de hand heeft, daadwerkelijk Cardano’s boek over de troost is. Ik sluit me wat dat betreft aan bij Italo Calvino, die in een essay over Cardano kort op deze kwestie ingaat: op grond van tekstuele echo’s besluiten dat Hamlet een lezer van de Italiaanse denker is gaat volgens Calvino ‘misschien wat ver’.[[12]](#endnote-12) Bovendien, wanneer we inzicht willen krijgen in de realiteit van het theater, moeten we geen bedenkingen maken die om daadwerkelijkheid draaien. Toch denk ik dat het interessant kan zijn om ons de ontroostbare, en bij momenten zelfs radeloze Hamlet voor te stellen met een boek over de troost in zijn handen, welk boek dat dan precies ook moge zijn. De Deense prins is namelijk helemaal niet op zoek naar troost en misschien is het wel dat wat hij in zijn lectuur van Cardano beseft. Dat Hamlet geen troost behoeft weten we als toeschouwers en lezers al zodra we de geest van Hamlets dode vader zijn zoon in de laatste scène van het eerste bedrijf tot gerechtigheid zien oproepen. Hamlet moet vanaf dat moment op zoek naar wraak en wraak is in vele opzichten het exacte tegendeel van troost. Wie wraak wil, zal erop gebrand zijn iets wezenlijks recht te zetten in een als onrechtvaardig ervaren werkelijkheid. Wraak is *pay back time*, niet meer noch minder.

Wie troost wil, beoogt iets fundamenteel anders. Troost draait om het uiteindelijke aanvaarden van diezelfde als onrechtvaardig ervaren werkelijkheid waarop de wraakzuchtige wil reageren door een handeling te stellen. Het is een werkelijkheid die degene die wraak nastreeft, wil en moet veranderen. Wie wraak wil, moet immers daden stellen en met die daden ook een wezenlijk verschil maken. Wie troost wil, moet op zich niets veranderen, of toch niet metterdaad. De verandering die de troost beoogt, is een verandering van perspectief die op haar beurt tot de aanvaarding leidt van de werkelijkheid die degene die naar troost op zoek is zoveel pijn en verdriet doet. Eigenlijk weten we al vóór de slotscène van het eerste bedrijf waarin hij door de geest van zijn vader tot wraak wordt bewogen dat Hamlet niet op zoek is naar troost. We weten het zelfs al van in de eerste scène waarin we hem aan het werk zien, de tweede scène van het eerste bedrijf is dat.Daarin doet zich een intens gesprek voor tussen Hamlet enerzijds en Gertrude en Claudius anderzijds. Die laatste twee proberen Hamlet ervan te overtuigen dat hij maar beter kan ophouden met de in hun ogen excessieve rouw om de dood van zijn vader. Ze maken daarbij gebruik van een aantal argumenten die ze zo uit Cardano’s *De Consolatione* kunnen hebben gehaald of uit een andere klassieke troosttekst. Wat die argumenten samenbrengt, is het appel aan de rede waarvan de pogingen van de troosters uitgaan: de troost houdt in het klassieke *consolatio*-discours het redelijke perspectief in. Wie werkelijk getroost wil worden, moet ophouden zich door zijn of haar emoties te laten leiden en een beroep doen op het gezond verstand, op de *common sense.* Dat blijkt al meteen uit de manier waarop Gertrude in deze scène haar zoon toespreekt:

‘Do not for ever with thy vailed lids

Seek for thy noble father in the dust.

Thou knowst ‘tis common all that lives must die,

Passing through nature in eternity.’ (1.2. 70-73)

De redenering is duidelijk en ze keert terug in de meeste *consolationes* uit de Oudheid, of ze nu van Plutarchus komen, van Seneca of van Cicero (allen overigens bronnen van Cardano): de dood is een onderdeel van het leven en om die reden moeten we hem ook de plaats kunnen geven die hem toekomt – aan alles komt immers ooit een einde. Claudius zet de door Gertrude aangevatte argumentatie als volgt verder:

‘Tis sweet and commendable in your nature, Hamlet,

To give these mourning duties to your father,

But you must know your father lost a father,

That father lost lost his, and the survivor bound

In filial obligation for some term

To do obsequious sorrow; (…) (1.2.87-92)

