

DE “STUKKEN-STUKKEN” VAN JAN DECORTE: DE META-GRAAD VAN EEN GENRE

Christoph DE BOECK

Jan Decorte is al wel een poos van het toneel verdwenen - hoewel je je kan afvragen of hij er ooit toe behoord heeft - maar zelden heeft het Vlaamse theater zulk een moeilijk grijpbare figuur gekend. Zelf beweert hij helemaal geen kunstenaar te zijn, 'behalve drie weken per jaar', en verder niets met die mensen te maken te hebben. De vele strubbelingen en voortijdig opgezegde samenwerkingen met onder andere Kaaithater en Beursschouwburg hebben hem de reputatie opgeleverd een wisselvallig koppigaard te zijn. Maar behalve een moeilijke jongen is hij ook een vrolijke jongen, getuige daarvan de nonsense-trilogie *Het Stuk-Stuk, In Ondertussen-door* en *Naar Vulvania*. In deze met slapstick vergeleken stukken speelt verwarring zowat de hoofdrol: er gebeurt alles tegelijk en uiteindelijk niets. Hetzelfde geldt voor de communicatie. Bovenal echter is deze trilogie een groteske parodie op het komische genre en op het medium theater in het algemeen met tal van transgressies van codes, normen en conventies.

Vooraleer Decorte zich aan het meta-niveau waagde, had hij reeds mee de vernieuwingsgolf in het Vlaamse theaterlandschap op gang gebracht. Evenals andere groten uit de jaren tachtig (en negentig) - Jan Lauwers, Anne-Theresa De Keersmaeker en Jan Fabre - plukte hij de relevante tekens uit verscheidene media en componeerde hij spraakmakende én monumentale voorstellingen als *Maria Magdalena* ('81) en *King Lear* ('83), ondertussen mijlpalen in de theatergeschiedenis.

Innoverend en voor sommige critici shockerend was het koele non-realisme dat de gebruikelijke tekening van de personages en dus ook de psychologische inleving verving. Er werd gesproken over de nulgraad van het theater waartoe deze producties teruggebracht waren, en daar had ook de hoge graad van abstractie in de vormgeving iets mee te maken. Er was zeker ruimte voor speelse elementen, maar het algehele kader van dergelijke producties werd toch gekenmerkt door ernst en zwaarte. De legendarische encensering van *Hamletmachine* door Jan Decorte droeg daar door zijn statische karakter nog toe bij.

In het essay 'Hard op de tong' reageert hij fel tegen het abstraheringsproces waaraan de ontwikkeling van de theaterkunst onderhevig is, en legt hij de nadruk op de 'actualiteit' die een voorstelling moet bezitten. Theater houdt zich teveel bezig met haar eigen code en te weinig met het begrijpen van haar tijd of wereld. Decorte

fulmineert tegen het nepbegrip dat 'originaliteit' is, als 'slechtgeplaatste uiting van subjektivisme'¹ en vooral ook tegen het societygebeuren dat theater geworden is, of misschien altijd geweest is, en tegen de benepen microcosmos van acteurs: 'omdat ze in een getto leven. Ze repeteren, lezen, treden op. Hun vrouw doet aan theater of vice versa, hun vrienden ook... Het is een heel besloten milieu, met heel eigen codes, in het leven en op de scène.'² Decorte lijkt het ernstige theater zijn rug te keren in het midden van de jaren tachtig en hij wil van dan af producties maken met de energie zoals hij die ervaart tijdens een concert van Prince. Een eerste poging daartoe vind je in de absurde komedie *Kleur is Alles*, ten dele een satirische schets op het milieu van kunstenaars en intellectuelen, in het tweede bedrijf doorsneden met nonsensikale scènes en personages.

In de drie volgende stukken is die absurditeit geradikaliseerd. Zoals hij met *Macbeth Party* de inhoudsloosheid van theater aan zijn publiek toonde door één van de parameters van het theaterbedrijf, nl. het sociale aspect, extreem door te drijven en enkel een feest te geven in plaats van een voorstelling, zo zou hij teksten schrijven met zoveel grappen dat het niet meer grappig was. Belangrijk bij de analyse van teksten als deze, die bij eerste lezing of op het eerste zicht louter onzin bevatten, is een oog voor het teveel aan, voor de opstapeling, de accumulatie.

De conventie is een flauwe grap

De rode, maar ook de enige draad lijkt gesponnen te zijn uit flauwe grappen. Een greep uit het aanbod: 'Kent u die over de man die 1000 keer fout zei? - Nee.- Nu dat komt goed uit. Hier gaan we dan: fout fout fout... (x1000).'³; het land 'Vrouwtsjoerije' als afleiding van Mantsjoerije⁴; een grap over 'maat 39' als het over pantoffeldiertjes gaat. Nog onnozeler is: 'Foei. Oei oei oei oei. Ja met een beetje echo moet u natuurlijk nog wel rekening houden. Sorry.'⁵; dat Meisje I zich voor deze flauwiteit excuseert, zegt voldoende over het niveau van deze humor. Wanneer de Existentiële Prins voor het eerst Nikirikidu tegen het lijf loopt, gaat dat als volgt:

Nik

HELP HELP HELP

Verdomd. Natuurlijk. Geen mens. Daar moet ik dan notabene zo ver voor lopen.

HELP HELP HELP

Achtervolgd door een wilde horde welteverstaan. Het is godgeklaagd. Lamentabel. Er is geen gerechtigheid meer zou je zo zeggen.

HELP HELP HELP

O hallo. Wie bent u nu weer. De gekste mensen kom je tegen als je onderweg bent.

HELP HELP HELP

Exp

Ik zal de vraag omkeren. Wie bent u nu weer.

Nik

Excuseert u mij. Het omgekeerde van de vraag luidt: reew un u tneb eiw.

Exp

Wat zegt u.

