

Wanhoop en weerzin, liefde en lust

PROJECT / TRAJECT

Jan Decorte werd onlangs 50. Johan Wambacq over een theaterkunstenaar die het hele gamma bestrijkt van wat in de wereld te koop is, van de gruwel tot de knulligheid.

Het theater van Jan Decorte

Hij zag vele soorten licht, werd vele keren van zijn paard gebliksemd. Ziener en dwaas, genie en kwistenbiebel, anarchist en royalist, renegaat en gelovige, mysticus en dandy. Zijn designer-kostuums en zijn kaduuke heupgewricht, zijn anorectische depressie en zijn jongensachtige vrolijkheid, zijn cyclische gedaanteverwisselingen en zijn consequente wispelturigheid, zijn hele hebben en houden, leven en dood, alles betreft hij in zijn decorum. Het leven als kunstwerk, hij zal het graag horen. Jan Decorte, theaterkunstenaar. Geboren op 9 mei 1950.

In 1969 vang ik een eerste teken van hem op: zijn tekst *Kosmika* wordt in het Gentse theater Arca, toen nog in een kelder in de Hoogpoort, geënceneerd door Jean-Pierre De Decker. Ik bewaar van de voorstelling een zeer vage herinnering: een tekst als een Teutoonse mythe vol godelgeweld, acteurs die in schemerdonker over de scène donderen. Een foto in *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* bevestigt dat: acteurs die extatisch rondlopen, gehuld in slipjes en een soort nauwsluitende visnetten. *Smells like Grotowski*. En inderdaad: 'Decorte, die toen oefeningen onder leiding van Grotowski had ondergaan,' schrijft Freddy Decreus, 'bekende zich tot Artausiaanse concepties en het rituele theater.'

In de tweede helft van de jaren '70 werkt hij af en toe voor de kunstprogramma's van Annie Declerck (BRT) en moet hij enkele keren opnames zijn komen maken in de Beurschouwburg. Ik zie hem daar in de trappenhal staan wachten, samen met een camera- en een geluidsman, hij afstandelijk, tikje hautain, gehuld in een lange, vaalgroene leren jas waarin ooit een waarschijnlijk erg foute legerofficier

moet hebben rondgelopen, een excentriek personage, zo oudmodisch gekleed dat het heel erg avant-garde werd, opgeschoren haar, jaren '40-coupe, terwijl het hippe volkje toen met verwilderde haardossen ongebonden liep te zijn.

In 1980 gaat zijn naam met de snelheid van een nieuw virus door het wereldje: hij heeft *Cymbeline* van Shakespeare geënceneerd met studenten van het Koninklijk Conservatorium van Brussel, waar hij op dat moment doceert.² Het levert hem een uitnodiging van het Holland Festival '81 op (de voorstelling wordt er gespeeld in de speelruimte van het Werkteater in Amsterdam) en een productieopdracht van het Kaaitheater. Dat wordt *Maria Magdalena*, dat op 24 april 1981 in première gaat in de Beurschouwburg.

Nauwgezette wanhoop

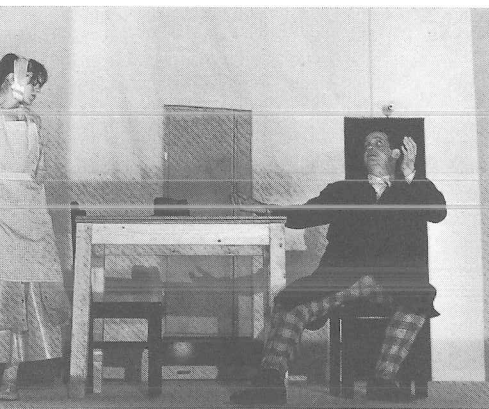
'Op het repertoire van het eerste seizoen "Vlaams Volkstoneel" in 1920-21 stond *Maria Magdalena* (1843) van Friedrich Hebbel. Het is geen toeval dat Kaaitheater '81 met de programmatie van het stuk aansluit bij deze laatste georganiseerde glimp van kwaliteitstoneel hier te lande.' Laat een zelfverzekerde regisseur Decorte optekenen in het programmaboek van Kaaitheater '81.

Ik zie de voorstelling drie keer maar kan er nooit met mijn hoofd bij blijven. God, wat een zeur die Hebbel, wat een eindeloos geëmmel! Het avant-gardetheater had toen de tekst zo ongeveer verbannen, maar Decorte herstelt hem in ere, met Duitse Gründlichkeit. Met deze negentiende-eeuwse draak als vehikel voltrekt Decorte zijn theaterrevolutie.

Wat was revolutionair aan deze *Maria Magdalena*? Ik kan me nauwelijks voorstellen dat

Decorte in de thematiek van het stuk geïnteresseerd was. Alhoewel, hij prijst in het festivalboek het 'radikale nihilisme' van Hebbel, de 'grote realiteitszin' van het stuk, de 'haarfijne en nauwkeurige beschrijving van een tijd, een milieu en de mensen. (...) In *Maria Magdalena* is de epoche zelf voorwerp van de aktie.' Maar waar hij later klassieke stukken zal ontdoen van hun ballast en van het stof der jaren, speelt hij dit *burgerlijk treurspel* tot de laatste komma, in een eigen vertaling die niks geen hertaling in een eigentijds idioom nastreeft maar op een pesterige manier dicht bij het 150 jaar oude, Duitse origineel blijft. En hij laat de voorstelling tergend traag verlopen. Al even onnatuurlijk als de taal is de zeggingswijze die hij zijn acteurs oplegt: vlak en monotoon, houderig, zeurderig. De acteurs lijken weggevoerd uit een moraliserend stripverhaal dat al na enkele prenten fataal ontspoord. Hebbels personages worden karikaturaal aangekleed, het lijkt alsof Decorte ze belachelijk wil maken. Hij smokkelt gewild lelijke en anachronistische details in de encenering. En toch is dit geen pastiche, geen slapstick. Wat je ziet is kwaadaardig drama, venijnig en malicieus. Dit is *punk*, maar de tactiek is niet eerder vertoond: geen ongebreideld gerotzooi, maar het tegendeel, nauwgezette wanhoop. Uit de zaal klinkt af en toe het ongemakkelijk grinniken van de toeschouwers en gestommel als weer een handvol de zaal verlaat. Het festivalpubliek is verdeeld in voor of tegen, *Maria Magdalena* is de *talk of the town*.

In het programmaboek van Kaaitheater '81, nog voor de première van *Maria Magdalena* dus, adverteert de Beurschouwburg een eigen productie voor oktober 1981: *Endgame* van



Maria Magdalena – Kaaitheater / Willy De

Beckett, 'vertaald, bewerkt, geregisseerd en gespeeld door Jan Decorte & Jan Devos'. Decorte en Devos zijn beiden lesgevers aan het Brussels Conservatorium. Devos geniet in de *inner circle* enige bekendheid als de regisseur van o.a. *Het Keuntje*, een eigen stuk (1974), en van *Escuriaal* van Michel de Ghelderode (NTG, 1977).

Jan Devos speelt mee in *Maria Magdalena*. Het betekent het einde van de vriendschap tussen de twee theatermakers. Veel later zal Decorte vertellen dat *Maria Magdalena* een betere productie zou zijn geworden als hij zelf de rol van de zoon had gespeeld, m.a.w. de rol van Devos. 'Mijn ervaring is, dat als ik zelf speel acteurs zien hoeveel risico ik neem en daardoor ook lessen trekken voor zichzelf over de risico's die zij moeten nemen.'

De repetities van *Maria Magdalena* zijn een hel. Decorte is op het krankzinnige af veel-eisend voor zijn acteurs. Twee jaar later zal hij breken met deze manier van theater maken en met zichzelf en wordt een andere Decorte geboren.

Ook in 1981 spreekt Marianne Van Kerkhoven, artistiek leider van de militant politieke theatergroep Het Trojaanse Paard, Decorte aan voor een regie. *Endgame* is ondertussen afgevoerd, dus brengt Decorte de Beursschouwburg en Het Trojaanse Paard samen. Zij zullen zijn volgende project produceren, twee teksten van Heiner Müller. *Mausier/De Hamletmachine* gaat op 20 oktober in première in de Beursschouwburg.

Het politieke theater is gerecupereerd, stelt Decorte,⁴ het is tijd dat het zichzelf opnieuw definieert, dat het zijn vormen en inhouden weer ter discussie stelt. Decortes encenering lijkt in niets op agitproptheater. Of toch. *Mausier* wordt als proloog gespeeld voor het neergelaten brandscherm/filmscherm van de Beurs. De setting is geïnspireerd op een foto uit 1930: iets wat op een politieke meeting lijkt in ergens een Arbeidersparadijs; het blijkt een opname van de oeropvoering van Brechts *Die Massnahme* in Berlijn. In het decor van *De Hamletmachine* hangen grote portretten van Marx, Lenin en Mao, maar de Sovjetcensuur zou

deze voorstelling ongetwijfeld verboden hebben. Niet dat Decorte solt met de drievuldigheid van het communisme, nee, ze hangt daar alleen in een gitzwarte voorstelling waarin niks geen toekomst gloort, dat past niet echt in de revolutionaire sprookjes van de heilspofeten.