Maar dan gaat Claudius nog een stap verder. De troostende logica van de vorige verzen klinkt net als de woorden van Gertrude nog bemoedigend, terwijl het vervolg van de passage enkel als een verwijt kan worden begrepen, een verwijt dat zich bovendien richt op de persoonlijkheid van Hamlet: Hamlet is koppig, hij gedraagt zich niet als een man, zeker niet als een verstandig man, en hij verzet zich tegen datgene wat God in al zijn voorzienigheid heeft beslist. Met dat laatste voegt Claudius een religieus element toe dat in de antieke *consolationes* niet aanwezig is, maar in de christelijke troostliteratuur vanzelfsprekend centraal staat: we moeten beseffen dat de werkelijkheid die ons pijn berokkent en ons triestig maakt, in wezen door God gewild is. Als we daartegen blijven klagen, dan begaan we in wezen een misdaad tegen God. Met andere woorden: in zijn koppig en dwaas vasthouden aan de rouw is Hamlet een zondaar. Dat de gedachte geformuleerd wordt door een man die zijn eigen broer koelbloedig heeft vermoord, maakt Claudius’ woorden vanzelfsprekend enkel schrijnender:

(…); but to persever

In obstinate condolement is a course

Of impious stubbornness, ‘tis unmanly grief,

It shows a will most incorrect to heaven,

A heart unfortified, or mind impatient,

An understanding simple and unschooled;

For what we know must be, and is as common

As any the most vulgar thing to sense –

Why should we in our peevish opposition

Take it to heart? Fie, ‘tis a fault to heaven,

A fault against the dead, a fault to nature,

To reason most absurd, whose common theme

Is death of fathers, and who still hath cried

From the first corpse till he that died today

‘This must be so.’ (…) (1.2.92-106)

Of Hamlet Cardano gelezen heeft, valt niet met zekerheid te zeggen, maar op grond van de voorgaande passages blijken Gertrude en Claudius het troostdiscours dat ook in *De Consolatione* ontwikkeld wordt, meer dan behoorlijk onder de knie te hebben. Uit zijn onmiddellijke reactie op de als troostend bedoelde woorden van zijn moeder en zijn stiefvader valt in elk geval niet op te maken dat die woorden bij Hamlet meteen doel treffen. Zijn reactie tegenover hen is afgemeten – Gertrude moet vooral niet denken, aldus Hamlet, dat ze het verdriet dat ze op grond van zijn donkere kledij en zijn tranen vermoedt ook echt kan vatten (‘’Tis not alone my inky cloak, cold[[13]](#endnote-13) mother, / Nor customary suits of solemn black, / Nor windy suspiration of forced breath, / No, nor the fruitful river in the eye, / Nor the dejected haviour of the visage, / Together with all forms, moods, shapes of grief, / That can denote me truly.’ (1.2.77-83)) – maar zodra het koningspaar de scène verlaat en Hamlet met ons alleen is, toont hij wat hij echt voelt. De pijn die de dood van zijn vader veroorzaakt, zo kunnen we nu opmaken, bijt nog harder door het gebrek aan verdriet dat hij bij zijn moeder ziet. Mijn vader is nog geen twee maand dood, zegt Hamlet, en het duurde nauwelijks een maand of mijn moeder was al hertrouwd: ‘a beast that wants discourse of reason / Would have mourned longer’ (1.2.150-151). Waarom rouwt ze niet, zoals ik doe, en zoals elk normaal mens zou doen, vraagt Hamlet zich vertwijfeld af.

Een klassieke analyse van Hamlets rouw kunnen we terugvinden in het bekende essay dat Sigmund Freud in 1917 publiceerde onder de titel ‘Trauer und Melancholie’.[[14]](#endnote-14) De naam van Hamlet valt maar een keer in dat essay, maar het is duidelijk dat de tekst een interessante kwestie aan de orde stelt waarmee we Hamlets situatie iets beter kunnen begrijpen.[[15]](#endnote-15) De vraag is niet zozeer of Hamlet nu een ‘normale’ vorm van rouw doormaakt, dan wel of zijn verdriet over de dood van zijn vader finaal omslaat in wat Freud bestempelt als melancholisch gedrag, een ‘pathologische conditie’[[16]](#endnote-16) die leidt tot zelfverlies en het verlangen om zelf te verdwijnen. Wat Freuds analyse van de gelijkenissen tussen rouw en melancholie duidelijk maakt is dat Hamlets gedrag gekenmerkt wordt door wat Patricia de Martelaere in een bespiegeling over Freuds essay heeft gekenmerkt als het ‘verlangen naar ontroostbaarheid’: De Martelaeres casus is Shakespeares Juliet,[[17]](#endnote-17) maar wat de betreurde filosofe over de jonge heldin uit Verona zegt gaat ook op voor de iets oudere prins uit Elsinore.[[18]](#endnote-18) Ze *kunnen* beiden niet getroost worden voor het verlies van de geliefde (Romeo in het geval van Juliet, vader Hamlet in het geval van zoon Hamlet) omdat ze dat niet *willen*: de effectiviteit van de troost zou immers betekenen dat ze hun geliefde hier en nu opgeven. Daar is Hamlet in de tweede scène van het eerste bedrijf van het naar hem genoemde stuk nog lang niet klaar voor – voor zover hij het überhaupt al zou zijn in de andere bedrijven.