Nik

Als je de vraag "wie bent u nu weer" omkeert, krijg je "reew un u tneb eiw".⁶

Niet alleen wordt hier de vraag letterlijk omgekeerd - maar dan op het talige niveau in plaats van het referentiële -, er wordt ook gespeeld met de regels van het verhaal. De narratieve conventie vereist dat op de achtervolging gereageerd wordt, hetzij in positieve hetzij in negatieve zin. Dat wil zeggen: ofwel wordt de protagonist van deze handeling gered, ofwel wordt hij te grazen genomen door zijn vijanden. Wat gebeurt er hier? De actie wordt losgekoppeld van het suspenseconcept en laconiek becommentarieerd. Het slachtoffer Nik speelt op twee niveaus tegelijk: dat van de plot ('Help help') en dat van het meta-verhaal ('Geen mens. En daar moet je dan zo ver voor lopen. [...] Er is geen gerechtigheid meer zou je zo zeggen.'). Decorte ridiculiseert de conventie van de plot omdat de reguliere constructie van een achtervolgingsscène nood heeft aan een logisch causaal verband en die verwachting lost de auteur niet in. In een achtervolging heeft de held meestal geen tijd om een babbeltje te slaan met een toevallige voorbijganger.

Een gelijkaardig procédé wendt hij aan op andere plaatsen in deze toneeltrilogie. *Het Stuk-Stuk* vangt namelijk aan met een parodie op de aloude *in medias res* techniek: 'Waar ben ik gvd nu weer beland?' vraagt de prins zich af in de openingszin, alsof hij in het verhaal gedropt is.⁷ Reeds vanaf de tweede regel start de reeks misverstanden, spraakverwarringen en onbedoelde interpretaties, want de eerste repliek op die openingszin luidt: 'Wat zegt u?' Daarop volgen drie bladzijden lang uitweidingen over de vraagstelling van de Existentiële Prins (M1: 'U vroeg namelijk niet: waar ben ik nu weer beland gvd. Maar...' - M2: 'Maar waar ben ik gvd nu weer beland.'). Refraseringen (M1: 'Nee.' - M2: 'Nee.' - Exp: 'Wat nee hoe nee?' - M1: 'Neenee.' - M2: 'Neenee.' - Exp: 'Wat neenee hoe neenee.') en versprekingen ('Expimentele prins. Expimenteel. Met de peu van ...euh ;;; peu.'). Uiteindelijk geven de twee meisjes M1 en M2 antwoord op zijn eerste vraag: 'in Meisjesland'. Pas na een hoop onzin, die enkel betekenis bevat op het niveau van de taal, wordt toegegeven aan een premisse van het klassieke drama: het aangeven van de ruimtelijke omstandigheden.

Het stuk situeert het hoofdpersonage dus zonder omwegen of enige andere expositie vanaf de aanvang in een vreemde omgeving, in *medias res*, om meteen daarop - in de volgende zin - bladzijdenlang zoveel mogelijk omwegen te verzinnen eer een inhoudelijke kern van informatie wordt vrijgegeven. Op een onorthodoxe manier is dat ook weer logisch: het is niet verwonderlijk dat de prins de plaatselijke taal niet machtig is in een hem onbekend land, vandaar de babelse verwarring over linguïstische aangelegenheden als woordvolgorde, fonemen en deixis. Het is in ieder geval een stuk realistischer, paradoxaal genoeg, dan de vanzelfsprekendheid waarmee de vliegtuigpilot en de Petit Prince in het gelijknamige verhaal van Saint-Exupéry converseren in filosofische parabels, terwijl ze van verschillende planeten afkomstig zijn. En naar deze tekst wordt uiteraard verwezen middels de naam van Decortes protagonist, de Existentiële Prins.

Stripverhaal en strip-tease: voor kinderen en niet-kinderen

Andere personages verwijzen naar iconen uit de strip- en cartoon- of filmwereld, zoals M1 en M2 die een echo zijn van Hergé's Janssen en Janssen (vergelijk M1 en M2's 'Als dit een grap moet voorstellen zit u wel ver naast de kwestie. - Om niet te zeggen totaal naast de kwestie.') of andere typische komische duo's als Laurel & Hardy. De samentrekking 'Rambi' - het verschrikkelijke damhertje - is afgeleid van Rambo en Bambi, allebei filmheld van beroep; op zich is deze vondst al een flauwe grap, althans volgens de normen van de goede humor. Nog iemand die zich dergelijke onnozele woordspelingen en dito humor kan permitteren, is tekenaar Kamagurka. De sfeer en stijl van heel wat scènes in Decortes stukken doen dan ook sterk denken aan zijn strips. Aansluitend bij de ontmoeting met de Finse diplomaat Nikirikidu die achtervolgd wordt door de Lappen, vindt bijvoorbeeld de volgende passage plaats:

Nik

Maar wat ik eigenlijk zeggen wilde

HELP HELP HELP

Exp

Wat doet u. Wat overkomt u. Waarom roept u zo.

Nik

Dat is toch normaal. Ik word achtervolgd door een wilde horde.

Exp

Waarhoewatwanneer.

Nik

Ik heb ze net van me afgeschud, denk ik. Ik lig een woud en een vlakte voor. Natuurgebied, niets mooiers. Dat komt, ik ben nog olympisch kampioen

geweest. In tweeënzestig. Gouden medaille. Hordenlopen, u begrijpt wel. Rendieren of geen rendieren, ik ben ze voor.⁸

Decorte laat zijn personages onophoudelijk verder spelen met de conventies van het verhaal. Terwijl Nik voor zijn leven aan het lopen is, wordt zijn esthetisch hart geroerd door de aanblik van het landschap en wanneer hij luchtig staat te converseeren, herinnert hij zich plots dat hij eigenlijk in gevaar is en 'Help' dient te roepen, want 'dat is toch normaal'. De unheimliche logica van Decorte zorgt er opnieuw voor dat de potsierlijke argumentatie ergens wel klopt: in Lapland komen immers rendieren voor. De compressie van een aantal flauwiteiten en onnozele woordspelingen in amper vier regels wordt in deze laatste repliek van Nik heel voelbaar. Binnen de op zich al idiote context van de olympische medaille scoort de auteur nog eens met de allusie op 'wilde horde' in het 'hordenlopen'. Even later is nogmaals de verwantschap met Kamagurka of zelfs Woody Allen merkbaar als iedereen tegelijk reageert op een nieuwe dreiging en in koor uitroept: 'Nee. Niet Tom Pronk, de oude cowboy.'⁹ Dat doet denken aan filmscènes van Allen als zijn protagonisten zich eensklaps naar de camera richten en het publiek aanspreken.

