

ONS ERFDEEL

Jan Decorte en Sigrid Vinks krijgen Ultima voor Algemene Culturele Verdienste

6 februari 2019 -



In de Brusselse AB zijn gisteravond de [Ultimas](#) – de Vlaamse Cultuurprijzen – uitgereikt. De Ultima voor Algemene Culturele Verdienste is voor Jan Decorte en Sigrid Vinks, een van de hechtste artistieke duo's in het Vlaamse theaterlandschap. Samen hebben zij het pad geëffend voor een nieuwe vorm van theatrale vertelling en talloze podiumkunstenaren geïnspireerd. 'Jan Decorte verdient alleen al zijn piëdestal in het Vlaamse theater voor zijn unieke theaterschrijftuur', schreef Paul Demets in *Ons Erfdeel*. Sigrid Vinks is zijn muze, zijn grote toeverlaat en een actrice 'die zijn theatertaal schitterend beheerst en belichaamt'.

Foto © Stefaan Temmerman

De invloed van Jan Decorte op de vernieuwing van de podiumkunsten in Vlaanderen valt niet te ontkennen, zijn werk geniet internationaal grote erkenning en zindert na over generaties heen. Dat zegt de jury die de Ultima voor Algemene Culturele Verdienste toekende aan hem en zijn zielsverwant en kompaan Sigrid Vinks.

De jury roemt ook hun "leven in het teken van de kunst, verrijkt door het herhalen van de grote thema's die op een genadeloze manier *la condition humaine* in al haar naaktheid toont en daarbij een wrange humor niet schuwt".

In *Ons Erfdeel* schreef Paul Demets een uitgebreide beschouwing over ‘het theater van de ontwrichting’ van Decorte en Vinks dat menige grond doen heeft daveren bij vriend en vijand. Je kunt dat stuk [hier \(pdf\)](#) lezen

Het theater van de ontwrichting

Het theater was op het eind van de jaren zeventig in Vlaanderen aan een grondige oppoetsbeurt toe, omdat het theaterdecreet vooral subsidies toekende aan de stadstheaters en de gevestigde gezelschappen. Heilige huisjes genoeg, dus. Eén van de theatermakers die er een bezem door haalde, was Jan Decorte (°1950). Hij deed dat helemaal anders dan Jan Fabre en Jan Lauwers, die in hun eerste pogingen om de theatrale vormen opnieuw te exploreren, dicht bij de performance dan bij het pure theater aanleunden. Decorte was en is een kunstenaar die ontwrichtend theater brengt, door zijn manier van regisseren en zeker door zijn tekstbewerkingen.

Door Paul Demets

Decorte is op het eind van de jaren zeventig de theatermaker bij uitstek die het gedachtegoed van de (Oost-)Duitse theaterregisseur en -auteur Heiner Müller in Vlaanderen introduceert. Müller laat door zijn *Hamletmaschine* (1977) personages zien die niet meer duidelijk geprofileerd zijn. Zijn teksten zijn fragmentarisch opgebouwd. Het zijn stukken bewustzijnsstroom van een soort levende spreekbuizen. Het is aan de toeschouwer om zijn positie ten opzichte van dat complexe universum, dat hij op het toneel te zien en te horen krijgt, zelf te bepalen en ze te toetsen aan zijn eigen ervaring van de werkelijkheid.

In 1979 werkt Jan Decorte samen met twee andere belangrijke (Oost-)Duitse theaterregisseurs uit die periode. Met het duo Matthias Langhoff en Manfred Karge van de Volksbühne is hij vertaler en dramaturg voor hun encensering van *King Lear* (1979) in Rotterdam. Niet dat dit in peis en vree verloopt, want het regisseursduo vermoedt dat hij het stuk in versvorm vertaald heeft en ze krijgen heftige ruzie. Intussen geeft Decorte les aan het Conservatorium in Brussel en regisseert hij met zijn studenten stukken die vandaag een soort constante in zijn werk lijken te vormen, zoals *De Bacchanten* (1977) en *Hamlet* (1978). In 1980 creëert hij *Cymbeline* (1980), een studentenproductie die het jaar daarop uitgenodigd wordt voor het prestigieuze Holland Festival, samen met zijn *Maria Magdalena* (1981).