De ommekeer die uit de succesvolle troost moet voortvloeien, is een ommekeer van gedachten en uitsluitend van gedachten. Waar getroost wordt, schrijft de Duitse filosoof Hans Blumenberg in een mooie tekst over het fenomeen, legt men zich neer bij het feit dat er aan de dingen die de troost noodzakelijk maken niets meer veranderd kan worden.[[19]](#endnote-19) Hamlet voelt zich niet gebaat bij een loutere ommekeer van zijn denken: hij wil kunnen handelen. Zijn tragedie is dat hij niet tot handelen kan komen. Nog anders gezegd: Hamlet wil helemaal niet getroost worden bij het slechte fortuin dat hem met de dood van zijn vader en het nieuwe huwelijk van zijn moeder heeft getroffen. Hij wil dat anderen boeten bij al het onrecht dat die twee gebeurtenissen in zich dragen. Meer nog, als hij troost verkreeg – van wie dan ook, van zijn moeder, van zijn vrienden, of van Ophelia – dan zou hij nooit tot de wraak kunnen komen die de geest van zijn vader hem opdraagt. Het ene sluit met andere woorden het andere uit. Troost is in de letterlijke zin van het woord dan ook het allerlaatste waarnaar Hamlet op zoek is.

Hamlets ‘words, words, words’ krijgt in het licht van het voorgaande een bijkomende betekenis. Toegegeven, de bekende repliek aan Polonius betekent sowieso wat Hamlet er op het eerste gezicht mee wil zeggen (‘hoepel op man, laat me met rust’). Maar de zo vaak geciteerde herhaling brengt ons tegelijk iets dichter bij de kern van Hamlets probleem, en dus ook bij de kern van het stuk dat naar hem is genoemd.Wat Hamlet in Cardano leest, zijn inderdaad woorden, woorden, woorden – woorden die hem niets te vertellen hebben omdat ze over datgene gaan wat hem geen stap verder brengt: troost. Het lijkt voor Hamlet eenvoudigweg het verkeerde boek te zijn: Cardano wil zijn lezer duidelijk maken dat de dood niet alleen iets onvermijdelijks is dat we moeten aanvaarden, maar zelfs iets waardoor we uiteindelijk rust kunnen vinden. Dat besef kan ook rust in ons aardse bestaan brengen. De dood verlost ons finaal van alle tegenslagen die ons kunnen treffen – althans, hij doet dat op een vruchtbare manier als we erin slagen de verhouding tussen leven en dood vanuit een redelijk perspectief te vatten. En dat redelijke perspectief is het perspectief van degene die het lot aanvaardt zoals het komt, met grootmoedigheid en het soort wijsheid en moed dat door de Romeinen met de woorden *prudentia* en *fortitudo* werd beschreven. Dat Hamlet er maar moeilijk in slaagt dat perspectief in te nemen, blijkt nog het duidelijkst uit de centrale passage van de ‘To be or not to be’-monoloog, waarin hij het dilemma waarvoor hij zich bevindt als volgt formuleert:

To be, or not to be; that is the question:

Whether ‘tis nobler in the mind to suffer

The slings and arrows of outrageous fortune,

Or to take arms against a sea of troubles,

And, by opposing, end them. To die, to sleep –

No more, and by a sleep to say we end

The heartache and the thousand natural shocks

That flesh is heir to – ‘tis a consummation

Devoutly to be wished. To die, to sleep. (3.1.58-66)

De keuze die Hamlet zich stelt is duidelijk: ofwel moet hij de slagen van de *mala fortuna* verdragen ofwel moet hij uit het leven stappen en terechtkomen in wat later in deze monoloog treffend wordt omschreven als ‘the undiscovered country from whose bourn / No traveller returns’ (3.1.81-82), een zoveelste mogelijke echo uit de tekst van Cardano’s *De consolatione*. Voor Hamlet lijkt de tweede optie de enige mogelijkheid om de eerste te vermijden: de dood als slaap, die hem uit de nachtmerrie van zijn leven kan bevrijden.