Het stripverhaalkarakter van scènes en personages - ze vertonen geen psychologische diepgang noch worden er impliciet of expliciet motiveringen aangereikt, ze zijn dus 'plat' - leidt tot een haast kinderlijke atmosfeer; het lijkt wel poppenkast. Tegelijkertijd behoren de aangesneden thema's, nl. travestie, castratie, homoseksualiteit en nog veel meer van dat, niet bepaald tot de conventionele kindercontext. Moordlustige aanvoeders als 'Peterke de baldadige olifant', 'Pol de ruige potvis' en 'Willy Willy het razende zeepaardje' maken van deze stukken perverse sprookjes die op de rand van gruwel en grapjasserij balanceren. Later zal Decorte dat grensgebied nog dieper exploreren. Begin jaren negentig bewerkt hij een aantal klassiekers als *Woyzeck*, *Hamlet*, *King Lear* en *Titus Andronicus* tot radicaal gesimplificeerde versies die in een naïeve, kinderlijke taal geschreven zijn. Per abuis, uit domheid of uit sarcasme kent de jury van de Toneelschrijfprijs hem in 1991 de eerste plaats toe voor *Meneer, de zot en tkint* om de volgende reden:

Met deze tekst, waarin Decorte de tragiek van *King Lear* toegankelijk maakt voor erg jonge toeschouwers, bekleedt de auteur een volstrekt unieke plaats in het nochtans rijke aanbod kinder- en jeugdtheater dat Vlaanderen en Nederland op dit ogenblik kent. (...) Dat de tekst ook buiten de specifieke doelgroep verwarring kan stichten is voor de Jury een even evidente als verheugende vaststelling.¹⁰

Dat menen dus de juryleden: dat een harde en wrede tekst over een vader die zijn dochter anaal verkracht, gericht is op de doelgroep -12 jaar. Dit voorbeeld haal ik slechts aan om te tonen aan welke verwarring lezers van de stukken van Decorte ten prooi kunnen vallen.

De plot en zijn conservatieve structuren

De humor van deze dramatekst ligt dus structureel vevat in de opeenstapeling van onnozele grappen, maar daarnaast ook in de behandeling van gekende plotstructuren. Scène na scène breekt de schrijver de gecreëerde verwachtingen af. We hebben de eigenaardigheden van de achtervolgingsscène reeds besproken, maar ook de openingsscènes blijken een verrassend banaal verloop te kennen: *Naar Vulvania* opent met 'Blub blub blubberdeblub blub blub [enzovoort, cdb]' en de repliek 'O, maar ik zie dat ik niet langer alleen ben. Hallo, aangenaam. Fijn weertje, vindt u niet', terwijl in *In Ondertussendoor* twee figuren elkaar overhoop lopen en het twaalfje (niet te verwarren met de elfjes) de prins op zijn vraag 'Wat is dit voor onzin? Wat bent u precies aan het doen?' antwoordt: 'Ik fladder hier wat rond. Dat doen we hier allemaal. Ik heb namelijk vleugeltjes, ziet u.' De toon is gezet: er gebeurt hier zo goed als niets, niets als wat loos gefladder.

In wat meer gebruikelijke en meer klassieke scenario's als die van Jan Decorte gebeurt er wél wat. Door Decorte worden die klassieke ingrediënten geparodieerd in de regels '(Chantal:) Simpelweg spanning sensatie avontuur ... - (Zmm:) Geweld. Kreten en Gefluister. Erotiek. - (Zexpp:) Aardappelen. Boterhammen met kaas. Bloemkool.'¹¹ De voornaamste en meest klassieke pijler van het dramatische genre is immers de plot. Aristoteles wist het al:

The most important of these elements [plot-structure, character, style, thought, spectacle, lyric poetry] is the structure of events, because tragedy is a representation not of people as such but of actions and life, and both happiness and unhappiness rest on action. The goal is a certain activity, not a qualitative state [...] So, the events and the plot-structure are the goal of tragedy, and the goal is what matters most of all.¹²

Aristoteles noteert verder nog dat die plot ontstaat door causale verbanden tussen begin, midden en einde, zolang de verhoudingen binnen de juiste perken blijven en de coherentie niet vervalst. Het excessieve grappengehalte van Decortes komedies blijft uiteraard niet binnen die perken. Het is zo overheersend dat alle logische en oorzakelijke verbanden erdoor geabsorbeerd worden. De actie hangt niet af van het verhaal, maar van de grap, de grap omwille van de grap.

Zo vertelt M1 bij haar kennismaking met Nikirikidu langs haar neus weg dat ze onderweg vernomen heeft 'van de postbode dat aan de rand van het woud een horde Lappen vergiftigd is door het eten van radio-actieve bosbesjes'.¹³ Er wordt hier flink gesold met de lezer/toeschouwer die nog op de ontwikkeling van een actie zit te wachten. Manfred Pfister definieert 'suspense' als de spanningsboog tussen de volledige onwetendheid aan de ene kant en anticiperende verwachting gebaseerd op reeds gegeven informatie aan de andere kant.¹⁴ Jan Decorte keert de traditionele hiërarchie om en geeft de langverwachte kerninformatie mee als een terzijde. Het stuk gehoorzaamt dus niet aan de conventies die het zogenaamde *well made play* bepalen. Volgens de regels van het klassieke drama zijn alle wendingen immers georganiseerd in functie van de plot, die alle subplots en uitweidingen harmonisch en dialectisch naar een aristotelisch einddoel moet stuwten, vaak een climax of ontknoping. Decorte onderbreekt die finaliteit door wat in een logocentrische traditie centraal staat, te verwijzen naar de marge. Zo wordt al snel duidelijk dat de ten tonele gebrachte figuren - van personages kan men eigenlijk nauwelijks spreken - er niet zijn om de plot uit te bouwen, maar eerder om tegen te houden, als haast per ongeluk:

Car

[...] laten we dan in godsnaam doorgaan met ons verhaal.

12je

Met ons verhaal? Wat is ons verhaal dan.

Car

Dat zal ik u dan straks vertellen.