Door *Maria Magdalena*, dat hij onder de vleugels van het jonge Kaaitheter van Hugo De Greef kan maken, bekleedt Jan Decorte op dat moment een merkwaardige positie in het theaterlandschap. *Maria Magdalena* is een burgerlijk treurspel van Friedrich Hebbel. Normaal gezien brengen de Vlaamse stadstheaters in die tijd dergelijke stukken. Het is de tijd van het goede oude teksttheater. Jonge theatermakers van dat moment zouden er duchtig het mes in gezet hebben. Maar Decorte brengt het stuk integraal. Hij zorgt wel voor een eigentijdse lezing door zijn regie en dramaturgie. Hij legt in het stuk de maatschappelijke ondertoon bloot: de tekortkomingen van het idealisme. Het spreekt het jonge publiek, dat aan het prille begin van de jaren tachtig geconfronteerd wordt met veel werkloosheid, sterk aan. Toch maakt Decorte er geen pamflet van. Het simplistisch ogende decor met de te kleine deuropeningen laat de verstikking zien die al te grote burgerlijkheid kan veroorzaken. Bovendien lijken de acteurs niet samen te vallen met hun personage. Ze zetten het personage neer, maar ze zijn niet identiek. Op die manier schrijft Decorte zich onrechtstreeks in de

traditie van het theater van de vervreemding van Bertolt Brecht in, later op een compleet andere, postmoderne manier vertaald door Heiner Müller.

POSTMODERNE INTREDE

De band met Müllers gedachtegoed wordt echt duidelijk wanneer Jan Decorte in 1981 twee stukken van hem tot één voorstelling combineert: *Mauser/ De Hamletmaschine*. Hiermee dringt de postmoderne theaterschiftuur pas echt goed in het Vlaamse theaterlandschap binnen. Met het leerstuk *Mauser* begraaft Decorte zijn aspiraties om met theater ideologische impact te hebben. In het stuk wordt Stalin ten grave gedragen, net zoals Brecht en de hele traditie van het politieke theater. Op het einde is in de encenering van Decorte de Internationale te horen, maar het toneel is leeg. En zijn versie van *De Hamletmachine* eindigt met een punknummer van P.I.L. Decorte neemt Müllers teksten ernstig. Hij etaleert met deze dubbele voorstelling zijn zin om het repertoire te ontwrichten. Er bestaan geen ideologieën meer. En wie het tegendeel gelooft, wordt als personage te kijk gezet.



© Herman Sorgeloos

Het is, achteraf bekeken, een rode draad door Decortes theaterwerk. De teksten van Müller zijn daarvoor een dankbaar instrument, omdat ze overeenstemmen met zijn opvattingen, maar Jan Decorte zal al snel zijn eigenzinnige en unieke stempel op klassiekere teksten drukken. Een niet onbelangrijk detail: Decortes *Mauser/ De Hamletmaschine* is een coproductie van De Beursschouwburg en Het Trojaanse Paard, tot op dat moment een politiek geëngageerde theatergroep. Decorte wordt er in 1981 artistiek leider van en doopt het om tot HTP. En hij

engageert enkele pas afgestudeerden van het Brusselse Conservatorium, die meteen uitgroeien tot voortreffelijke acteurs. Zo is Willy Thomas in 1982 de bevlogen dichter in Goethes *Torquato Tasso* en Dirk Van Dijck de waanzinnig wordende koning in Shakespeares *King Lear*.