Müller schrijft 'een rauwe, brutale poëzie', zegt Decorte (o.c.). Hij geeft ze een dwingende scenische vertaling mee. Waar andere theatermakers voor hun Müller-enceneringen de trouvailles uit de surrealistische koekjeströmmel graag in het rond strooien, is Decorte streng en ingehouden. Hij plaatst *De Hamletmachine* in een letterlijk terneerdrukkende, lage ruimte, het sous-sol van de revolutie. De vele scènes coupeert hij met het neerlaten van het brandscherm, een mechanisch ballet dat eindigt in het sissen en stampen van de motor die het massieve scherm op enkele centimeters boven het speelveld laat zweven, er valt een smalle streep licht in de zaal.

Bij *Maria Magdalena* bouwde Decorte afstand tot het stuk in, bijvoorbeeld door de personages een mallotige slag mee te geven. In *Mausier/De Hamletmachine* jongleert Decorte niet met dubbele bodems. Hij neemt deze tekst voor de volle honderd procent. De regie is van een sérieux dat pas veel later bij Decorte opnieuw aan de orde is, met name in *Bloetwolfe-duivel* (1994) en *Bêt Noir* (1999), twee teksten waarin hij zijn eigen poëtica van het rauwe, het brutale en het primaire heeft gevonden.

Na *Maria Magdalena* en *Mausier/De Hamletmachine* kijk ik anders naar theater: veel voorstellingen worden kouwe drukte, mannetjesmakerij, gedoe.

HTP

Na *Maria Magdalena* wordt Decorte artistiek leider van Het Trojaanse Paard, dat hij omdoopt tot HTP. Op 17 december 1982 gaat in de Beursschouwburg *Torquato Tasso* van Goethe in première: de immense lyrisch-abstracte achterdoeken van Johan Daenen, Mieke Verdin verrukkelijk als Italiaanse diva, Willy Thomas enigszins kierewiet als de dichter Tasso; de voorstelling baadt in licht. Op 22 april 1983 volgt, in het kader van Kaaitheater '83, Shakespeares *King Lear*. Weer die rare, onbehaaglijke mix van ernst, ironie, kitsch, verveling, haatlijkheid, letterlijkheid – ook in de on-Nederlandse vertaling van Decorte zelf. De voorstelling houdt acteurs en toeschouwers vijf uur lang in het schemerdonker. Dirk Van Dyck is imponerend als Lear; tijdens de waanzin-scène staat deze Lear zich miezerig af te rukken in een hoek van de scène.

Beide voorstellingen passen in het *Maria Magdalena*-concept: een aandachtige lezing van het klassieke repertoire, een encenering

die meedogenloos consequent is en anti-theatraal, een mensbeeld dat getekend is door wanhoop en weezin. En wat alle voorstellingen gemeen hebben: een schitterende vormgeving. De voorstellingen van Decorte spelen niet in decors maar in kunstwerken. Vormgever van *Maria Magdalena* was de Duitse ontwerper Gero Troike. *Mausier/De Hamletmachine* werd door Decorte zelf ontworpen. Voor *Tasso* en *King Lear* brengt hij het concept aan en zorgt Johan Daenen voor een plastische vertaling. Het zijn stuk voor stuk *installaties* die een plek verdienen in een SMAK of ander MOMA.

Decortes voorstellingen vinden fanatieke voor- en tegenstanders. In het derde nummer van *Etcetera* (juni 1983) wordt *King Lear* vergeuisd en geprezen. Johan Thielemans: 'De perspectieven die Decorte met *Cymbeline* en *Maria Magdalena* opende, waren veelbelovend. Vanuit *Maria Magdalena* leidt er geen noodzakelijke weg naar de dorheid van *Lear*. (...) De toekomst ziet er meteen niet erg schitterend uit: Decorte belooft een Tsjechov, maar wie verlangt ernaar om Bea Rouffart te horen jengelen in *Oom Wanja* (lieft in de hoofdrol)?' En één pagina verder Theo Van Rompay: 'Jan Decortes voorstellingen halen hun kracht uit hun concreetheid, hun realiteitsgehalte, hun dagelijksheid en dus ook veelzijdigheid/complexiteit. (...) 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.'

Eind 1983 maakt Decorte de *Oom Wanja* waar Thielemans het over heeft. Een drietal weken voor de première, nodigt Decorte enkele mensen uit op een doorloop. De voorstelling is dan al helemaal klaar, voor Decortes doen zeer ongebruikelijk. Bij Decorte wordt er namelijk altijd tot een uur voor de première gerepeteerd en geraasd, de acteurs krijgen geen seconde respijt, alleen uit diepten van ellende kan kunst ontstaan, dat moet zo een beetje de idee zijn achter zijn hysterische werkmethode. Maar bij deze Tsjechov is het anders toegegaan, acteurs en regisseur zien er ontspannen uit, en de *Wanja* die we te zien krijgen is helder en gaaf. Na de voorstelling volgt een coup de théâtre: Decorte deelt mee dat hij de productie niet zal uitbrengen, maar voor de première datum samen met zijn HTP-acteurs een andere voorstelling zal maken, ze hebben het met z'n allen uitvoerig besproken. *And now for something completely different*.

De poëtisch-actionele fase

Scènes/Sprookjes heet het. Geen tekst maar een collage van beelden, muziek- en tekstfrag-



Jan Decorte in: Bêt Noir - De Onderneming / Kaaithheater / Herman Sorgeloos (1999)

menten. 'Jan Decorte heeft het theater als vivisectie van het bestaande repertoire vaarwel gezegd. Een vaarwel dat zowel een logische conclusie is als de meest fundamentele kritiek. Geen gewoener meer met voorgekauwde dramaturgie, maar op zoek naar eigen materiaal.²⁵ Een nieuwe Jan Decorte is ons geboren, één die baalt van het kunstzinnig wroeten in geanoniseerde teksten en die zijn acteurs niet langer als marionetten wil manipuleren maar met hen wil samenwerken, *in liefde*.

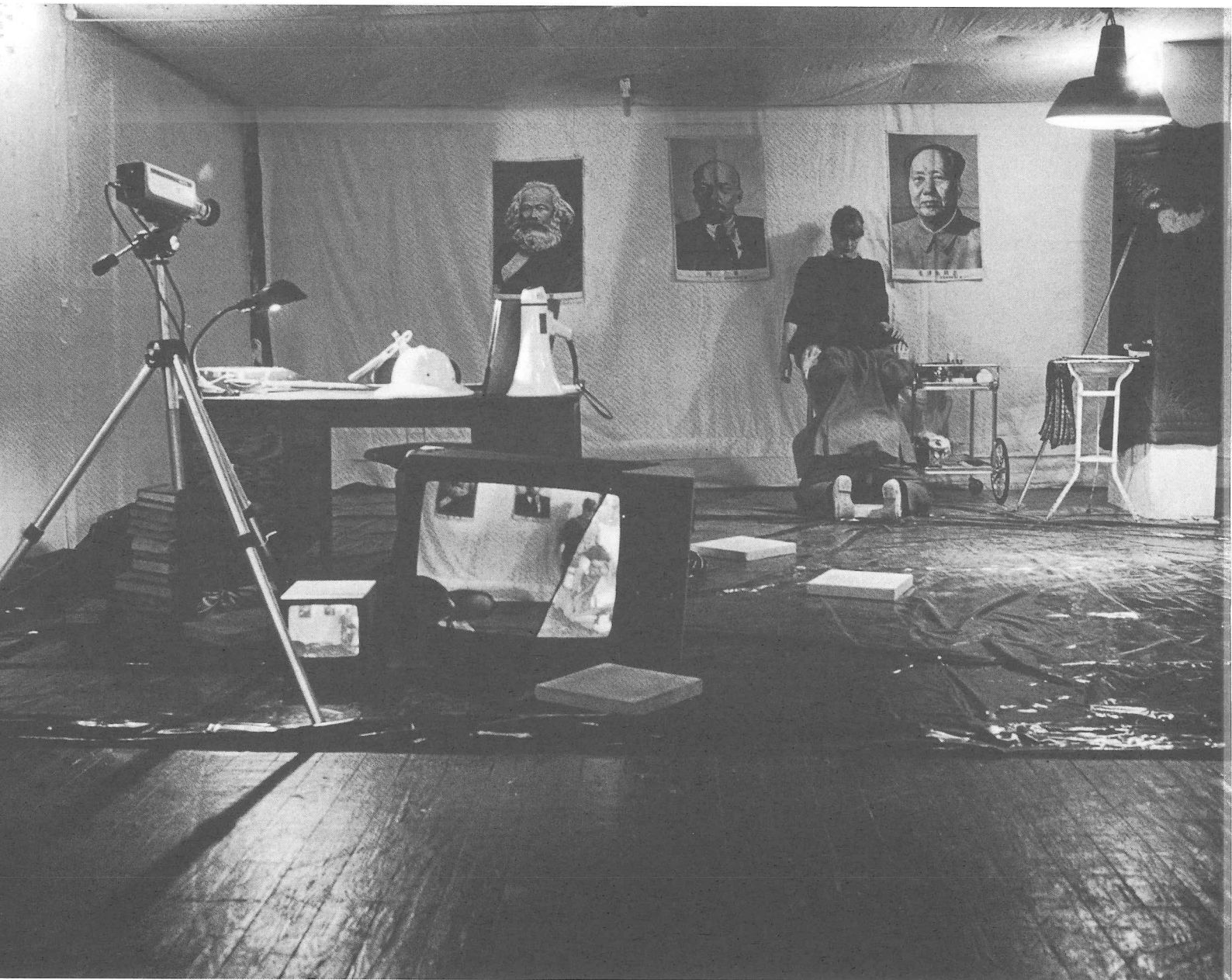
'Ik wilde af van die dwingende verwachtingen', aldus Decorte vele jaren later, 'en vooral van het soort relatie dat ik met mijn acteurs had, een commanderende, dwingende relatie.