12je

U kunt het rustig vergeten, weet u van dat uitkleden. Ik word hier al voldoende tot lustobject herleid. En bovendien sta ik te trillen van de kou. U mag niet klagen, u hebt nog een jurk aan.

Expp

Ik zou eigenlijk best ook eens willen weten wat ons verhaal nu is. Ik was er helemaal niet van op de hoogte dat dit een verhaal was. Mij zegt nooit iemand iets.¹⁵

Niet toevallig is het Car of Carolien, vertegenwoordigster van de eerder conservatief en traditioneel georiënteerde Bond van Grote en Jonge Gezinnen, die aandringt op het vervolgen van het verhaal - om eindelijk eens orde en eenheid te scheppen -, terwijl de hoofdfiguur Expp zich nog niet eens van een narratief bewust was. Even daarvoor is Car trouwens op scène gekomen met de woorden:

'Euehh sorry dat ik hier zo middenin tuimel. Maar in mijn tekst staat 'hier op'. Nogmaals mijn excuses. En mag ik u tevens vragen wat on earth u hier aan het uitvoeren bent. Dit slaat toch echt nergens op, als u het mij vraagt.'¹⁶

De functionaliteit van het personage wordt hier in vraag gesteld. Psychologisch of sociologisch kunnen er alvast geen types of kwaliteiten aan dit bordkarton gekoppeld worden, maar belangrijker nog: ook in het kader van een zekere vooruitgang - narratief gezien dan - schieten zij vrijwillig tekort. Op verscheidene plaatsen in zijn betoog (*Das Drama*, 1977) wijst Manfred Pfister erop hoe alle elementen in een drama - hoe incongruent ook - steeds kunnen, zullen en moeten ondergebracht worden in een globaler dramaturgisch kader; het begrip functionaliteit staat voorop. Dat wil zeggen dat elk teken een functie moet hebben, zelfs het fragmentaire karakter van een hedendaagse dramaturgie is alleen verantwoord als dat fragmentaire een reden heeft. Het discontinue zal dus altijd passen in een hiërarchisch hogere of grotere continuïteit. Een voorbeeld over 'tempo':

Of course, this discrepancy may itself have a certain function, as it does in Beckett, whose figures attempt to enliven the all too slow passage of time by busying themselves with numerous meaningless and gratuitous activities and delude themselves about the permanence of their situation. However, it can also be dysfunctional and reflect a degree of aesthetic incompetence on the part of the author if the tempo is too forced. It is only when the tempi on both levels are perfectly synchronised that the author is able to create the impression of a consistent tempo, whether high or low. If the tempo is high then this means that every one of the swift series of utterances represents a speech act that affects the situation and that each nuance or change of position, grouping and configuration drives the story onwards towards its final crisis and conclusion.¹⁷

De enige zin die schuilt in de hyperkinetische opvoering van flauwe grappen en woordspelingen, 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. 'Aangenaam. Bent u ook een personage. Ik ben namelijk op zoek naar een personage om mee te dialogeren.'¹⁸

De eis tot integratie in een functioneel schema schendt Decorte overigens flagrant wanneer hij een personage uitvindt dat niets zegt en niets doet. Er vindt dan twee bladzijden lang een 'gesprek' plaats tussen Judy, die alleen maar '...' zegt, en de Existentiële Prins, die haar op paradoxale wijze toch begrijpt of tenminste doet alsof. Daarna wordt zonder overgang een andere scène opgenomen - de scène met de pinguïns - zodat de figuur Judy er eigenlijk voor spek en bonen bij staat. De auteur slaagt er dus in een volstrekt overbodig personage te creëren (Exp: 'U bent helemaal geen personage'¹⁹). Dat procédé herhaalt hij wat explicieter in *Naar Vulvania*. Twee figuren, Willy Willy het razende zeepaardje en Pim het speelse inktvisje, onderbreken één van de scènes en verklaren dat ze eigenlijk enkel wat rondkuieren. Ze geven zelfs toe dat ze 'volkomen overbodig' zijn in deze voorstelling en excuseren zich.

Wat de 'final crisis' betreft waarover Pfister het heeft, daarvan valt alweer niet veel te merken in deze trilogie. *Het Stuk-Stuk* kan maar niet beslissen hoe het wil eindigen ('Wat dacht u van een muzikale finale.' - 'Of van de slotzin: "ze leefden kort en gelukkig en stierven allebei aan Aids". Een beetje grof misschien.' - waarna allen uitbarsten in het zingen van het lied 'VAT DE KOE BOM BOM BIJ DE HOOOO-RENS'), terwijl ook in *In Ondertussendoor* naar een passend einde wordt gezocht met een moord of zo, zoals dat hoort in een spannend avontuur, en er dan maar een schlager gezongen wordt. Ook aan het slot van *Naar Vulvania* moet de Existentiële Prins eraan geloven. Nadat hij heeft vastgesteld dat de voorstelling eigenlijk al afgelopen is, dringt hij bij de anderen erop aan een einde te vinden. Chantal en Zmm beslissen echter een relatie te beginnen en te verhuizen naar Meisjesland, waarna ze besluiten: 'Ja we zingen vlug de eind-tune en dan valt u gewoon dood.' Het finale conflict en de conclusie worden dus elke grond van verantwoording ontnomen: het is zo omdat het zo moet. Jan Decorte parodieert en ridiculiseert de narratieve normen door ze koppig op te volgen, zij het in een absurd uitvergroot formaat. Aan de drie besproken stukken ligt namelijk eenzelfde stramien ten grondslag: ontmoeting - seks - dood. Over die laatste twee dingen wordt dan alleen nog gesproken, er wordt in het midden gelaten of ze nu ook daadwerkelijk plaatsvinden.