Het valt de critici steeds meer op dat Decorte ensceneringen getuigen van een heel aandachtige lectuur van de klassieke teksten, wat haarscherpe, uitgezuiverde interpretaties oplevert. Alle overbodige theatraliteit wordt uit de opvoeringen gebannen. Loutere virtuositeit wordt naar de vuilnisbak verwezen. Wie speelt, moet vooral begrijpen wat hij zegt. Decorte is erg veeleisend voor zijn acteurs. Ze repeteren in die periode uren aan een stuk, soms letterlijk tot vlak voor de première. Dat is natuurlijk een riskante onderneming, want het zorgt voor spanningen binnen de groep. Eind 1983, nog voor de première van *Oom Wanjá*, kondigt Decorte aan dat de voorstelling niet in première zal gaan.

DE CODES ONDERUITGEHAALD

Kort daarna komt Decorte met een heel andere aanpak op de proppen. Begin 1984 gaat *Scènes/Sprookjes* in première. Het is een heel visuele voorstelling, een collage van teksten. Een soort bewegingstheater, losjes gebaseerd op Doornroosje, Sneeuwwitje en Blauwbaard. Jan Decorte schuift zichzelf enigszins naar de achtergrond, voor zover dat te rijmen valt met zijn temperament. In die periode maakt hij nog twee gelijkaardige, sterk beeldende voorstellingen: *Mythologies* (1984), gebaseerd op teksten van Goethe, Hölderlin en Decorte zelf en *Anatomie* (1984), waarin Decorte voor het eerst zelf op het toneel staat.

Een groot deel van de critici heeft het moeilijk met deze nieuwe aanpak van Decorte. Dat bevalt hem niet: Decorte verklaart dat te kortzichtige critici hun kaartje zelf zullen moeten betalen, net zoals alle andere toeschouwers. Maar hij leert er ook van. In 1985 maakt hij een regelrechte komedie: *Kleur is alles*. Een productie met een hoog Dada-gehalte. Maar achter het snelle ritme en de vrolijke tonen schuilen zijn opvattingen over de onmacht van de mens.

Decorte gaat verder op de ingeslagen weg van de schijnbare sprookjesachtige naïviteit met een reeks voorstellingen waarin hij op een groteske manier de codes van het theater onderuithaalt. In de komedies *Het Stuk-Stuk* (1986), *In Ondertussendoor* (1987), de eerste productie van de groep Jan Decorte + Cie, en *Naar Vulvania* (1989) wordt het publiek meegenomen in de wereld van de “Existentiële Prins” die zijn niet bepaald onschuldige stappen in Meisjesland en in Vulvania zet, het onderwaterparadijs van de Zeeminmeertjes. Het is geen universum waar iedereen en alles in harmonie leeft, want er waren boze wezens rond, zoals Pol de Potvis. In *Naar Vulvania* krijgt het publiek op het einde te horen dat de Existentiële Prins zich door het hoofd heeft geschoten. Decorte noemt het zijn “aidstrilogie”, maar het lijkt er eerder op dat hij wil laten zien hoe leeg de conventies van het theater geworden zijn. En in één moeite de afgrond van menselijke verhoudingen. En het publiek maar lachen.

RISKANT, SPEELS KARAKTER

Decorte heeft ook zijn werkwijze drastisch veranderd. Net zoals hij het momenteel doet, schrijft hij zijn stukken -- naar eigen zeggen, want Decorte is niet vies van een beetje fabulieren -- in enkele weken tijd. Dan gaat hij met de acteurs samen zitten die hij zelf gekozen heeft en met wie hij zijn vriendschap wil delen, om een aantal fundamentele zaken af te spreken: wie welke rol op zich zal nemen, bijvoorbeeld. Nadien leert iedereen afzonderlijk

zijn tekst. Zijn vaste scenografen Herman Sorgeloos of later meestal Johan Daenen maken intussen telkens een decor dat even weinig klassiek theateraal, maar net zo uitgepuurd is als Decortes teksten. Kort voor de première nemen Jan Decorte en de acteurs de tekst nog eens samen door en kan de voorstelling de wereld in.

