



*King Lear
(Het Trojaanse Paard)
Foto's
Herman Sorgeloos*

tekst aan hem voorgijgegaan, of heeft hij te veel tijd in interne ruzies met zijn gezelschap gestoken, of heeft hij zijn repetitietijd niet met de elementaire vakkundige planning kunnen ordenen. Het is niet de eerste keer dat een Vlaams regisseur zowat halverwege Shakespeare afknapt. De optie om alles te verschrallen tot een stripverhaal is onproductief gebleken. De castratie gepleegd op tekst en op acteur heeft geen meerwaarde opgeleverd. De verhouding prijs/kwaliteit (de prijs zijnde de vijf uur die het publiek er moet instoppen) valt in het nadeel van het tweede lid uit. Niemand die het eerste deel gezien heeft, kan ontkennen dat Decorte een heel persoonlijke, boeiende visie op theater heeft. De vraag blijft of de grote, complexe stukken, zoals een *Lear*, niet buiten zijn bereik liggen. In minder ambitieuze projecten kan hij ons nog verbluffen. Maar zijn obsessief gevecht met teksten valt in zijn nadeel uit. Zijn laatste artistiek succes was *De Hamletmachine* maar daar was de tekst onbeduidend (de lezer zal noteren dat ik geen groot Müllerbewonderaar ben) zodat daar alles kon. In die fantasie van het opvullen van een centrale leegte (een tekst vol uitroepstekens en drie puntjes) kan Decorte zich laten gelden. Maar een complexe, dialectische Shakespeare laat zich niet

zo makkelijk in de hoek drummen. De toekomst ziet er meteen niet erg schitterend uit: Decorte belooft een Tsjechov, maar wie verlangt er naar om Bea Rouffart te horen jengelen in *Oom Vanja* (liefst in de hoofdrol)?

Het lijkt me dat Decorte dringend toe is aan bezinning. De vraag moet gesteld of zijn haat-liefde tot het medium hem er niet toe drijft precies die elementen verder te radicaliseren die zijn toneelactiviteit in een uitzichtloos straatje doen belanden. De perspectieven die hij met *Cymbeline* en *Maria Magdalena* opende, waren

veelbelovend. Vanuit *Maria Magdalena* leidt er geen noodzakelijke weg naar de dorheid van *Lear*. Iedereen weet dat Decorte Gosch bewondert, en precies deze Duitse regisseur toonde met *Der Menschenfeind* aan welke andere, rijkere mogelijkheden er in een hedendaagse aanpak van het theatermedium verscholen zitten. Of Decorte zich al dan niet wegijfert in de marginaliteit, hangt dus volledig van hemzelf af. Zo gezien wordt de Tsjechov-opvoering van kapitaal belang.

Johan Thielemans

Een concrete King Lear Die tintelende verwarring

Hoe komt een voorstelling van Jan Decorte op mij af? Wat flitst er — weken na die voorstelling — door mijn hoofd bij de onverwachte vraag iets over *King Lear* te schrijven? Negentien indrukken. Aan de oppervlakte.

1. Acteurs tekenen zich met een vaste en roekeloze hand. Niet het ronde, gepolijste, afgeborstelde en genuanceerde karakter (maar de steeds zo doorzichtige rol). Wel een schijnbaar vlak karakter, uitgezuiverd, geabstraheerd haast, zoals mensen in 't café op mij overkomen wanneer ik ze langer dan één minuut aandachtig bekijk. De korst is ruw en wat eronder zit heb ik zelf maar uit te zoeken.

2. *Kent: patriottisch, braaf, deugdzzaam, dom ogend maar slim handelend, hardnekkig principieel, maar ook: gevoelig, Kent komt niet door een of ander procédé tot leven, tenzij dan door de totale aanwezigheid van Guy Dermul. Zijn 'ongeschooldheid' is zijn kracht: het plezier van te kijken naar een acteur.*

3. Ik voel dat elke actie zin heeft, niet voor het publiek maar voor de acteurs op de scène. Er gebeurt nooit niets bij Decorte, al lijkt het voor de toeschouwer die aan geëxploiteerde zinggeving gewend geraakt is, dikwijls net omgekeerd. Als in *King Lear* dan toch al eens naar de andere kant overgehield wordt, dan wordt het buiten verhoudingen on-zinnig en blijft het mij verrukken. Zie Gloucester en zijn saxofoon; zie de Engelse vlag als slotbeeld.

4. *Ludo Hellinx heeft een bordje Cornwall + Albany om de nek hangen. Als er slechts een van beiden op de scène staat, wordt er een stuk zwarte tape over de andere naam geplakt. Grappig. Als Cornwall dood is, wordt er een kruis overgeplakt. Zeer grappig.*

5. Bij elk personage, bij elke situatie voel ik me aangetrokken en afgestoten, niets ligt mij goed en altijd is er iets vertrouwd.

6. *Edmund: vals, onderdanig, bangelijk en onnozel. Hij trekkebeent alsof*

zijn pak hem twee maten te klein zit, hulpeloos alsof alle last van de wereld op zijn frêle schouders rust. Miezerig en laf, en door zijn gewrongenheid of sluwheid raakt hij me toch.