Expliciete transparantie

De door Decorte vaakst gehanteerde procedure om het genre op te blazen bestaat in het zichtbaar maken van de technieken die aan de basis liggen van dat genre. Om de haverklap wordt er bijvoorbeeld geëxpliciteerd dat de tegenspeler op het toneel verschijnt op het verkeerde moment, dat iemand zijn tekst niet kent, dat nu de volgende scène moet beginnen of afgelopen is, enzovoort. De tekstuele mechanismen die de actie onderbouwen, worden op die manier blootgesteld aan het daglicht;

de plot wordt dan overdreven doorzichtig gemaakt door het expliciete karakter van auteursingrepen. Een klein overzicht:

Of ik hoopte al dat u uitgepraat was. Ik vind uw tekst nl. heel vervelend. [...] Wilt u niet overwegen ergens een coupure aan te brengen? Of is dat teveel gevraagd.²⁰

Exp

Ik begrijp niet waar u het over heeft.

Nik

Dat staat toch gewoon in de tekst.

Exp

Ik heb al tijd genoeg verknald met mijn tekst te lezen. Leren is er niet echt meer van gekomen.²¹

En trouwens, zou u zich niet eens voorstellen. Dat hadden we bladzijden geleden al moeten doen.²²

Wat the hell komt u hier eigenlijk doen? Ten eerste maakt u ons aan het schrikken, u legt een boeiende scène stil en ten eeuuh maar waarom draagt u eigenlijk een jurk.²³

De tom

Ja ik stel voor dat we er maar mee ophouden. Ik bedoel erg spannend is dit allemaal niet. Hier kan je de voorstelling toch niet mee laten eindigen. Kennen we nog een scène uit "Hamlet" of zoiets.

12je

Wat zegt u? Waaruit?

Expp

Of een onverwachte ontwikkeling. Nog vlug een onverwachte ontwikkeling en dan de sterfscène.

12je

Welke sterfscène. Mij is van een sterfscène niets gezegd.

Expp

Ja dat moet nog eventjes geheim blijven. Om te voorkomen dat we hier nu ook nog een vervolg aan breien heeft de auteur beslist dat ik op het einde van deze voorstelling doodga. Maar ik heb al bedacht om terug te komen als "de zoon van de existentiële prins". Maar sst mondje dicht.

Car

Heb ik goed gehoord, dat u staat te wachten op een onverwachte ontwikkeling? Mag ik misschien een voorstel doen?²⁴

In dit laatste fragment wordt niet alleen de volgende scène prijsgegeven, maar meteen ook een deel van het volgende toneelstuk. Een 'onverwachte ontwikkeling' is trouwens een synoniem voor de aristotelische 'peripetie', een crisismoment van herkenning in de antieke tragedie. Deze momenten sturen de plot naar een ontknoping. De auteur demonstreert hier met andere woorden de *normale* mechanismen van een klassiek stuk, die deel uitmaken van een dialectisch finaliteitsdenken. Door zich voortdurend te begeven op een meta-niveau, verbreekt Decorte telkens zijn net opgezette dramatische situering en maakt hij de tekst uiterst fragmentair.

Een hoogtepunt in deze zinloosheid is het optreden van de pinguïns in *Het Stuk-Stuk*. Niemand weet waarom zij plots komen opdagen - ook de auteur niet, zo wordt verkondigd -, maar het moet gewoon. Decorte pleegt een dubbele spelovertreiding tegen de dramatische regels als dan nog eens blijkt dat deze personages zoek zijn. Ze zijn dus niet alleen gratis, ze zijn ook nog eens verloren geraakt. Absurditeit bovenop absurditeit. De aanwezige personages spelen dan zelf maar pinguïn: 'Kwek kwek snater snater snater'; alsof de rest van het stuk niet door acteurs gespeeld wordt - op zich alweer een kanjer van een meta-scène plus een parodie op het gekende toneel-in-het-toneel principe als bijvoorbeeld in *Hamlet*. Binnen dat groteske kader heten de opgevoerde pinguïns dan nog eens Sports en Tsjerno Billy. Dat overladen karakter wordt wel eens 'comic fullness' genoemd en is het fundament van één van de oudste komediestijlen, de farce²⁵. De humor wordt als het ware overstuurd en is teveel van het goede; een stijlkenmerk dat je ook aantreft bij heel wat vertegenwoordigers van het groteske genre.

De plot is het kloppende hart van de komedie

Het komediegenre zelf is ook onderhevig aan wetten en conventies. Over de portrettering van personages vertelt Maurice Charney ons dat er meestal stereotiepen opgevoerd worden, die niettemin beantwoorden aan verschillende sociale klassen. Terwijl psychologisering minimaal is in de komedie, speelt een strenge hiërarchie van sociale achtergronden wel degelijk een rol. Zo zijn het haast altijd representanten van 'lage' klassen die de meest karakteristieke komische scènes in gang zetten.²⁶ Die overwegingen spelen bij Decorte allerm minst een rol, zelfs de prins bezit geen prinselijke uitstraling, laat staan macht. Zijn enige drijfveer is zijn seksuele drang.

Een fundamentele afwijking is echter opnieuw te zoeken op het plotniveau. Hoe grillig het scenario ook kan zijn in de klucht of farce, volgens Charney is de plot nog altijd de basisconstituante van dit subgenre ('comedy is highly plot-oriented'²⁷). Alleen worden er zoveel mogelijk obstakels in het leven geroepen - die meestal wel

een zin of reden hebben, dat wil zeggen een causaal verband vertonen - om de plot des te glorieuzer naar het *happy end* te leiden.

Comedy needs all the obstacles, obstructions, bars, barriers, lets, and hindrances it can invent in order to get moving - the more the merrier, on the principle that the greater the initial difficulties, the sweeter will be the resolution. The dénouement in comedy is literally an untying of knots, and plot complications are emphasized for the delight of the audience.²⁸

De hier besproken trilogie echter gehoorzaamt niet aan dat schema. De obstructies en knopen worden niet opgeheven of losgemaakt, maar gewoonweg opzijgeschoven en vergeten om een volgende scène aan te vatten, wat dan nog eens letterlijk aangegeven wordt. Aan het slot van de genoemde stukken vindt geen oplossing plaats maar telkens een gedwongen dood die echter niet ter plekke uitgevoerd wordt, zodat ze maar afsluiten met een liedje. Bij Decorte is niets to the point en vindt enkel small talk plaats. Daarenboven hoort een komedie grappig te zijn - en dat hangt dus af van conventies - en deze manier van grappenmaken zet de georganiseerde grappenmakerij op de helling. Exemplarisch hiervoor is 'het liedje zonder eieieieindeeuhh'²⁹, maar 'het mislukte liedje' waarmee *In Ondertussendoor* begint, slaat wel alles: 'Tadadadamtadamtadamta (x oneindig)// dit is het liedje/ euhh het liedje over/ euhh over euhh over/ niets/ over volstrekt niets/ over helemaal niets/ niets en nog eens niets/ niets niets niets/ dus over niets/ volstrekt niets/ helemaal niets/ niets en nog eens niets/ niets niets niets/ dus over niets// dit is het liedje dat mislukte/ omdat het nergens over ging/ over volstrekt nergens/ over helemaal nergens/ nergens en nog eens nergens/ nergens nergens nergens/ dus over...'³⁰ Daarmee begint dan notabene een toneelstuk.