Niet verwonderlijk dat er wel eens iemand uit zijn tekst valt of dat het even onduidelijk is hoe het verder moet tijdens de voorstelling. Het geeft het werk van Decorte een riskant, speels karakter. En het doorprijkt alle geijkte gewoontes in het theater. Er zijn geen theatercodes die Decorte zomaar aanneemt. Zijn werk is permanent ontwrichtend. Ik omschrijf de teksten van Decorte graag als tekstpartituren, omdat ze deel uitmaken van een geheel, waarbij de uitvoering door de acteurs, het decor en het licht even belangrijk zijn en een soort schaduwzijde of zelfs een lachspiegel van het traditionele theater vormen.

SKELETTEN TONEN

Op het eind van de jaren tachtig is Decorte de nar van het Vlaamse avant-gardetheater geworden. De meeste critici keren hem de rug toe. En zijn gezelschap raakt zijn subsidies kwijt. Maar Jan Decorte slaat terug. In 1989 wordt hij plots een bekende Vlaming. De toenmalige BRTN organiseert een talentenjacht op een nieuwe presentator. In *Sterrenwacht* moeten de kandidaten Jan Decorte interviewen. Hij is snedig, arrogant en grappig tegelijk. Heel Vlaanderen kent hem opeens.

Belangrijker zijn de voorstellingen die Decorte in het begin van de jaren negentig maakt. Het worden een soort syntheses van de twee periodes in zijn werk die hieraan voorafgingen: de tijd waarin hij met veel aandacht klassieke stukken op zijn eigen manier vertaalde en die waarin hij zijn snelle komedies maakte. Zowel met *In het moeras* (1990), naar *Woyzeck* van Georg Büchner, het terecht met de Toneelschrijfprijs bekroonde *Meneer, de zot & tkint* (1991) naar *King Lear* van Shakespeare en *Titus Andonderonikustmijnklote* (1993), uiteraard naar *Titus Andronicus* van de Britse grootmeester van het theater, kan hij de critici en het publiek weer veel meer bekoren.



de woman queen
de zottin vanden eeuwigen tijt

Medeia © Herman Sorgeloos

Decorte beent de inhoud van deze teksten uit en hij toont de skeletten, die lijken te grijnslachen naar de toeschouwer. Die krijgt te zien wat Büchner en Shakespeare echt wilden

zeggen. De teksten worden met ironische distantie, met veel humor, bijna op een kinderlijke manier gespeeld. Decorte stelt de klassieke principes van de opvoering ter discussie. Het publiek maakt in het postdramatische theater van Jan Decorte essentieel deel uit van het theatergebeuren. De toeschouwer mag van hem met het gebeuren doen wat hij wil: het interpreteren of niet. Maar het maakt wel deel uit van de ervaring, die Decorte in zijn beginperiode vooral rationeel, maar gaandeweg eerder intuïtief gestalte geeft.

KINDLIJKE TAAL

Deze periode in het werk van Jan Decorte is nog om een andere reden cruciaal: hij begint zijn eigen “kindlijke” taal te ontwikkelen. In *het moeras* is een tekst die een Vlaams idioom laat zien, maar die zich verder aan de grammaticale regels houdt. Met *Meneer, de zot & tkint* begint dat te veranderen. Daar speelt de fonetiek al een belangrijkere rol. En *Titus Andonderonikustmijnklote* gaat het verst. Daarin ontwikkelt Decorte zijn volstrekt eigen taal, werkelijk uniek in het theater van de Lage Landen, waarin hoofdletters en leestekens weggelaten worden. Het fonetische primeert.

Decortes teksten worden vanaf nu pas echt tekstpartituren. Je merkt dat ook aan de manier waarop hij en zijn medespelers zijn teksten brengen: alsof ze eerder een tekst uitvoeren dan hem belichamen. Schrijffouten neemt hij er naar eigen zeggen maar bij. Hij corrigeert ze niet. Het is zelfs de bedoeling dat de acteurs de schrijffouten uitspreken zoals ze in de tekst staan. Dat ligt in het verlengde van Decortes bewering dat hij de teksten inkorte tijd, in een roes van inspiratie, schrijft.