Dat wilde ik niet meer. Ik kwam op die manier niet nader tot de mensen. Ik wilde goeie dingen maken samen met mensen die achter mij stonden en die mij graag zagen. Ik wilde meer menselijkheid. Ik dacht dat ik mijn pad zonder schadelijke gevolgen kon ombuigen. Ik dacht dat men mij zo serieus nam dat ze ook die stap zouden begrijpen, maar dat was niet zo. Waarom ik na *King Lear* plotseling het uit kinderspelletjes ontstane *Scènes/Sprookjes* maakte, is nooit begrepen. Toen heeft iedereen afgehaakt.²⁶

Bij zijn 'klassieke' ensceneringen gaf Decorte dramaturgisch verantwoorde program-maboekjes uit. Het programma van *Scènes/Sprookjes* bestaat uit twee velletjes A4 met

summiere informatie over de voorstelling, handgeschreven en recto verso gefotokopieerd. Decorte staat er niet als regisseur vermeld, zijn aandeel in het werk heet 'bewegingsleer/observatie'. Het programma leert dat geput werd uit drie sprookjes, *Doornroosje*, *Sneeuwitje* en *Blauwbaard*, maar die zijn helemaal geabstraheerd in rituelen en dansjes, 'de lichamen schrijven een tekst die zich tegen publicatie verzet, tegen de gevangenis van de betekenis'.²⁷ Het is, zoals dat dan in kunstkritische teksten heet, een *open* voorstelling, met andere woorden: u ziet maar. Voor het eerst vind ik een voorstelling van Jan *sexy*, ik bedoel: van een argeloze erotiek. Voor de artistieke setting werkt

Mauser/De Hamletmachine – Het Trojaanse Paard & Beursschouwburg / Herman Sorgeloos (1981)



Jan samen met Michel Van Beirendonck en Herman Sorgeloos.

In april 1984 volgt *Mythologies*, waarin teksten van Goethe (fragmenten uit diens *Prometheus*), Hölderlin en Decorte zelf worden gebruikt, en in oktober van datzelfde jaar *Anatomie*, dat gebaseerd is op *Titus Andronicus* van Shakespeare. Decorte omschrijft de drie voorstellingen als zijn 'poëtisch-actionele fase'.

In *Mythologies* speelt Decorte voor het eerst mee in één van zijn stukken. Het decor, opnieuw ontworpen door Van Beirendonck en Sorgeloos, bestaat uit '1000 kunstwerken', een collectie fel beschilderde latten en voorwerpen, exact 1000 in aantal, opgesteld tot in de nok van de scène en rondom in de zaal en de foyer. De kleinburgerlijke bonbonnière van de Beursschouwburg heeft plots de adembenevende allure van een tempel. Uit de boxen knalt de muziek van Lully's *Alceste*, terwijl de albasten schoonheid Hilt de Vos over de scène schrijdt, zij draagt een torenhoog Panamarenko-achtig construct. Het is de machtigste processie die ik ooit heb gezien, ik kan wel janken, wat een exuberantie!

Aan *Anatomie* heb ik helemaal geen herinnering. Ik sla er een oude *Etcetera* op na. Drie medewerkers geven een korte impressie over de voorstelling. Ik lees over een decortje in gegoofd karton, er daagt mij vaag iets. 'Ik vind *Anatomie* geen grote kunst,' schrijft Luk Van den Dries, 'maar heb af en toe toch erg genoten. De bloeddorstige tekstkeuze zit daar voor iets tussen: het voyeurisme van de misdaad is aantrekkelijk. Men gaat daar op een erg naïeve wijze mee om: kinderlijk, charmant, touchant.'⁸ Noteer die combinatie: bloeddorstig en kinderlijk.

Etcetera 9 stelt dat HTP, 'voor enige tijd nog de groep die op de meest interessante manier aan eigentijds theater bouwde, spelbreker ook in een zelfgenoegzaam theaterland', zich bewust in 'een gemarginaliseerde positie' heeft gewerkt. De groep is nu 'een salontheatertje voor een klein groepje vrienden en bekenden; men kiest voor de intimiteit van de familiekring i.p.v. het gevecht met de buitenwacht.' *Anatomie* heeft welgeteld zes keer gespeeld, meldt *Etcetera*, vier keer in Leuven, twee maal in Brussel.

De recensenten hebben Decorte na *Maria Magdalena* tot genie gebombardeerd, *Tasso* en *Lear* ontvangen zij verdeeld, het 'poëtisch-actioneel werk' overwegend negatief. Het enfant terrible Decorte reageert op zijn manier. Op 23 april 1984 seint het persagentschap Belga een bericht over de première van *Mythologies* naar de redacties: 'Deze keer wil de groep definitief breken met de naar hun oordeel impertinente Belgische theaterkritiek. De uitnodigingen voor de première worden namelijk ontzegd aan die critici die volgens het gezelschap

een oppervlakkige of dogmatische benadering van het theater aan het publiek willen opdringen. Dat stuk van de theaterpers dat volgens HTP bij verouderde ideeën zweert zal dus voor het eerst net als alle toeschouwers de volle prijs voor een toegangsticket voor de voorstelling dienen te betalen.'⁹

Ook voor de organisatoren is het moeilijk kersen eten met Decorte. Na *Lear* stopt het Kaaithater de samenwerking. De Beursschouwburg blijft een coulante en trouwe partner, al moet ondergetekende daar soms flink wat lansen breken. Decorte is, om het vriendelijk te zeggen, veeleisend.

Maar Decorte is ook zelfkritisch. Hij besluit het poëtisch-actionele drieluik niet meer te spelen. 'Niet uit onvrede over de voorstellingen,' licht hij toe in een HTP-persmededeling, 'eerder omdat geconstateerd wordt dat de groep langzaam in het vacuüm van de marge is beland, waar hij niet thuishoort. Blijvend "succès d'estime" mag geen doel op zich worden!'¹⁰

De komediejan

Waarom is theater niet populair? Wie geen vrede neemt met 'succès d'estime', komt allicht bij die vraag uit. Decorte stelt ze *en plein public*. Het is het thema en de titel van de *Hard-op-de-Tong*-lezing die hij op 19 november 1985 geeft in de Beursschouwburg. Het is een vraag 'waar de meeste mensen zelfs niet meer van wakker liggen. Daarom is ze voor elk rechtgeaard theaterpracticus des te obsessieveler. Succes of niet. Jonge theatermakers hebben (te) vaak de neiging om het probleem naar het publiek terug te kaatsen. Er kleeft blijkbaar een vies geurtje aan. Men verkeert liever in een sfeer van artistieke heiligheid. De oorzaken van het tanende theaterbezoek en de historisch gegroeide afkerigheid van het medium laten zich omlijnen. Elke periode van bloei in het theater was te danken aan een ruime herkenbaarheid van thematiek en vorm. Die is blijkbaar zoek in theater, niet bijvoorbeeld in de popmuziek. De codes zijn vermoeid en versleten. De kritiek is ziel- en zinloos. Het publiek vergrijsd en uitgedund. Theatermakers blijven bij de pakken zitten of werken zichzelf in een marge zonder uitzicht.' Zo kondigt Decorte zijn lezing aan.¹¹

Decorte verschijnt ten tonele zonder uitgeschreven tekst, wat afleesbaar is aan de transcriptie die later zal verschijnen in zijn *Portrait de théâtre*. 'Waarom is theater niet populair? De oorzaak daarvan ligt voor de hand: het bestaande theater heeft niemand meer iets te melden. (...) Waar is theater zinloos beginnen te worden? Dat wil zeggen, dat het zijn eerste taak niet meer is gaan vervullen en alleen nog een paar sekondaire taken heeft ingevuld en daarmee blijft doorgaan. Ik denk dat het begin

Kleur is alles

De schilder

Ik wil een schilderij maken. Ik wil schilderen. Het zit me in het bloed. Schilderen. Zit me in het bloed.