Over de komedie schrijft Charney nog:

We have faith in the comic structure. We know that, despite all appearances to the contrary, the plot will and *must* generate the preordained happy ending. There is a sense of inevitability in the way that comedy produces comedy. In other words, once you begin with a set of comic propositions or comic intrigue, you are safely secured in the world of comedy, in which the comic resolution will fulfill our original expectations.³¹

Dat *happy end* is inderdaad kenmerkend voor zowat alle komedies van Shakespeare. Meestal worden die beklonken met een bruiloft die alle misverstanden uit de weg ruimt en symbolisch alle tegenstellingen integreert in de bestaande maatschappelijke orde³². Wat centraal staat in de klassieke komedie wordt door

Decorte nog maar eens schijnbaar nonchalant aan de kant geschoven: in *In Ondertussendoor* vermeldt Carolien op de voorlaatste bladzijde achteloos: 'O ja. Ik ben onderweg naar het toilet ook nog getrouwd. Met een transseksueel uit Erembodegem. Misschien zit daar iets in. O pardon.' Aan het einde van *Het Stuk-Stuk* krijgen we zelfs ei zo na nog een homoseksueel huwelijk voorgeschoteld.

Een climax in die eerste tekst is wel de brief van de Auteur met een boodschap voor zijn personages. Na toegegeven te hebben dat zijn tekst 'inderdaad hoogst nonsensikaal en onbegrijpelijk' is, belijdt hij zijn depressies en drug- en drankproblemen. Hij heeft zelfs verschillende malen zelfmoord proberen te plegen, maar ook dat liep telkens slecht af. De Auteur wordt hier niet bepaald in een auctorieel daglicht gesteld. Hij heeft geen zin, geen macht en geen motieven. De Auteur is een verliezer, een mislukkeling, een sukkel. *Het Stuk-Stuk* is een op hol geslagen komedie die zich onttrekt aan de handen van diegene die normaal alle (plot)lijnen coördineert.

Verwarring tussen genres, tussen diepte en oppervlakte

Het groteske karakter van deze komedie hangt niet alleen af van de accumulatie van onzinnigheden, maar ook van de interjectie van verrassend relevante zinnigheden. Onderwerpen als milieuvervuiling ('de radioactieve bosbesjes'), homoseksualiteit, migrantenproblematiek en fascisme komen aan bod op een onorthodoxe manier. De constante in de trilogie draait bijvoorbeeld rond de migratie van de Existentiële Prins naar landen (bv. Meisjesland) waar hij geweed wordt omwille van zijn heteroseksuele aard; hij is een politiek vluchteling, want zijn familie is uitgemoord door een groep rebellen.

Een term die mij van toepassing lijkt op de esthetische strategie van Jan Decorte, is 'vreselijke lichtheid', of nog: 'groteske'. Volgens de woordenboekdefinitie is de denotatie van 'grotesk': 'het combineren van niet passende dingen'. Dat geldt voor zowel deze term als voor de hele poëtica van Decorte. Zo laat hij Nikirikidu in één adem de volgende gruwelen opsommen: 'Heel Finland is al ingenomen. Al onze meisjes en jonge vrouwen verkracht. Het dragen van een gebreide muts is verplichtend geworden. Kunt u zich voorstellen hoe dat aanvoelt? In de zomer. Om over het lopen met puntschoentjes nog maar te zwijgen.'³³ Het dragen van een kledingstuk of het verkrachten van een vrouw, het is al even erg. Over castratie om van geslacht te veranderen (een vereiste voor inwoners van Meisjesland): 'Het is niet moeilijk. Je hebt er alleen een nagelschaartje voor nodig. - En wat goede wil.'³⁴ Decorte bereikt hiermee een effect van verwarring: is dit opnieuw één van zijn flauwe grappen of spuwt hij een bittere kritiek op een bestaande realiteit? Refereren zijn nonsensikale

scènes dan op allegorische wijze aan sociopolitieke wantoestanden en is zijn humor eerder cynisch te lezen? Een vrij 'harde' passage in *In Ondertussendoor* lijkt deze richting aan te geven:

Car

Ik heb wel een revolver zien liggen, daar ergens achterin. Maar denkt u nu niet dat ik u hier bij wijze van dramatische zet ga vermoorden, hoor. Ik ben tegen geweld als het mentaal gehandicapten betreft. Hoewel opgeruimd staat netjes natuurlijk.

Exp

Ja dat heb ik ook gelezen. In 'Mein Kampf' waarschijnlijk. Maar ik stel voor dat we hier niet nog even het hele euthanasiedebat overdoen.

12je

Sorry. Als ik even mag onderbreken. Waarom zingen we nu niet snel een schlager en dat maakt u zich netjes van kant na de voorstelling.³⁵

Met de vernoeming van Hitlers werk *Mein Kampf* kantelt de tekst naar een politiek bewuste dimensie. In de stroom onnozelheden en sociale babbels drijft een fascistoïde ideologietje mee (mentaal gehandicapten uit de weg ruimen) en het is voorbij voor je het weet. Zo wordt duidelijk hoe in het oppervlak van dingen, woorden en relaties de meest abjecte structuren geabsorbeerd kunnen worden, hoe onder het mom van een grap de gruwelijkste ideologie kan schuilgaan. Ook wordt het thema zelfmoord hier op een ongewoon luchtige manier aangesneden. Alsof het beëindigen van een leven een zoveelste encenering op het grote theaterpodium is. De codes en conventies in vele facetten van de sociale of economische realiteit alsook in het (toenmalige?) theaterlandschap zijn lege vormen, structuren die naar believen retorisch opgevuld kunnen worden in extreem verschillende richtingen. Het doet er niet toe wat er gezegd wordt, als de vormgeving maar knap is. Dat zou de kritiek van Jan Decorte kunnen zijn. Daarom ook zouden de theatrale en generische conventies hier tot op het absurde geparodieerd worden: als een kritiek op het zuiver vormelijke, op het esthetische om het esthetische.