De ironie van Hamlets ‘words words words’ is dat troost net datgene is wat hij in die simpele herhaling ook zegt: woorden, woorden, woorden. Troost *is* retoriek, maar daarom niet noodzakelijk in de negatieve betekenis van dat begrip. Wie zich laat troosten, laat zich overtuigen door de argumenten en meer nog door de woorden van diegene die troost wil bieden. Dat Hamlet dat niet wil, is intussen duidelijk, maar hij *kan* het ook niet, omdat hij elk woord dat zijn omgeving en zijn vrienden met hem wisselen, steevast vol wantrouwen bejegent. Wie hem ook aanspreekt in dit stuk, telkens opnieuw reageert hij met een opmerking of een woordspeling die de conventionele band tussen het woord en zijn evidente betekenis op de helling zet. Elk woord is voor Hamlet een vat vol dubbele bodems, een omhulsel dat om geen enkele dwingende reden samengaat met datgene waarvoor het woord verondersteld wordt te staan (een gedeeld concept of een gedeeld gevoel). Hamlet maakt het *ex negativo* duidelijk: wie troost wil, moet de draagkracht en de authenticiteit van de woorden waarin die verpakt wordt, vooral niet in twijfel gaan trekken.

*Hamlet* is een tragedie: het stuk *hoort* dus ook slecht af te lopen. Hamlet komt niet tot de gemoedsrust waarnaar hij streeft, maar ook voor zijn moeder en haar nieuwe echtgenoot eindigt het verhaal tragisch. Een van de vele ironieën van deze *revenge tragedy* met zijn held die er niet in slaagt zelf zijn doel te bereiken is dat op het einde van het stuk bijna niemand de wraakplot overleeft die de geest van de vroegere koning bij het begin ervan in gang heeft gezet. Nadat hij Claudius heeft ontmaskerd als de moordenaar van de oude Hamlet – zijn reactie bij het zien van *The Murder of Gonzago* in 3.2. sprak boekdelen – krijgt Hamlet in de volgende scène de uitgelezen mogelijkheid om zijn oom te vermoorden. Hij vindt hem alleen in gebed, maar aarzelt: wat als de hemel deze om vergiffenis vragende broedermoordenaar toch zijn zonden vergeeft? (3.3.73-96) Niettemin komt ook Claudius aan zijn eind in dit stuk, net als zowat alle andere protagonisten: Polonius wordt neergestoken door Hamlet in 3.4., Ophelia pleegt zelfmoord door verdrinking (Gertrude vertelt het ons in 4.7.) en alle anderen (op Horatio na) komen aan hun einde in de slotscène (5.2.), waarvan de plotverwikkeling voor verschillende regisseurs de uitnodiging heeft bevat om de modus van de tragedie te vervangen door die van pure *grand guignol*. In deze scène vindt er een duel plaats tussen Hamlet en Laertes, de broer van Ophelia die de dood van zijn zus wil wreken. De punt van Laertes’ degen is bewerkt met gif en er staat ook een gifbeker klaar, opdat Hamlet sowieso aan zijn einde zou komen (Claudius heeft een en ander samen met Laertes beraamd in 4.7.). Maar natuurlijk lopen de zaken anders: Gertrude is de eerste om van de beker te drinken en de degen van Laertes komt in de loop van het gevecht in de handen van Hamlet. Daardoor worden ze beiden in het duel door de gifpunt geraakt. Voor hij zelf sterft slaagt Hamlet erin Claudius toch neer te steken. Hij dwingt hem de rest van de gifbeker uit te drinken, nadat Laertes hem de moordplot heeft opgebiecht die hij samen met Claudius had gepland. Voor hij zijn allerlaatste woorden uitspreekt (‘The rest is silence’ (5.2.342.)) voorspelt Hamlet dat Fortinbras, de koning van Noorwegen, de nieuwe koning van Denemarken zal worden.