De vriend/ vrouw

Wat wil je schilderen, als ik vragen mag.

De schilder

Wat?

De vrouw/ vriend

Wat.

De schilder

Wat, wat?

De vriend/ vrouw

Wat er moet op staan. Wat je gaat schilderen. Het onderwerp. Er moet toch een onderwerp zijn. Iets wat je wil schilderen. Er staat iets op een schilderij. Het gaat ergens over. Het vertelt iets. Neem nu een nature morte.

De schilder

Wat?

De vrouw/ vriend

Een stillevens. Of een vergezicht. Een landschap. Of een portret. Of een zelfportret. Of een familieportret. Zeg toch iets.

De schilder

Euuh. Het is zo iets als een droom. Jaja. Dat is het. Ik wacht erop terwijl ik slaap. Ik zal het eerst dromen en dan slapen. Euuh schilderen.

De vriend/ vrouw

Abstrakt!

De schilder

Wat?

De vrouw/ vriend

Abstrakt. Als het nergens over gaat. Kleuren, lijnen en volumes. C'est tout.

De schilder

Ik begrijp het niet. Ik dacht dat je voor een schilderij enkel doek en penselen nodig had.

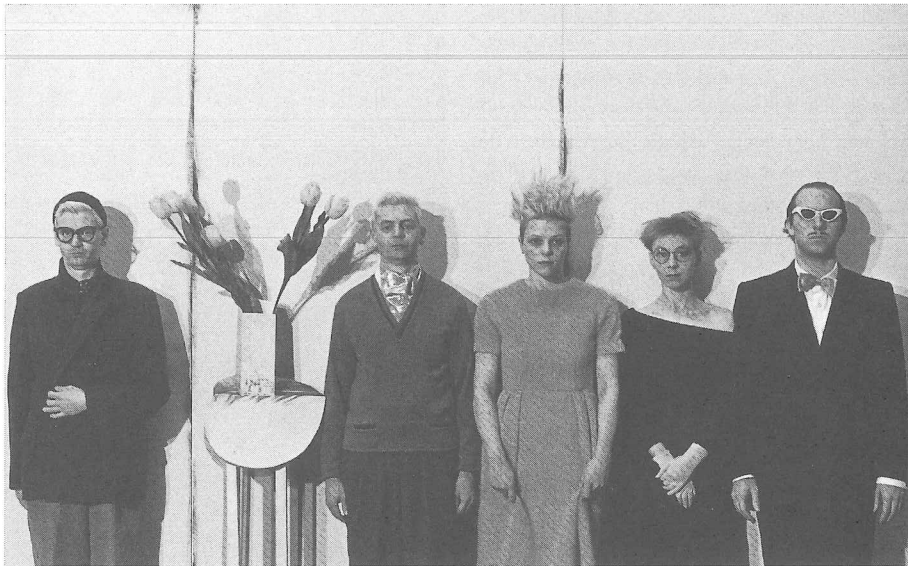
De vriend/ vrouw

Dat is naïef. Wat doe je met de inspiratie?

De schilder

Ik begrijp het niet.

Uit *Kleur is alles (een komedie)*, Jan Decorte, 1985, uitgave Jan Decorte / HTP, Brussel



Op een avond in – Het Trojaanse Paard / Herman Sorgeloos (1986)

deze eeuw was. Zo ongeveer wanneer de schilderkunst zich heeft afgewend van het imitatieve, naturalistische of het realistische en zich is gaan storten in een aantal -ismen, die allemaal verschillende vormen van (een basisbegrip) *abstraktie* zijn. Dus het kubisme, het futurisme, het dadaïsme enzovoort. Het is namelijk zo, dat abstraktie door de kunstenaar gevoeld werd als een noodzaak om de versplintering van het wereldbeeld überhaupt nog weer te kunnen geven. Op een bepaald moment zit je als beeldend kunstenaar met het probleem: hoe krijg ik het nog gezegd? Theater heeft nooit een middel gevonden om te beantwoorden aan de versplintering van het wereldbeeld en tot die ontstond, met als orgelpunt de oorlog van '14-'18, heeft het zich als medium alleen nog van de werkelijkheid afgesloten en onherkenbaar gemaakt.²²

De *Hard-op-de-Tong*-lezing komt een half jaar na de première van *Kleur is alles*²³ en leest als een dramaturgische commentaar bij deze voorstelling die Decorte had aangekondigd als 'een eerste stap naar een ommezwai in de werking van het gezelschap'.²⁴ Van een ommezwai gesproken: *Kleur is alles* is rechttoe rechtaan een komedie, door Decorte zelf geschreven.

Ze gaat over de atoombom en iemand die een schilderij wil maken maar geen doek, geen penselen en geen verf heeft. En geen onderwerp. De tijden zijn versplinterd en Decortes komedie is navenant. Het materiaal is op een tergende manier lichtvoetig. *Kleur is alles* bevat een hoge dosis Wim T. Schippers-achtige ongein, Dada is niet ver weg. Tussen de lijnen proef je een flinke portie *mal de vivre*, onbehagen en onmacht. En passant jakkert Decorte er enkele

kunstfilosofische en politieke thema's door.

De voorstelling bevat een aantal elementen dat we ondertussen van Decorte kennen: een naïef-artistische vormgeving (Sorgeloos en Van Beirendonck) en een speelstijl die vakkundig de vloer aanveegt met voze virtuositeit (met excuus voor het overvloedig allitereren).

Geen 'artistieke heiligheid' meer voor Decorte, geen schijnheiligheid, geen faux sérieux, geen pretentie – behalve de pretentie van de pretentieloosheid. Theater moet rock 'n roll worden, moet 'snel en grappig' zijn, en weer een nieuwe Decorte is ons geboren: de *comedian*.

Ook privé is Decorte veranderd: de arrogante etter met de scherpe tong en het wat kakineuze accent is een ontspannen en joviale *gast* geworden die in een ongegeneerd Vlaams spitse oneliners de wereld instuurt. De highbrow kunstenaar is een popartiest geworden.

Anderhalve maand na de première van *Kleur is alles* vergadert de Raad van Advies voor Toneelkunst die minister Poma adviseert over de erkenning en de subsidiëring van de beroepsgezelschappen voor het toneelseizoen 1985-1986. Het verdict over HTP luidt: 'Het acceptiepeil ligt beneden het aanvaardbare. Heel wat vragen omtrent het aantal voorstellingen, het aantal beroepsacteurs. Toch wordt gewezen op de inbreng van regisseur Jan Decorte. Het gezelschap moet nog een kans krijgen om zich te herpakken. Conclusie: rood.'²⁵

Na *Kleur is alles* brengt Decorte drie kleinere producties uit: *In het kasteel* (naar *Hamlet*), *Op een avond in* (naar *Hedda Gabler* van Henrik Ibsen) en *Macbeth Party*. Het is zeker niet het soort werk waarmee hij zich in de ogen van Poma's adviseurs 'herpakt'. Integendeel,

de ontmanteling van het theater gaat genadeloos verder. *Macbeth Party* speelt in een groot herenhuis, er is helemaal geen tekst meer (op enkele A4-tjes met tekstfragmenten na die quasi argeloos op de muren zijn geprikt), er wordt wat heen en weer gehuppeld, met houten zwaardjes gezwaaid, goudpapierkoningskroontjes getorst en achteraf is er... een fuif. Deconstructie of deconfiture? In *Etcetera 15* beschrijft Klaas Tindemans *Op een avond in* als 'een hoogst amusant rollenspel, direct speelplezier, met de subtiele, ongewild (hoewel) intellectualistische trekjes die me bij Decorte altijd zo bevallen', maar hij besluit zijn artikel met deze wat bittere bedenking: 'Theater als de nieuwe kleren van de keizer, en Decorte als het onnozele jongetje dat roept: 'Kijk, hij is naakt!' Maar niemand luistert, en diegenen die geacht worden het te weten stellen voor de zoveelste keer vast dat HTP zich in een doodlopend straatje bevindt. Ik ook. Maar ik blijf komen, samen met andere betweters. Jammer zelfs dat het er zo weinig zijn.'

Maar het verkeert. Op 28 oktober 1986 doet de Existentiële Prins zijn blijde inkomst in het theater in het Amsterdamse centrum De Meervaart. Hij is het hoofdpersonage van de slapstick-komedies *Het Stuk-Stuk* en *In Ondertussendoor* (1987). In *Naar Vulvania* (1988) treedt zijn zoon op, de Zexpeupeu (Zoon van de Existentiële Prins).