De overdaad aan humor in deze trilogie echter maakt het onmogelijk om ze eenduidig ernstig en maatschappijkritisch te lezen. Decorte zorgt voor een verwarring tussen het ernstige en het komische.³⁶ De humor van dit theater kan niet ingepast worden in het structuralistische schema oppervlakteniveau-diepteniveau, noch laat de kritische dimensie van deze tekst zich hiërarchisch onderschikken aan de grapjasserie en dat wordt akelig duidelijk op momenten als in de *Mein Kampf*-passage. Mij lijkt de verwarring fundamenteel: het gaat om een simultaan lachen en huiveren en niet om een absoluut-kritische tekst. Het blijft teveel een farce om een satire te zijn.

De eis tot castratie van de prins - illegaal vluchteling in Meisjesland - kan een hilarische overdrijving zijn van het radicale exclusivisme waar een nationale entiteit prat op kan gaan. Wanneer de Bond van Grote en Jonge Gezinnen verbeeld wordt als een 'bevrijdingsfront', is dat een ironische omkering van de eigenlijke ideologische achtergrond van deze organisatie. De slotscènes van de drie stukken zijn even hilarisch als ontnuchterend. De Existentiële Prins, bladzijdenlang op zoek naar iemand om mee te paren, moet van de auteur sterven. Als hij in het land van de 12jes, die seks bedrijven met zo mogelijk iedereen, op de duur sterven moet aan een 'vunzige ziekte', dan is de echo van een ziekte die haar opmars maakte in de jaren tachtig (ten tijde van het geschrevene), niet veraf. In de pers stonden deze stukken ook wel bekend als de 'Aidstrilogie'. De afkorting voor de Existentiële Prins, nl. 'Exp', zou evengoed kunnen verwijzen naar de Experimentele Prins. Hij kleedt zich immers als travestiet, staat op een punt verleid te worden door de homoseksuele Nik, begeeft zich meer dan eens in een omgeving van lesbische koppels (zowel in *Het Stuk-Stuk* als in *Naar Vulvania*) en hengelt bij elk vrouwelijk personage naar seksuele aandacht. Bovendien is er sprake van de dreiging van de Vliegende Slurfjes die alles op hun weg penetreren. Expliciet wordt er naar het Aidsvirus verwezen in de zin 'Rubberen ondergoed. Geen wonder dat er zoveel zeropositieven zijn'³⁷ en in het feit dat in Jongensland iedereen sterft aan een vreselijke ziekte (zie *Het Stuk-Stuk*). In de drie stukken wordt er met seksualiteit gespeeld - hoewel een 'echte', daadwerkelijke vrijpartij er niet in voorkomt - zonder dat er een motivering is voor die seksuele drang. Iedereen doet het gewoon met elkaar. Er wordt nochtans geen kritiek geleverd of op een samenhangende manier een thematiek uitgewerkt in verband met dit onderwerp. De rode draad bestaat er enkel in dat de personages in hun conversaties steeds weer terugkomen op dat ene onderwerp, zonder dat er doorverwezen wordt naar een diepere inhoud. Het topic blijft even plat als de personages dat zijn.

Hyperbolisch en allegorisch: de uitholling van een genre

Daarom blijft een lezing van deze teksten verwarrend voor wie op zoek is naar dialectisch gefundeerde kritiek op een maatschappij. Al wat overblijft is een partij mensen die carnaval vieren (zie carnavalslied op het einde van *Het Stuk-Stuk*), zich verkleeden, toneeltje spelen en op het einde bepalen wie er sterft. Het is maar theater. Misschien zijn ze in het beste geval als een hyperbolische allegorie, een groteske over een milieu te bestempelen, ook al wordt er niet gespecificeerd welk milieu. Feit is dat er geen traditionele analyse kan worden gemaakt aan de hand van literaire noch dramatische motieven. Wel zijn algemene situaties in bepaalde scènes politiek te lezen, zoals bijvoorbeeld de verklaring tot *persona non grata* van de prins in Meisjesland. De vele tonnen ophoping van taalspelletjes en grappen maken het echter onmogelijk om een uitgebalanceerde compositie te lezen.

De dialogen - volgens Pfister DE pijler waarop het dramagenre rust - zijn voor een heel groot percentage leeg en puur formeel: het ritueel van de kennismaking en de ongemakkelijke misverstanden/versprekingen die daarop volgen. Het lijkt wel een regelrechte vernietigende aanval op de structuralistische voorstelling van de communicatie. Dat model, verfijnd door Jakobson, gaat er immers vanuit dat er een zender is die zijn boodschap via een gemeenschappelijke code doorstuurt naar de ontvanger. Wat Decorte doet, is zijn personages laten focussen op de fatische functie van het medium, dus van taal. 'Ik spreek wel een heel stuk door, maar ik begrijp niet wat ik zeg.'³⁸ Zij besteden immers geen aandacht aan de inhoud van hun woorden, maar doen alle moeite om het kanaal open te houden. Dat wordt het doel op zich. Het is dan ook zeker van toepassing op een samenleving waarin boodschappen en informatie in alle mogelijke media zich prolifereren tot ze enkel nog louter spel zijn zonder referenten. Vandaar dat Decorte met de productie *Macbeth party* een fuif geeft in plaats van een voorstelling op te voeren. Op een feest is enkel plezier, geen bezorgdheid om achterliggende motieven of argumenten. Het feest: alles vindt er plaats omwille van zichzelf, er zijn geen redenen of oorzaken noodzakelijk, slechts aanleidingen. Het is het spel om het spel, de vorm om de vorm. Geen debat, geen ideologie. Deze teksten en voorstellingen uit die tijd (late jaren tachtig) lijken wel een resultaat van de cynische kater die Decorte overhoudt aan het ernstige, innoverende en 'zware' kritische theater dat hij in het begin van dat decennium maakte. Als reactie daarop is misschien wel de zin ontstaan om luchtig schuim te kloppen, zin te counteren met onzin, mogelijk om de logocentrisch gefundeerde lees- en interpretatiekanonnen te blokkeren.