In 1991 boekt Jan Decorte niet alleen succes met *Meneer, de zot & tkint*, maar ook in de politiek. Hij wordt door de provocateur en zelfverklaarde beursgoeroe Jean-Pierre Van Rossem gevraagd om op zijn lijst R.O.S.S.E.M. deel te nemen aan de federale verkiezingen. Een deel van het kiespubliek ziet de libertijnse ideeën van die partij blijkbaar wel zitten. En met *Sterrenwacht* nog in het geheugen zijn er voldoende kiezers die hun stem op Jan Decorte uitbrengen, zodat hij in november 1991 parlamentslid wordt. Zijn trouw aan de partij is maar van korte duur. Decorte keurt mee de Sint-Michielsakkoorden voor de staatshervorming goed, tegen de zin van zijn partijleider. En wanneer Van Rossem tijdens de eedaflegging van de koning in 1993 “Vive la république” roept, stapt de koningsgezinde Jan Decorte uit de partij.

DEMONEN

In 1994 verrast Decorte het publiek met een nieuwe fase in zijn loopbaan als theatermaker. Nu krijgen we een artaudiaans theater van de wreedheid te zien. Geen plaats meer voor ironie. De toeschouwers happen naar adem als ze naar buiten stappen. We kunnen echter maar moeilijk van een volledige breuk spreken met alles wat Decorte tot dan toe gedaan heeft, want alleen al de tekst waarop Decorte zich baseert -- *King Lear* -- is een constante in zijn oeuvre. Door *Bloetwollefduivel* (1994) kan de toeschouwer niets anders dan mee afdalen in de hel van het menselijke bestaan, dat onmenselijke proporties aanneemt. Het is zijn *Une saison en enfer*. Een jaar later zegt Decorte daarover in een interview in *Knack* met Paul Goossens: “Mijn stukken werden almaar gewelddadiger. Ik ontdekte een gebied waar het heel duister is, bijgenaamd de hel. Ik word daarin gezogen en moet daarover praten. Vanaf nu geen moppekes meer.”

Decorte, die de hele tijd een masker draagt, roept in zijn geraas alle kwaad van de wereld op. Niet alleen zijn tekstbewerking en zijn manier van spreken zijn nu ontwrichtend, want Decorte

raakt ook als persoon ontwricht. Het is een cruciaal moment in zijn leven. Daarvan getuigt de naam van zijn gezelschap dat tot vandaag Bloet heet, als een herinnering aan een heel duistere tijd. Want tussen 1995 en 1997 verzeilt hij in een diepe depressie. De demonen die hij in *Bloetwollefduivel* opriep en probeerde uit te drijven, hebben hem zelf te pakken gekregen. Zijn vriendin Sigrid Vinks, de actrice met wie hij vanaf de jaren tachtig vaak alleen op het toneel stond en die zijn theatertaal schitterend beheerst en belichaamt, is ook in die periode zijn grote toeverlaat. In 1996 trouwen ze.

ONGRIJPBARE SCHOONHEID

In 1998 duikt Decorte plots weer op in het theater. Hij speelt generaal Patton in Jan Fabres *The fin comes a bit earlier this siècle (BUT BUSINESS AS USUAL)*. Met *Bêt noir* (1999) is Decorte helemaal terug. Hij komt uit zijn cocon en werkt samen met enkele acteurs van De Onderneming, Waas Gramser en Kris van Trier. De Finse danseres Riina Saastamoinen toont met haar naakte lichaam de ongrijpbare schoonheid van de sfinx in deze bewerking van *Oedipus*. De tragiek van de mens wordt nu schijnbaar wat minder donker uitgebeeld dan in de periode voor Decortes depressie. Ongeveer elk jaar na het nieuwe millennium brengt Jan Decorte een nieuwe productie, al komt er weer een persoonlijke terugval.