Kunnen we ons Hamlet ook voorstellen als een personage dat wél rust zou vinden? Kunnen we ons een Hamlet inbeelden die zich in wezen getroost zou weten, of het nu zou zijn door het bereiken van datgene waarnaar hij streeft dan wel door het nieuw verworven inzicht dat een dergelijk streven überhaupt zinloos is? Het antwoord op deze vragen moet vanzelfsprekend negatief zijn. Hamlet zou in dat geval Hamlet niet meer zijn, en het stuk dat naar hem genoemd is vermoedelijk ook geen goed drama. Het is eigen aan toneelstukken dat ze eindigen wanneer het doek valt en beginnen wanneer het (weer) opgaat. Het heeft om die reden weinig zin om ons te proberen voor te stellen wie Hamlet was voor het naar hem genoemde toneelstuk begint of wat er met hem gebeurt nadat hij de eervolle militaire begrafenis heeft gekregen die Fortinbras hem toezegt. Zal ook hij ronddwalen zoals de geest van zijn vader in de tussentijd van het Purgatorium – ‘Doomed for a certain term to walk the night / And for the day confined to fast in fires / Till the foul crimes done in [his] days of nature / are burnt and purged away’ (1.5.10-13)?[[20]](#endnote-20) In zijn boek over Shakespeare schrijft René Girard ‘dat de tragedie van *Hamlet* geen begin of einde heeft omdat al de personages gevangen zitten in een cyclus van de wraak die in alle richtingen over de rand van de dramatische handeling loopt’.[[21]](#endnote-21) Toch heb ik een beeld van Hamlet (het personage, niet het stuk) die het einde van de tragedie bereikt, vermoedelijk lang nadat het stuk is afgelopen. Het is het beeld van de ‘Lange Eenzame Man’ dat Berlinde De Bruyckere in 2010 maakte. Girard heeft gelijk: het probleem van onze held is inderdaad al gaande voor het stuk begint, en in zekere zin is het zelfs moeilijk om ons voor te stellen dat Hamlet zelfs in de dood rust zou kunnen vinden. De voortdurende twijfel die hij in het stuk uit over de vraag of te leven of niet te leven nu veel verschil uitmaakt, doet ons vermoeden dat zelfs een dode Hamlet een Hamlet is die blijft twijfelen en ter plaatse blijft trappelen. De enige Hamlet die rust kan vinden moet dan ook een Hamlet zijn die zijn vrede dankt aan het feit dat hij geen hoofd meer heeft. Maar over zo’n Hamlet kun je ongetwijfeld geen interessante toneelstukken maken.

**[](http://olgaistefan.files.wordpress.com/2010/08/de-br43935-bu.jpg)**

Berlinde De Bruyckere, Lange eenzame man (2010)