De Existentiële Prins is de Saint-Exupéry's Kleine Prins op latere leeftijd, een jongeman in een verlate puberteit. Hij heeft nog dat kinderlijk onbevangene maar niet meer de onschuldschuld, hij heeft namelijk het magische rijk van de seks ontdekt. De Existentiële Prins belandt in opwindende en exotische bestemmingen als Meisjesland, waar de meisjes het met de meisjes doen, In Ondertussendoor, waar de Twealfjes wonen, de sexy zusjes van de Elfjes, en Vulvania, het onderwaterrijk van de Zeeminmeertjes.

Het paradijselijke leven en de pure, zelfvoldane seksualiteit van Meisjes, Twealfjes en Zeeminmeertjes wordt bedreigd door vijandelijke fallische troepen: de Lappen, aangevoerd door Tom Pronk, de oude cowboy (*Het Stuk-Stuk*), de Vliegende Slurfjes en hun leider Peterke, de baldadige olifant (*In Ondertussendoor*) of Pol de ruige potvis en zijn vreselijke jonge zeehondjes (*Naar Vulvania*). Over seks wordt een eind weg geleuterd maar het wordt niet bedreven. In *Naar Vulvania* komt Chantal, 'het meisje dat geen toneel speelt', melden dat het lijk van de Existentiële Prins gevonden is in een bos in de buurt van In Ondertussendoor. De Prins blijkt zich door het hoofd te hebben geschoten en – een beetje sneu voor iemand die leed aan castratieangst – van zijn

lijk 'was een stukje af'. Dat hebben de Twaalfjes 'em gelapt, 'ze hadden eerst geprobeerd het op te eten maar het smaakte niet lekker'.

De werkwijze van Decorte is ondertussen bekend: hij schrijft zijn stukken in drie weken; bestelt een decortje bij Herman Sorgeloos of Johan Daenen, beiden vertrouwd met zijn esthetica; hij repeteert niet; met de enkele acteurs met wie hij nog wil werken – en vice versa – maakt hij in de kroeg of op restaurant enkele verkeerstechnische afspraken, elk leert zijn tekst *et puis merde!* Het is een riskante werkwijze. De premières van de aids-komedies zijn soms gewoon génant. Dat komt: de teksten blinken uit in onnozelheid, de moppen zijn belegen, de intriges mager als in een soap, de acteurs stuntelen erop los. Maar na

een paar voorstellingen krijgt een en ander leven en schwing en kan er al eens gelachen worden, nog een paar voorstellingen verder is het onversneden slapstick, althans voor wie bereid is mee te gaan in de knulligheid.

Knulligheid is een valabel antwoord op het faux sérieux van volwassenen. De constructies van Panamarenko zijn geknutsel, zeer zeker, maar wie alleen dat ziet, mist de poëzie ervan. De door Decorte zeer bewonderde Witold Gombrowicz beschreef zijn roman *Ferdydurke*, die hij als zijn hoofdwerk beschouwde, als 'de groteske geschiedenis van een meneer die kind wordt, omdat de anderen hem als zodanig behandelen. *Ferdydurke* beoogt de Grote Onrijpheid van de mensheid te ontmaskeren.'¹⁶

In *Oeuvres*¹⁷ verzamelt Decorte de avonturen van de Existentiële Prins onder de titel *Opérette*. Ook Gombrowicz heeft een stuk dat *Operetka* heet. In zijn commentaar schrijft Gombrowicz dat hij zich liet verleiden door de 'goddelijke idiotie' van het genre. 'Maar... hoe de marionetachtige leegte van de operette met een werkelijk drama te vullen? Want, zoals men weet, het is de eeuwige taak van de kunstenaar tegenstrijdigheden te verenigen, en als ik me aan een zo lichtzinnige vorm heb gewaagd, dan is dat om er ernst en leed aan toe te voegen. Enerzijds moet deze operette van begin tot eind alleen maar operette zijn, onaantastbaar en soeverein in haar conventie van operette, anderzijds moet zij het hartstochtelijk drama van de mensheid uitdrukken.'¹⁸

Bêt Noir – De Onderneming / Kaaitheater / Herman Sorgeloos (1999)



Marieslijk

Jan Decorte weigert te regisseren. Zegt hij zelf. De tekst moet 'gewoon gezegd' worden. Maar Decorte regisseert natuurlijk wel. Voor *Marieslijk* heeft hij één beeld ontworpen. Dat beeld is zijn regie. Halverwege de lege scène zitten de tien acteurs op blokken granietsteen die in een regelmatige rij zijn opgesteld; ze kijken naar het publiek. Tegen de achterwand staan vijftig mannen, zo van de straat de scène opgestapt, zoals ze op de stoep zouden staan kijken naar iets wat zich aan de overkant van de straat afspeelt, ze zwijgen en kijken, naar de acteurs, naar de zaal, naar de stad – de jungle van de grootstad is de biotoop waarin Brecht zijn *Im Dickicht der Städte* (1923) situeert, en op dat stuk is Decortes *Marieslijk* gebaseerd. Het scènebeeld is van een dwingende eenvoud, een beeld dat je niet vergeet.

Wanneer de acteurs aan zet zijn, staan ze op, begeven zich naar voor en zeggen hun tekst, sec; heel soms sluipt er een spelelement binnen. Er wordt geen spanning opgebouwd, geen reliëf aangebracht, dit is kaal 'anti-theater', zoals we dat van Decorte kennen.

Decorte schrijft zijn teksten in één geut, dat is er aan te merken. Evenmin als in zijn regie laat hij zich in zijn teksten iets aan psychologisering of verhaaltechniek gelegen. Hij wil een brute, 'arme' poëzie. Na de première (31 maart 2000, Het Toneelhuis, Bourla, Antwerpen) heb ik het gevoel dat ik veel van het verhaal heb gemist, maar na een tweede visie blijkt dat niet zo te zijn, en na lectuur van Brechts tekst blijkt die al evenmin een helder verhaal te vertellen. Brecht heeft zijn stuk omschreven als 'een onverklaarbaar ringgevecht tussen twee clans', en onverklaarbaar is het, grillig en verwarrend.

Brecht situeert zijn stuk in Chicago anno 1912 en brengt brokstukken van een soort wildkapitalistische saga: een gevecht tussen de rijke Shlink en de arme Garga en hun respectieve clans. Shlink heeft geld, Garga een mening. Shlink wil die kopen, Garga weigert. De rijke wordt arm, de arme rijk, maar zeker niet omwille van zijn mening of omdat hij een goed mens zou zijn. De personages in dit stuk zijn opportunisten, zonder scrupules of moraliteit. Ze worden gedreven door hun overlevingsinstinct, door geilheid en drankzucht. Eigendom verwisselt snel en onverklaarbaar van eigenaar, een spel op de beurs. Vrouwen worden even makkelijk verhandeld. De toon van het stuk is absurdistisch, de lading nihilistisch. Vervreemding *all the way*, maar géén socialistisch perspectief. Dit stuk moet behoorlijk schandaal gemaakt hebben, destijds.

Decorte reduceert dat brokkelige verhaal, maar behoudt toch vele verhalende elementen en tien van de zestien personages. Garga's zus Marie – *Marieslijk* bij Decorte – wordt het hoofdpersonage. De mannen zijn tragisch maar zitten goed in het pak. De vrouwen zijn tragisch maar kennen de liefde. Marie en Jane, Garga's verloofde, zijn blootsvoets. *Maries* benen zijn rood geschilderd tot aan haar knieën, zij wordt vermalen in het conflict tussen haar broer Garga en Shlink die zij bemint. Jane is naakt onder het hemd dat ze draagt: ontroerend in haar liefde voor Garga, maar tegelijk ook hoerig en misbruikt. Garga's moeder is afgebeeld en uitgeleefd – als enige gaat zij tijdens de voorstelling af via een deur in de achterwand.

Ik zie de voorstelling drie keer in twee weken tijd. De derde voorstelling wijkt nauwelijks af van de première, de acteurs zitten beter in hun vel, spelen iets lossier. Sigrid Vinks en Dirk Van Dyck, Decorte-anciens, functioneren duidelijk het best in dit 'niet geregisseerde' theater, van bij de première ontwikkelen zij het meeste 'spel'. Sigrid is hartverscheurend als ze de dode Shlink beweent, een heftig emotioneel moment in een voorstelling die alle emotie weert.

Marieslijk is onversneden Decorte maar op een of andere manier blijf ik op mijn honger zitten. Brecht was zelf al flink bezig met het abstraheren van zijn verhaalstof, *Im Dickicht* is zelf al een residu van verhalen, géén oerverhaal als *Oedipus*. Misschien verdraagt dat minder goed een Decortiaanse reductie? Misschien moet Decorte zelf nog maar eens een stuk schrijven en zich vooral niks aantrekken van de wetten van het Decortiaanse theater.