Bêt Noir © Herman Sorgeloos

In het Antwerpse Toneelhuis bloeit Jan Decorte gedurende enkele jaren toch helemaal open. Hij maakt er achtereenvolgens *Marieslijk* (2000), naar *Im Dickicht der Städte* van Bertolt Brecht, *Sasja danse* (2000), naar *Ivanov* van Tsjechov, *Amlett* (2001) naar *Hamlet* van Shakespeare, *Cirque Danton* (2002) naar *Dantons Tod* van Georg Büchner, *Cannibali!* (2003) naar *The Tempest* van Shakespeare.

Betonliebe+Fleischkrieg Medeia (2001), naar *Medea* van Euripides, maakt hij onder de vleugels van het Kaaitheater, dat hem altijd bleef steunen en weer naar voren haalde. In al die voorstellingen voert Decorte een naakte danseres of actrice op. Dat is geen toegeving aan voyeurisme, al houdt Decorte wel van *schone meisjes*. De tijd wordt als het ware voelbaar gemaakt en verruimd door de intense, vertragende momenten tijdens de dans. Hij wordt veruitwendigd door de danseressen of de actrices in hun blootje, als een tegengewicht voor de manier waarop de essentie van de stukken in de tekstbewerkingen van Decorte 'snel' en messcherp, met ironische knipogen verteld wordt. Het is, om het met de Duitse theaterwetenschapper Hans-Thies Lehmann te zeggen, de manifestatie van het lichaam in de ruimte.

Met *O death* (2004), naar de *Oresteia*, loopt het opnieuw fout met Decorte. Hij belandt weer in een depressie. Het werk in een groot theaterhuis ligt hem niet goed. Het stuk gaat niet in première.

LE FOU QUI CHANTE

In 2005 staat Decorte er voor de zoveelste keer opnieuw. En hoe: met zijn zelfgeschreven tekst *dieu & les esprits vivants* (2005) doet hij het theaterpubliek op het Festival van Avignon opkijken. Ook zijn teksten *& en burgaudine* (2005) getuigen van de duisternis in zijn persoonlijke leven. Hij brengt ze in het Frans en het Engels. Daardoor werken ze nog meer ontwrichtend voor het Nederlandstalige publiek. Jan Decorte lijkt met die voorstellingen een soort afstand tussen hem en het publiek te creëren, een vacuüm dat door het spel opgevuld wordt. In *dieu & les esprits vivants* staat Jan Decorte aanvankelijk naakt op de scène en wast zich zorgvuldig. Een zuiveringsritueel na zijn depressieve periode, zo lijkt het. Geruggensteund door de muziek van Arno, door zijn souffleur en muze Sigrid Vinks en door de gracieuze dansbewegingen van Anna Teresa De Keersmaecker wordt hij "le fou qui chante", een romantische ridder die vecht met de liefde. De dubbele voorstelling *& en burgaudine* laat twee kanten van Decorte zien: de theatermaker die zich inzet voor het individu, deze keer ongewoon expliciet. & refereert aan de dood van de vluchteling Semira Adamu tijdens de gedwongen terugvlucht -- en *burgaudine* -- Frans voor parelmoer -- over een man die zich op een balkon laaft aan mooie kleuren. De romanticus, de *Einzelgänger* en de man die het engagement in het theater tot een persoonlijk gevecht maakte, gaan hier hand in hand.



Cannibali © Herman Sorgeloos

Met de steun van het Festival van Vlaanderen, het Klarafestival en het Kaaithheater ontpopt Jan Decorte zich in 2006 tot operaregisseur. Zijn sobere aanpak past wonderwel bij de barokopera *Dido en Aeneas* van Purcell. Hij herleidt de encenering tot de essentie. Een dans op de tweede gitaarchaonne wordt bijvoorbeeld een ballet van gelaatsuitdrukkingen. Decorte benadrukt hoe de personages, die weliswaar in een eenvoudig verhaal verwikkeld zijn, toch het tegenovergestelde zingen van wat ze voelen.