7. Er wordt stil gesproken, met de rug naar het publiek geacteerd, in het halfduister, slecht gearticuleerd. Het verplicht me de realiteit van de scène te aanvaarden en mijn eigen verwachtingspatronen af te breken. Ik mis een dialoog in het begin, brokken van Lears monoloog in de storm ontgaan me: ik wéét dat het een 'belangrijke' passage is, maar mijn voorstelling lijdt er niet wezenlijk onder. Ik blijf kijken, vanop een afstand en toch zeer betrokken. Het boeit me meer dan wanneer elk woord me zorgvuldig in de oren geluid wordt.

8. *Lear gaat weg van Goneril, maar komt nog even terug om haar een verwijt naar het hoofd te slingeren. Gaat weer weg, komt weer terug. Weg. Terug. Enzoverder. Niet weg willen maar koppig weggàan. Aan- en afdraven bij een pijnlijk afscheid.*

9. Ik zie mensen acteren, zonder pathetiek of enige verhevenheid, simpel en vooral: kwetsbaar. Guy Dermul, Bea Rouffart (als Cordelia), Jean-Pierre Maes, Johan Heestermans, Sigrid Vinks, Johan Daenen.

10. *De twee broers tesamen. Edgar in een voortvarend groen kostuum, een en al zelfvertrouwen, die zich amuseert met de jongere Edmund te plagen en voor de gek te houden. Hier staat niet goed tegenover kwaad, maar, verwaandheid tegenover wraak.*

11. De spanning tussen acteur en tekst is dikwijls fascinerend. Bij Mieke Verdin als Edgar / Arme Tom is dit erg boeiend. De lijdzaamheid van Arme Toms tekst tegenover haar krachtige en franke spel; het statige of zalvende van Edgars woorden tegenover haar brute présence. Mieke Verdin verbergt zich niet en houdt zich voldoende ver weg van een 'personage', zodat de tekst als een zelfstandige realiteit op ons afkomt. De spanning die daaruit voortkomt, is

me veel interessanter dan een vermeende identificatie.

12. *De manier waarop Gloucester zijn bastaardzoon Edmund een draai rond de oren geeft, eigenlijk zonder reden, tenzij dan de kittelorigheid van de vader. Gloucester: een door en door goed mens voor zijn omgeving, maar in het eigen nest een bazig en driftig heertje.*

13. In *King Lear* is alles en iedereen even belangrijk. Het verhaal met zijn hoofd- en nevenintriges, met zijn essentiële en functionele aspecten, wordt zonder nadrukkelijke accenten gespeeld. In plaats van naar het drama van Lear geduwd te worden, krijg ik het 'drama' van een tiental personen en houd ik — om mij niet meteen duidelijke redenen — vooral Edmund, Kent en Gloucester over. Die gelijkwaardigheid van de verschillende delen komt vooral goed tot uiting na de pauze. Shakespeares tekst, met de vele korte scènes, leent zich daar uitstekend toe. Zonder overgangen of verwijzingen naar wat voorafging, ontwikkelt de voorstelling zich. Als toeschouwer moet men zich schrap zetten, want er wordt vanop de scène geen enkele toegeving gedaan, men probeert je niet te lijmen. Het is juist dan dat mijn denken (én mijn plezier) in een stroomversnelling geraakt, alle remmen los!, omdat ik de persoonlijk opgebouwde gedachten-gang bevestigd, afgebroken of op een zijspoor gezet zie. Ik schipper vrijelijk willekeurig van links naar rechts.

14. *Lear is Gloucester in 't kwadraat. Als een gearriveerde burgerman heeft hij alles geregeld: een oude vervelende man die niet meer wil denken en alleen nog wat praktische regelingen moet treffen om dan rustig te kunnen uitbollen. Het minste onevenwicht haalt hem uit zijn humeur. Een oude zeurpiet dus, knorren en morren houdt hem recht, maar in zijn verontwaardiging ook lucied en vinnig.*

15. Gloucester die zich in een afgrond waant en op zijn gat valt. Cordelia die in tranen uitbarst voor een apegapende Lear in rolstoel, Gloucesters ogen die uitgetrapt worden, Regans doodstrijd. *King Lear* is nooit eenduidig. Ik vind de voorstelling zeer grappig maar ook wrang en schrijnend. Zelfs de meest gewelddadige scènes hebben iets komisch in zich. Een ongenueanceerd extreem tref ik nergens aan.

16. *Bij Goneril thuis. Oswald komt op met een tafel en vier stoelen. Ersatz-aluminium en kunststof met hout-motief. Kitsch. Kan het anders bij een tot de verbeelding sprekend koppel als Goneril en Albany. De middelmaat als norm. Oswald legt de stoelen omgekeerd op tafel. Opgeruimd staat netjes. Orde als norm.*

17. Ik kijk naar *King Lear* zoals ik naar Johan Daenens schitterende doek kijk. Ik zie misschien een zee, of duinen, of krijtrotten, maar vooral een houding, een gevoeligheid, een vormelijk eenvoudige maar inhoud-

lijk complexe realiteit, die mij vrij laat associëren, maar die mij naarmate ik aandachtiger wil kijken op mezelf teruggooit. Wat ik nu — vier weken later — aan *King Lear* overhoudt is: een agressief melancholisch gevoel. Was dat de bedoeling van de maker? Neen.