Dat drama is in Decortes operette de seksualiteit, onze door seks geobsedeerde en door aids verneukte tijden. Decorte heeft zijn drieluik over de Existentiële Prins herhaaldelijk de *Aidstrilogie* genoemd. Over seks wordt in de trilogie, net zoals in het leven, vooral gefabuleerd. De Zoon van de Existentiële Prins is zijn vader gescheten: 'Ik ben de man / die het niet kan,' zingt hij in *Het Zwabadam-zwabadam liedje*, 'ik weet geen raad / met de geslachtsdaad (...) ik heb geen lust / ik ben zelfs nog nooit GE-KUUUUUST.' La condition humaine, gere-sumeerd op de wikkel van een zurig snoepje.

Maar wie aan deze thematiek een kluit denkt te hebben, komt van een kale kermis thuis: 'De enige zin die schuilt in de hyperkinetische opvoering van flauwe grappen en woordspelingen,' aldus Christoph De Boeck, 'is te zoeken op het meta-niveau en dus niet op het niveau van het scenario of de narratieve lijn. Decorte speelt een puur spel met codes en sjablonen om een hyperbolische kritiek te leveren op het vormenspel dat theater is. Het gaat hier niet om metafysisch gefundeerde begrippen als de Leegte of het Niets, maar om de afgrondelijke dimensie van structuren en conventies. Daarmee zet hij zich af tegen het existentialisme van Beckett: hier draait het niet om de zin van het leven, de kosmos of God, enkel om de leegheid van geconsolideerde patronen.'¹⁹

De slapstick-komedies zijn onnozel maar niet onbenullig. Kinderachtigheden, maar dan wel bedreven door een kunstenaar. Een toeschouwer vindt er het woord *kindlijk* voor uit.

De komedies reveleren meer dan ooit het acteertalent van Decortes levensgezellin Sigrid Vinks, die sedert *Maria Magdalena* aan al zijn producties heeft meegewerkt, als kostuumontwerpster, vertaalster of dramaturge, en die vanaf *Der Auftrag* (1983) mee op het podium staat. Zij heeft de intelligentie en de *vis comica* die nodig zijn om Decortes teksten tot leven te brengen.

In de trilogie spelen telkens andere acteurs mee: in *Het stuk stuk* Mieke Verdin en Rudi Bekaert, in *In Ondertussendoor* Josse De Pauw, in *Naar Vulvania* Chantal Leyers, studente van Decortes 'schooltje'; occasioneel worden rollen gespeeld door Marcel Vanthilt e.a. Na enige tijd zijn er zelfs geen gastacteurs meer: 'Met alle andere acteurs hebt u ruzie gemaakt. En nu moeten we alles zelf doen,' zegt het Zee-minmeertje aan de Zoon van de Existentiële Prins. Zo is het maar net. Consequent met zijn theateropvattingen, vist Decorte de derde acteur gewoon op uit het publiek. Het duurt soms een half uur voor iemand bereid gevonden wordt, het is een deel van de voorstelling, jenniferige ongein, het stuk zelf duurt al niet veel langer.

Decorte heeft misschien geen vrienden-acteurs meer die willen meespelen, hij heeft ook geen geld meer om ze nog te betalen. Van de vorige Raad van Advies had Decorte al 'rood' gekregen, eind juni 1988 verliest Het Trojaanse Paard – zoals Jan Decorte + Cie officieel nog heten – als enige gezelschap zijn erkenning. Het 'zal verder kunnen gefinancierd worden vanuit de "projectenpot", bestemd voor de financiering van experimenteel theater,' laat het kabinet van minister van Cultuur Patrick Dewael weten.

'De rol die Jan Decorte in het Vlaamse theater heeft gespeeld, is tot op het laatste moment gezond subversief gebleven,' schrijft Marianne Van Kerkhoven in *Etcetera*.²⁰ 'In die zin

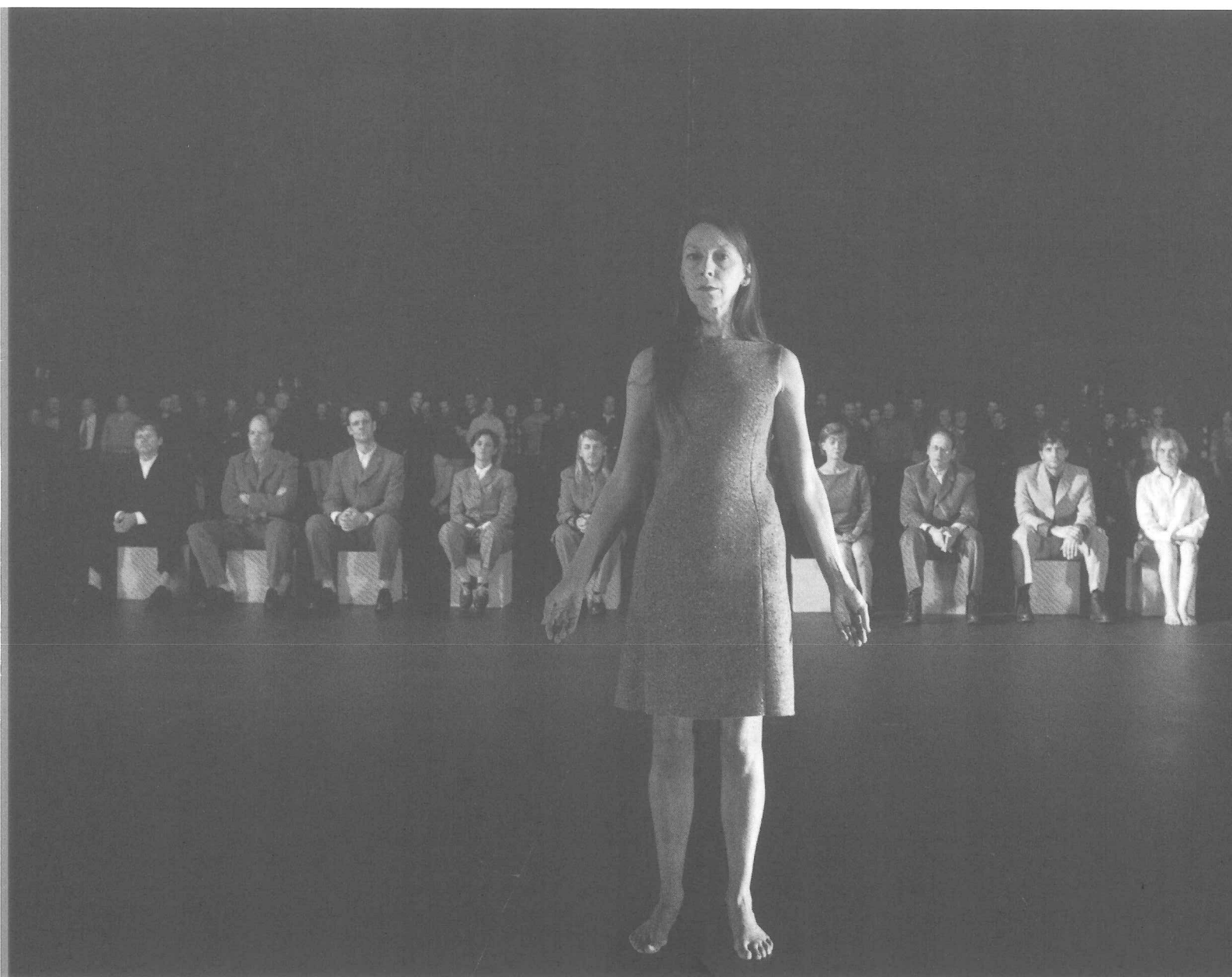
heeft hij de historische lijn van Het Trojaanse Paard over НТР naar Jan Decorte + Cie op consequente wijze doorgetrokken: van een eerder rationele-inhoudelijke maatschappelijke revolutie, over het fundamenteel op de helling zetten van theatrale vormen, tot een subversieve guerrilla in Theaterland. Als een grijnzende hofnar is Jan Decorte met grote vuile voeten door de theatrale en maatschappelijke realiteit gelopen. Codes, normen, fatsoen: het kon hem allemaal gestolen worden. Dat werd hem niet in dank afgenomen.'

Decorte is, vóór hij zijn subsidie verliest, al veel krediet kwijt. Velen die het werk uit zijn 'klassieke' periode bejubelden, hebben afge-

haakt en de pers is vaak vernietigend. *Het stuk stuk* en *In Ondertussendoor* krijgen nauwelijks nog recensies. Aanvankelijk is de belangstelling voor de Aids-trilogie aan de magere kant, maar allengs komen er meer toeschouwers en – wat Decorte met trots vervult – er komt een nieuw publiek.