In 2007 zet Decorte zijn tanden nog eens in een tekst van Heiner Müller. *Müller/Traktor* (2007) is het resultaat. Decorte, Vinks en Sarah Debosschere pareren de moeilijk te doorgronden, maar fascinerende tekstweefsels van Müller met hun eigenzinnige vorm van acteren. Ze steken er in de uiterst korte tekst van Müller, *Hartstuk*, ook even de draak mee. Ze koppelen onverwachte beelden, zoals de toren van de Russische constructivist Tatlin of een oude performance van Yoko Ono, aan de tekst. En dat werkt.

GROOT KIND EN OUDE GEK

Niet alleen Müller is een constante in het werk van Decorte, maar ook Shakespeare. Zijn *A winter's tale* is een tekst die zeker niet helemaal functioneert als een onfeilbaar mechaniek. Voor Decorte is dat pefect, want hij kan er zijn verbeelding op loslaten. En hij maakt er een heftig, snel verteld soort sprookje van in zijn bewerking *Wintervögelchen* (2008). Decorte speelt de verteller, een mengeling van een groot kind en een oude gek. Hij leest zijn tekst voor, want sinds enkele jaren vertikt hij het om hem van buiten te leren. Sigrid Vinks, Waas

Gramser, Kris van Trier en Herwig Ilegems knutselen met baarden, kronen en naambordjes het verhaal ineen en maken de poëzie van één van Decortes beste teksten voelbaar:

ier bij
ons ist
veilig
mani
in de berrege
als tweer
schuin sta
dende
wolleke
schure langs
uwen baart
ge kundook
gestoke
worre
door een geit
méaar
ores
dan heb
tge gat
in uwe frak
overger
dan moet ge
naar den
doktoor
die naait
dattoe
mettraat
van katte
darreme
magoë.

Bakchai (2010) is opnieuw een emanatie van Decortes fascinatie voor het theater van de wreedheid, maar hij brengt het verhaal van de *Bacchanten* van Euripides op zijn ‘kindlijke’ manier. Het rituele fascineert hem. En dat uit zich zowel in de tekstbewerking als in de enscenering. Het is moeilijk om je de imposante, naakte Benny Claessens niet als Bacchus te blijven herinneren. De schoonheid van de wanstaltigheid, die toch aantrekkelijk wordt. Decorte plaatst hem achter een eenvoudige wand. De hele voorstelling speelt trouwens in een sober decor, zoals we dat van Johan Daenen gewoon zijn. Decorte laat zich opnieuw niet tot een wreedaardige enscenering verleiden.



Bakchai © Herman Sorgeloos

We herkennen zijn werkwijze maar al te goed en daardoor verrast deze productie niet echt, maar dat betekent niet dat de voorstelling, precies door de luchtigheid, niet onder je huid kruipt. En dat is weer te danken aan de schijnbaar achteloze manier waarop Decorte pertinente dingen over het menselijke bedrijf zegt:

de zoon
vannen
anderzuster
vammij
die pachte
dattem
better
kon boog
schitte
dan de godin
van de jacht
awél
se verander
dém in een
ert en zij
jacht
tonde
hebbeném
opgepeuzelt
elemaal

twasso
tristisch
azin bambi
de fillem
zebbe
nallemaal
geweent
ma nu
issem
doot
gestraft
voor zijn
zonde
de mense
mogeni
oogmoedig
zijn
dan valle
ze van
nunne
pedestal

Jan Decorte verdient alleen al zijn piëdestal in het Vlaamse theater voor zijn unieke theaterschriftuur.

Dank aan Johan Wambacq van het Kaaitheater in Brussel, die mij de veel te weinig verspreide teksten van Jan Decorte ter beschikking stelde.

Literatuur

JOHAN WAMBACQ, “Wanhoop en weerzin, liefde en lust. Het theater van Jan Decorte”, in: *Etcetera*, jg. 20, nr. 84, pp.170-177

HANS-THIES LEHMANN, *Postdramatic theatre*, Routledge, Londen, 2006, pp. 97-98