Was dat mijn indruk op het moment van de voorstelling? Ik geloof het niet. Zal dat over een maand nog zo zijn? Misschien.

18. *De kleine Lear staat op een stoel zijn grote Goneril uit te schelden, dat alle denkbare ellende en de grootste vernedering over haar moge komen, dat haar kinderen haar als teken van buitenissige ondankbaarheid in de goot mogen gooien. Een stukje hoogdravende retoriek dat er zo driftig uitgestoterd wordt dat ik er, ondanks een fikse lachbui, stil van word.*

19. Jan Decortes voorstellingen halen hun kracht uit hun concreetheid, hun realiteitsgehalte, hun dagelijksheid en dus ook veelzijdigheid/complexiteit. Een stofzuiger op de scène kan even interessant worden als King Lear die doodvalt. De wereld is nu eenmaal niet zo eenvoudig dat alles draait rondom een koning, zelfs al heet het stuk *Koning Lear*. De

bereidheid om niets op voorhand te aanvaarden, en elk vooroordeel te laten vallen, is een appèl aan de intelligentie en de intellectuele weerbaarheid van het publiek. Vijf keer na mekaar brengt een voorstelling van Decorte die tintelende verwarring in mijn hoofd, terwijl bijna alle Vlaamse voorstellingen mij in lengte van jaren alleen maar moe gemaakt hebben

Theo Van Rompay

KING LEAR

auteur: Shakespeare, vertaling Jan Decorte, groep: Het Trojaanse Paard, regie en decor: Jan Decorte, dramaturgie en kostuums: Sigrid Vinks, decorbouw: Johan Daenen en Kris Van Haute, spelers: Dirk Van Dijk, Jean-Pierre Maes, Guy Dermul, Willy Thomas, Mieke Verdin, Johan Heestermans, Ludo Hellinx, Sigrid Vinks, Johan Daenen, Rita Wouters, Frie Couwberghs, Bea Rouffart

Rosas danst Rosas Plots rolt iemand weg uit die stille machine van lijven

Eerst is er alleen het zwarte vlak van de vloer met wat witte tekens erop; kruisjes, streepjes, een kring. Dan schrijft het licht in beschaduwde letters *Rosas danst Rosas* op het dansvlak. Daarna hoort men geluid, als van een machine die doorhijgt. Vier jonge vrouwen stellen zich op rechts achteraan, met de rug naar het publiek: hun eerste beweging is vallen; rugwaarts en tegelijk omrollen. Kapseizen bijna.

Het hele eerste deel verloopt in stilte: de muziek is die van het menselijke lichaam: het hijgen, het tikken van armen tegen de vloer...; in die hele eerste beweging ook, worden zinnen *op de grond* geschreven. Het is een inwijding in de woordenschat die gehanteerd zal worden. Er zit veel angst in de bewegingen en veel alert zijn (voor gevaar?) en toch is er ook een grote rust; de constanten van Anne Teresa De Keersmaekers choreografische taal, gebruikt in *Rosas danst Rosas*, worden uiteengezet: het nerveus opzij kijken, de hand die door het haar gaat, de elleboog die de kin ondersteunt, het aanraken van de borst, het opzij tasten en bijna 'elektrisch' terug wegtrekken, dat sterke gebaar alsof ze zichzelf een dolk door het lijf jagen, het bekijken van de hand met de gesloten vingers, de verlegen hand die bijna naar de mond komt...

De vier jonge vrouwen voeren alle bewegingen samen uit, tot in de perfectie, tot op de tweede nauwkeurig maar ze hebben niet dat onpersoonlijke, ongeëngageerde van de klassieke coryfee. De exactheid van hun coördinatie sluit niet uit dat elk zijn persoonlijk bewegingspatroon heeft. Ze dansen zoals ze zijn; de gelijkheid wordt geweerd omdat ze niks met leven, dus ook niet met dansen te maken heeft. Uit deze stille vierlijvige machine rolt plots iemand weg. In een diagonaal, in drie etappes uitgebouwd, gaan de vier vrouwen een mathematisch spel aan: vier wordt opgedeeld in 1+3 of 1+1+2 of 1+2+1 of 3+1 enz. om ten slotte met z'n vieren vooraan links te eindigen. De diagonaal wordt telkens bijna onmerkbaar verbroken en weer opgebouwd door het rollen naar een andere plaats.

En te midden van dit soms gestaag, soms gejaagd, voortschrijdend patroon, klinkt vanaf de eerste 'individualisering' (Adriana Borriello die het eerst uit de groep wegrolt) een tweede stem door, die doorheen de vijf bewegingen en vooral dank zij die zeer korte, maar ontsluitende 'vijfde beweging' de hoofdstem wordt van *Rosas danst Rosas*: het contrast van de twee stemmen — laat ons ze, té zwart-wit nochtans, de mathematische en de