Een trouwe Decorte-fan is Francis Theuns, een jonge producer bij de BRTN. In de zomer van 1989 nodigt hij Decorte uit om mee te werken aan *Sterrenwacht*, een talentenjacht op de Vlaamse televisie. De kandidaat-sterren moeten Decorte – die de reputatie heeft een moeilijke jongen te zijn – interviewen. Decorte is in de uitzendingen zijn gewone zelf: ongeremd

Marieslijk – Het Toneelhuis / Herman Sorgeloos (2000)



en ad rem, geestig en geestrijk, een zelden geziene combinatie op de treurbuis. Vlaanderen gaat plat.

Bloet

Op slag is Decorte een Bekende Vlaming en hij geniet ervan. 'Ik ben echt door God geschapen om door de media *gemediatiseerd* te worden en zó mezelf beter te kunnen begrijpen,' zegt hij in een interview met Mark Schaevers.²¹

Maar de gemediatiseerde Decorte blijft onvoorspelbaar zichzelf, een kunstenaar die zich niet laat marketen: na het succesrijke *format* van de komedies volgen de 'petits classiques' *In het moeras* (1990), naar *Woyzeck* van Georg Büchner, *Meneer, de zot en tkint* (1991), naar *King Lear* van Shakespeare, en *Titus Andronikustmijnklote* (1993), naar *Titus Andronicus* van Shakespeare. Ze zijn net als de komedies gemonteerd volgens het principe 'snel en grappig', maar zijn niet bepaald aan 'een groot publiek' besteed.

Decorte maakt geen samenvattingen van de klassieke stukken, maar, zegt hij in het interview met Schaevers, *abstracties*. 'En of dat beeld, dat de essentie vat, drie of vijftien minuten duurt, daar veeg ik mijn gat aan. Mijn laatste opvoering, *In het moeras*, is perfect mijn beeld van *Woyzeck*. En dan komen ze mij zeggen dat ik de auteur niet gerespecteerd heb. Maar Büchner was zelf een revolutionair die de hele dramaturgie door elkaar heeft geschopt. Hij zou zich omdraaien in zijn graf, hoor ik, maar ik ben niet met *graven* bezig. Nee, hij zou gejoeld en gedanst hebben. Ik kan alleen maar met essentie bezig zijn.'

In het Nederlandse literaire tijdschrift *Parmentier*²² stelt Stefan Hertmans dat Decorte in zijn radicale parodieën op stukken van Shakespeare 'tot aan de rand van de zelfvernietiging' ging. 'De ironie was dodelijk efficiënt, de analyse van wat een opvoering tot een geheel van theaterhandelingen maakt, radicaal doorgevoerd tot op het bot; de acteur-auteur van deze stukken toonde een messcherpe minachting voor alles wat literaire onaantastbaarheid of canon was, maar liet daardoor zien hoever de visie op de werking van de tekst was gewijzigd. Tegelijk slaagde hij erin door deze reducties precies de essentie van Shakespeare te laten zien.'

Bij het schrijven van de 'petits classiques' gaat Decorte meer en meer een eigen taal creëren. Voor *In het moeras* bedient hij zich nog van een Vlaams dat de grammatica en syntaxis respecteert. *Meneer, de zot en tkint* schuift een stukje op richting fonetische schriftuur. Vanaf *Titus Andronikustmijnklote* laat hij alle taal-

conventies los: de spelling is losjesweg fonetisch, interpunctie wordt overboord gegooid. Het letterbeeld oogt archaisch – of futuristisch –, de regels zijn kort, om de twee, drie woorden een regelval. 'De woorden komen uit mij, als ware het een engel die mij dicteerde. (...) Ik herlees niet, ik corrigeer niks. Af en toe speel ik vals, zet ergens *de* bij. Maar als in de tekst *modenaar* staat, verander ik niet.' 'Gaan uw vingers over de toetsen zonder dat u weet wat er gebeurt?' vraagt interviewer Ariejan Korteweg. 'Absoluut,' antwoordt Decorte. 'Inclusief hoofdletters en leestekens?' wil Korteweg weten. 'Neenee. Zonder punten, zonder hoofdletters. Dat vind ik allemaal intelligentie, onbelangrijk. Wat ik schrijf komt in één teug.' 'En komt dat alles van God vandaan?' Absoluut. Ik zou niet weten van wie anders. 't Is een gave. Ik ben heel fier op mijn schrijverschap. Ik doe nooit journalistiek werk, schrijf geen cursiefjes, amper brieven of faxen. Alles gaat naar het toneel.'²³

In *Bloetwollefduivel* en *Bêt Noir* zal Decorte zijn taal verder radicaliseren. Een Nederlander kan de teksten nog wel verstaan wanneer ze ten gehore worden gebracht, maar kan ze nauwelijks nog lezen. Anderstaligen worden helemaal de taalwoestijn ingestuurd. Misschien moet iemand Decortes teksten maar eens vertalen naar een of andere 'gewone' taal, opdat ze ook binnen 50 jaar nog zouden gespeeld worden.

Decortes welbespraakte en mediagenieke recalcitrantie is ondertussen ook opgemerkt door een andere dwarsligger, ex-beursgoeroe Jean-Pierre Van Rossem, die Decorte uitnodigt op te komen op de lijst van zijn nieuwe, anarchistisch-libertijnse partij R.O.S.S.E.M. Decorte gaat op de uitnodiging in, zonder lid te worden van de partij. Bij de verkiezingen van 24 november 1991 ('Zwarte Zondag') wordt hij tot volksvertegenwoordiger gekozen. R.O.S.S.E.M. gaat al snel aan onderlinge twisten ten onder. Decorte stemt, tegen de 'partijlijn' in, de Sint-Michielsakkoorden over de staatsvorming; zijn stem is bepalend om de coalitie van katholieken en socialisten aan een meerderheid te helpen. Bij de troonsbestijging van Albert II, anno 1993, roept Van Rossem 'Vive la république' en Decorte, die zich ondertussen in de media als katholiek en royalist heeft laten kennen, stapt uit de R.O.S.S.E.M.-fractie om als onafhankelijke verder te zetelen.

Oktober 1994. Tussen de politieke bedrijven door brengt Decorte in het Brusselse Plateau *Bloetwollefduivel* uit, naar *Macbeth*, het ultieme stuk over het kwaad.

De tekst is opnieuw een Decortiaanse abstrahering van Shakespeare. Decorte 'stevent

zonder omwegen op de essentie van het stuk af, op wat Conrad in z'n *Heart of Darkness* of beter, Coppola in z'n *Apocalyps Now* simpelweg "the horror, the horror" noemt.²⁴ 'Descente aux enfers et résurrection – von Satan mich befreiet. Jesu', zo luidt de titel van het derde en laatste bedrijf van Decortes bewerking, zoals gepubliceerd in *Magna Opera Dïus*.²⁵ 'Mijn stukken werden almaar gewelddadiger. Ik ontdekke een gebied waar het heel duister is, bijgenaamd de hel. Ik word daarin gezogen en moet daarover praten. Van nu af geen *moppekes* meer.'²⁶

De vormgeving is Decortiaanse arte povera: een schrale belichting met peertjes, een ruwhouten pupiter, dito tafel en stoelen, een grote halve maan, enkele takken, skeletpakjes voor Sigrid Vinks (madambuik-Lady Macbeth) en de negenjarige Lisa (dekselisa-de heksen), een houten zwaard voor Decorte (bloetwollef-Macbeth), die de hele tijd een zeemleren masker over zijn hoofd heeft. Op het einde *Lithium* van Nirvana dat loeihard uit kapotte boxen scheurt. De grollen van de 'petits classiques' hebben plaats gemaakt voor ernst.

In het geraas en getier, in het hakken en moorden van Bloetwollef, resonanceert de gruwel van Bosnië, Rwanda,... De Rwandese burgeroorlog die op dat moment woedt, kost honderdduizenden het leven. De tv-journaals spuien beelden van mensen die met machetes worden afgemaakt, afgehakte ledematen, doorkloofde hoofden, halfverbrande lijken. In die ene desolate en groteske figuur resumeert Decorte het drama waar de wereld ziek aan gaat, maar het personage dat zich daar de longen en de wanhoop uit het lijf schreeuwt, is bij momenten nauwelijks nog personage of acteur, maar Decorte zelf. In het Knack-interview met Paul Goossens vertelt Decorte over een Japans-Amerikaans pornocircuit dat tegen betaling filmregistraties liet maken van martelingen en dodingen van Bosniërs door Serviërs en omgekeerd. 'Met dat geld konden de bendes dan weer wapens kopen. Kortom, de hel. Tijdens de voorstelling van *Bloetwollefduivel* begreep ik plots wat hen dreef. Ik heb toen moeten huilen – niet de acteur uithangen – maar echt *bleiten*.'

Na de voorstelling die ik in Leuven zie, komen de acteurs niet groeten, de toeschouwers verlaten confuus en in een ongemakkelijke stilte de zaal, de ontlading van het applaus is ze niet gegund, handgeklap zou obsceen zijn geweest.