1. Ik maak in wat volgt gebruik van de Arden-editie (Third Series) van Ann Thompson en Neil Taylor: zij gaan uit van de tekst zoals die in de ‘goede’ Quarto-editie van 1604-1605 staat (London: Bloomsbury, 2006). In de *Complete Works* van *The Oxford Shakespeare* geven de editors de versie van de *First Folio.* [↑](#endnote-ref-1)
2. Er is ook nog de interessante verfilming van Michael Almereyda uit 2000, waarin Ethan Hawke de titelrol speelt. Daarin komt dit deel van de eerste scène van het vijfde bedrijf niet voor. Wel zien we op het kerkhof waar Ophelia begraven wordt een grafdelver die een stukje zingt uit Bob Dylans ‘All along the watchtower.’ [↑](#endnote-ref-2)
3. Margareta de Grazia wijst op de weinig opgemerkte historische uitzonderlijkheid van dit gegeven in het plot: normaal zou Hamlet junior meteen koning van Denemarken moeten worden wanneer Hamlet senior sterft. Claudius ontneemt Hamlet niet alleen zijn vader, maar ook het koningschap waarop hij recht heeft, zal Shakespeares Engelse publiek gedacht hebben. Denemarken had evenwel geen ‘hereditary monarchy’, maar een ‘elective monarchy’, waardoor Claudius zich inderdaad door een raad kon laten uitkiezen als koning. De Grazia, Hamlet *without Hamlet,* Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 85-92. [↑](#endnote-ref-3)
4. Het is een van de vele ironieën van het stuk dat Polonius later door Hamlet wordt neergestoken wanneer hij tijdens een gesprek tussen Hamlet en Gertrude nogmaals achter zo’n gordijn staat te spioneren, Hamlet denkt dat het om Claudius gaat: ‘Thou wretched, rash, intruding fool, farewell: / I took thee for thy better.’ (3.4.29-30) [↑](#endnote-ref-4)
5. Joseph Hunter, *New Illustrations of the Life, Studies, and Writings of Shakespeare*, Volume 2, London: J.B. Nichols & Son, 1843, 243. [↑](#endnote-ref-5)
6. Hieronymus Cardanus, *De Consolatione Libri Tres,* Venetië: Hieronymus Scotus, 1542*.* [↑](#endnote-ref-6)
7. *Cardanus Comforte, translated into Englishe. And published by commaundement of the right honourable Earl of Oxenford,* London; Thomas Marshe, 1573. [↑](#endnote-ref-7)
8. Een van hen was niemand minder dan Sigmund Freud, die heel enthousiast was over het boek van J. Thomas Looney dat in 1920 voor het eerst trachtte te bewijzen dat niet Shakespeare maar de Earl of Oxford de auteur was van de stukken die we met Shakespeares naam associëren (*Shakespeare Identified*). Over de ‘authorship question’, zie onder meer James Shapiro, *Contested Will. Who wrote Shakespeare?,* London: Faber and Faber, 2010. Over Freuds visie op Shakespeare gaat het bij Shapiro op 173-186 en 206-213. [↑](#endnote-ref-8)
9. ‘Whoever will take the trouble of reading over the whole of Cardanus’s second book as translated by Bedingfield, and printed by T. Marshe, 1576, 4to, will soon be convinced that it had been perused by Shakespeare.’ Francis Douce, *Illustrations of Shakespeare, and of Ancient Manners: With Dissertations on the Clowns and Fools of Shakespeare; on the Collection of Popular Tales Entitled Gesta Romanorum; and on the English Morris Dance,* Volume 1, London: Longman, Hurst, Rees, and Orme, 1807, 377. [↑](#endnote-ref-9)
10. Hunter, *New Illustrations,* 244. [↑](#endnote-ref-10)
11. Hardin Craig, ‘Hamlet’s Book’, *The Huntington Library Bulletin,* 6, 1934, 17-37, citaat op 18. [↑](#endnote-ref-11)
12. Italo Calvino, ‘Hieronymus Cardanus’, in: id., *Waarom zou je de klassieken lezen,* Amsterdam: Atlas, 2003, 103. [↑](#endnote-ref-12)
13. In de tekst van de *First Folio* lezen we ‘good mother’ in plaats van ‘cold mother’. [↑](#endnote-ref-13)
14. Ik heb gebruik gemaakt van de Engelse vertaling: Sigmund Freud, ‘Mourning and Melancholia’, in: James Strachey (ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud,* vol. XIV, London: The Hogarth Press, 1956-1974, 243-258. [↑](#endnote-ref-14)
15. Zie daarvoor ook Simon Critchley & Jamieson Webster, *The Hamlet Doctrine,* London/New York: Verso, 2013, 119-125. [↑](#endnote-ref-15)
16. Freud, ‘Mourning and Melancholia’, 243. [↑](#endnote-ref-16)
17. Patricia de Martelaere, *Een verlangen naar ontroostbaarheid. Over leven, kunst en dood,* Amsterdam/Leuven: Meulenhoff/Kritak, 1993, 64. [↑](#endnote-ref-17)
18. In het gesprek dat Hamlet in 5.1. heeft met een van de grafdelvers leren we dat hij dertig moet zijn. Juliet is nog geen veertien volgens haar Nurse. Over de leeftijd van Hamlet is meer te doen geweest dan ik hier kan samenvatten. Hamlets Engelse Wikipedia-pagina bevat een goed gevulde paragraaf over deze kwestie: <https://en.wikipedia.org/wiki/Prince_Hamlet>. Zie ook De Grazia, Hamlet *without Hamlet*, 82-83. [↑](#endnote-ref-18)
19. Hans Blumenberg, ‘Trostbedürfnis und Untröstlichkeit des Menschen’, in: id., *Beschreibung des Menschen,* Frankfurt: Suhrkamp, 2006, 627. [↑](#endnote-ref-19)
20. Voor een analyse van dat cultuurhistorische motief zie Stephen Greenblatt, *Hamlet in Purgatory,* Princeton: Princeton University Press, 2001. [↑](#endnote-ref-20)
21. René Girard, *Shakespeare. Het schouwspel van de afgunst,* Tielt, Lannoo, 1995, 373. [↑](#endnote-ref-21)