Deze voorstelling doet pijn. En ze laat Decorte leeggespeeld en verweesd achter. Jan Decorte + Cie heet voortaan Bloet, 'omdat *Bloetwollefduivel* zo'n belangrijke ervaring was dat er sporen van achter moesten blijven, zelfs in de naam.'²⁷

Eind 1995 is het afgelopen met Decorte politieke loopbaan en met zijn publieke leven. Er wordt nog weinig van hem vernomen. Decorte is ziek. Heel af en toe is hij nog in de straten van Brussel te zien: de geblondeerde dandy is nu tandeloos en grijs, mank en anorectisch mager. Hij heeft aids, wordt geroddeld. Decorte gaat door een diepe depressie en verblijft maandenlang in het ziekenhuis. 'De onvoorwaardelijke steun van zijn eeuwige bondgenote en sinds 1996 ook echtgenote Sigrid Vinks, spirituele en katholieke "herbronning", antidepressiva en de werkloosheidssteun houden hem ternauwernood overeind.'²⁸

Begin 1998 is er nieuws: Decorte zal meespelen in de nieuwe productie van Jan Fabre. Het klinkt ongeloofwaardig. Op 3 november 1998 gaat *The fin comes a little earlier this siècle (BUT BUSINESS AS USUAL)* van Fabre in première in deSingel. Decorte speelt een tapdansende en sigaren rokende George S. Patton, de Amerikaanse generaal en medearchitect van de geallieerde overwinning in 1944-1945. Ook dit personage schreeuwt zich de longen uit het lijf, maar Decorte houdt het beest van de zelfvernietiging op afstand, de Bloetwollef ligt aan een ketting van tranquillizers.

Decorte is terug 'onder de mensen', maar op een echte comeback is het nog even wachten.

Met *Bêt Noir* maakt Decorte zijn rentree als all-round theatermaker: auteur, acteur en regisseur van zijn eigen voorstellingen. Hij werkt voor het eerst sinds jaren opnieuw samen met producenten, i.c. De Onderneming (Antwerpen) en het Kaaithheater, en met acteurs: naast Decorte en Sigrid Vinks spelen Waas Gramser en Kris Van Trier, beiden acteurs bij De Onderneming, en de Finse danseres Riina Saastamoinen, die bij P.A.R.T.S. studeerde en ook meewerkte aan *The fin comes...* van Fabre.

Bêt Noir is een Decortiaanse, tot de kwintessens gedepouilleerde bewerking van *Oidipus*. Decorte houdt een vijftal personages over: den-tyran (*Oidipus*, Decorte), madam (*Iokaste*, Sigrid Vinks), tri-ésias (de ziener *Tiresias*, Kris Van Trier), Kreon, de herder, de bode en een wachter (*Waas Gramser*) en voegt een personage toe: desfinks (de *sfinx*, Riina Saastamoinen).

De voorstelling gaat op 22 september 1999 in Brussel in première in een imposante koepeelzaal, ooit het feestlokaal van een brouwerij. In Leuven staat ze in de negentiende-eeuwse hal van de als monument geklasseerde school 6 (nu de Freinetschool De Appeltuyn) en in Rotterdam in de voormalige Van Nelle-fabriek, een monument van de modernistische archi-

tectuur. 'Met hun overdonderende dimensies en holle klank verpletteren ze (deze locaties, jw) de actie,' schrijft Pieter T'Jonck. 'De mensen die we zien acteren, tonen hun nietigheid nog vooraleer dat op een of andere wijze in de regio of de tekst moet aangegeven worden.'²⁹

Op het immense, lege speelvlak staan vier stoelen van takken en ruwhouten plankjes (*Johan Daenen*). Wanneer het publiek binnenkomt, zit de *sfinx* op één ervan, de andere acteurs staan tegen de achterwand, buiten het speelvlak. De *sfinx* opent de voorstelling met een lange, primitieve dans, een improvisatie van Saastamoinen, een prachtige naakte faun, verleidelijk en mysterieus, wild en ongrijpbaar. En dan volgt het verhaal van *Oidipus*, rechttoe rechtaan verteld, nog één keer onderbroken door een dans van de *sfinx* (op het moment dat *Iokaste* de waarheid onthult over *Oidipus'* herkomst) en door een korte, grillige dans van *Iokaste* op het moment van haar zelfmoord ('*iksijn doot / kep niks / nimmeer te / zegge / ik dans / liever*'). Decorte toont met een groot mededogen kwetsbare en tragische mensen die de speelbal zijn van het noodlot. De acteurs spelen sober en ernstig, ingetogen. Wanneer *Oidipus* zich de ogen uitsteekt, verbergt Decorte zijn gezicht in zijn handen; wanneer *Oidipus* het hof verlaat, gaat Decorte opzij van het speelvlak staan, kleedt zich uit en keert terug, gehuld in een ruwe legerdeken – zonder dikdoenerij of pose, maar bescheiden en klein.

In vormgeving en encenering, in schrijftuur en thematiek is *Bêt Noir* een synthese van de theatertaal die Decorte in de voorbije twintig jaar ontwikkeld heeft, een voorstelling die bevestigt wat Jan Ritsema zei in zijn *State of the Union* bij de opening van het Theaterfestival 1999: Jan Decorte is een theaterkunstenaar, niet een theatermaker. En zo zijn er bitter weinig,

- 1 Freddy Decreus, Claus regisseert Thyestes bij Toneel Vandaag – Vlaanderen en Artaud, in Rob Erenstein e.a., Een theatergeschiedenis der Nederlanden, Amsterdam University Press 1996
- 2 Die studenten waren Mieke Verdin, Viviane De Muyck, Bea Rouffart, Willy Thomas, Peter Rouffaer, Dirk Van Dyck – die allen in Cymbeline speelden – en Sam Bogaerts.
- 3 Jan Leyers in gesprek met Jan Decorte, Terugblik Het Theaterfestival 1999
- 4 Beurskrant, programmakrant van de Beursschouwburg, oktober 1981
- 5 Ingrid Vander Veken in De Nieuwe Gazet van 24 december 1983

- 6 'De wil om graag gezien te worden drijft mij. Daar doe ik alles voor', Stefanie de Jonge in gesprek met Jan Decorte, Humo 3081, 21 september 1999, pag. 173
- 7 Heiner Müller over Pina Bausch, geciteerd door Luk Van den Dries in een overigens zeer negatieve bespreking van *Scènes/Sprookjes* in Etcetera 6, maart 1984.
- 8 Luk Van den Dries, Anatomie, in Etcetera 9, januari 1985
- 9 Geciteerd in de column van Jef De Roeck, Etcetera 7, juli 1984.
- 10 Geciteerd in de programmabrochure van de Beursschouwburg, april 1985.
- 11 Programmabrochure van de Beursschouwburg, november 1985.
- 12 Hard op de tong, Beursschouwburg 19.11.1985, verschenen in *Portrait de théâtre 1985-1990*, uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam 1991
- 13 NTG, Gent, 26 maart 1985
- 14 Geciteerd in de programmabrochure van de Beursschouwburg, april 1985.
- 15 Het advies werd gepubliceerd in Etcetera 11 (juni 1985).
- 16 Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, vert. Paul Beers, Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam 1981, flaptekst
- 17 Jan Decorte, *Oeuvres*, Bebuquin, Antwerpen 1994
- 18 Witold Gombrowicz, *Toneel*, Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam 1974, p. 168
- 19 Christoph De Boeck, De 'stukken-stukken' van Jan Decorte: de meta-graad van een genre, in *Documenta*, jg 15, nr. 4 (1997)
- 20 Marianne Van Kerkhoven, Jan Decorte, een hofnar weggestuurd, in Etcetera 23, september 1988
- 21 Wij hebben een ijzeren regel: één is niks, twee is fantastisch, drie is alles, Mark Schaevers in gesprek met Jan Decorte, Humo, 18 april 1991
- 22 Stefan Hertmans, Acteur versus auteur: een stand van zaken in het Vlaamse theater, in *Parmentier*, jg. 8, nr. 2-3, winter 1997
- 23 Ariejan Korteweg, Boodschapper der goden, in *De Volkskrant*, 7 oktober 1999
- 24 Herman Asselberghs, No Party, Come As You Are, in Etcetera 47, december 1994
- 25 Jan Decorte, *Magna Opera Düus*, map met de teksten van Bloetwollefduivel en *Bêt Noir*, Kaaithheater/De Onderneming, Brussel 1999
- 26 Het vuil moet eruit, Paul Goossens in gesprek met Jan Decorte, *Knack*, 29 maart 1995
- 27 Jan Leyers in gesprek met Jan Decorte, in *Terugblik van Het Theaterfestival 1999*
- 28 Dirk Verstockt en Kurt Melens, *De Toneelgazel*, Het Toneelhuis, jg. 2, nr. 7, februari 2000
- 29 Pieter T'Jonck, Spelen met gebouwen, in Etcetera 71, maart 2000