De figuur van de Existentialistische Prins kon niet beter gekozen zijn, omwille van zijn parodie op het boek waarin Antoine de Saint-Exupéry een existentialistische queeste naar betekenis ondernam: zingeving aan de mens en het universum. De ontelbare 'godverdommes' uitsprekende prins wordt bij Decorte enkel aangedreven door zijn seksuele appetijt, niet door filosofische nieuwsgierigheid.

De weigering van de 'onnozele pipo' die Decorte is, om serieus te doen, mondt uit in de uitholling van een genre. Door de opeenstapeling van zijn subversieve flauwe humor en het absurde spel met de generegels blaast hij het stuk op. Hij werkt naar een leegheid toe die volgestouwd is met allusies op de theatrale code en parodieën van dramatische conventies. Daar komt nog eens bij dat hij deze trilogie 'operettes' noemt, zowel op de omslag van het boek als in de tekstregels zelf. In *Het Stuk-Stuk* wordt gesproken over 'deze muzikale komedie' en waar die dan wel heen gaat. Er zijn trouwens op geregelde tijdstippen liedjes verwerkt in de tekst, zodat er met recht en reden gesproken kan worden van een opérette. In het openingslied van *Het Stuk-Stuk* struikelt de lezer na vier regels al over een tussenwerping tussen

haakjes: '(of zoiets - tja bij een muzikale komedie is het begin altijd het moeilijkst, natuurlijk. wie loopt er in het gewone leven ook te zingen de hele tijd? maar goed...)' Deze teksten gelijken voor het overige ook helemaal niet op wat gemeenzaam begrepen wordt als operette, al gebruiken ze wel geijkte karakteristieken als het zingen tussen de gesproken scènes. Met de technieken van het genre zelf wordt zo alweer de genrewet getransgresseerd en wordt het genre geridiculiseerd door Decorte, en dat geldt niet alleen voor de opérette, maar ook voor de komedie, het drama en het theater in het algemeen.

De pleonastische titel van het eerste stuk uit de reeks is dan ook emblematisch voor het hele opzet. Een 'stuk' is immers zowel een genre - nl. drama - als een concreet object - een toneeltekst - als een bijwoord dat synoniem is voor 'kapot'. Of met andere woorden: door het stuk 'Stuk' te spelen, wordt het stuk stukgespeeld.

NOTEN

- 1 Jan Decorte, *Portrait de théâtre 1985-1990*, p. 16
- 2 Jan Decorte, *Portrait de théâtre 1985-1990*, p. 72
- 3 *Het Stuk-Stuk*, p. 11
- 4 *Het Stuk-Stuk*, p. 14
- 5 *Het Stuk-Stuk*, p. 29
- 6 *Het Stuk-Stuk*, p. 20
- 7 Zowel *In Ondertussendoor* als *Naar Vulvania* beginnen met een soortgelijke ontmoeting, respectievelijk in de lucht en onder water, met iemand van de niet-menselijke species.
- 8 *Het Stuk-Stuk*, p. 21
- 9 *Het Stuk-Stuk*, p. 25
- 10 Willy Thomas: *Iemand graag zien. over newereld zonderonnozelkinderen*, p. 2
- 11 *Naar Vulvania*, p. 36
- 12 Stephen Halliwell: *The Poetics of Aristotle*, p. 37
- 13 *Het Stuk-Stuk*, p. 27
- 14 Manfred Pfister, *The theory and analysis of drama*, p. 98
- 15 *In Ondertussendoor*, p. 26
- 16 *In Ondertussendoor*, p. 22
- 17 Manfred Pfister, *The theory and analysis of drama*, p. 292-293
- 18 *Het Stuk-Stuk*, p. 21
- 19 *Het Stuk-Stuk*, p. 30
- 20 *Het Stuk-Stuk*, p. 25
- 21 *Het Stuk-Stuk*, p. 22
- 22 *In Ondertussendoor*, p. 16
- 23 *In Ondertussendoor*, p. 22
- 24 *In Ondertussendoor*, p. 38
- 25 'A farce is a comedy with an extravagant plot in which anything can happen. The

characters are developed by quirks and eccentricities rather than according to any believable, psychological truth. [...] Farce may be the purest, quintessential comedy, since it so rigorously excludes any sentiment at all, especially feelings of sympathy, compassion, or empathy for the characters. It is also unintellectual, unpsychological, and uncomplex, with energetic, dream-like characters pursuing their impulses and gratifications with an amazing singleness of purpose.' (uit Maurice Charney: *Comedy high and low*, p. 97)

26 Maurice Charney, *Comedy high and low*, p. 51-52

27 Maurice Charney, *Comedy high and low*, p. 92

28 Maurice Charney, *Comedy high and low*, p. 79

29 *In Ondertussendoor*, p. 8

30 *In Ondertussendoor*, p. 3

31 Maurice Charney, *Comedy high and low*, p. 76

32 Maurice Charney, *Comedy high and low*, p. 93

33 *Het Stuk-Stuk*, p. 25

34 *Het Stuk-Stuk*, p. 18

35 *In Ondertussendoor*, p. 40-41

36 Niet gelijk te schakelen met de klassieke verhouding tussen het historische duo het tragische en het komische, daar de tragikomedie vaak begrepen is als de verwezenlijking van de metafysica van de komedie. Dat wil zeggen, uiteindelijk wordt wel degelijk een ernstig onderwerp behandeld op een onderhoudende, satirische of cynische wijze. Alles wordt teruggevoerd naar de kritische laag, die op een dialectische manier de dieptestructuur uitmaakt van het geheel, om te arriveren bij een 'openbaring' over *la condition humaine*.

37 *Naar Vulvania*, p. 30

38 *Het Stuk-Stuk*, p. 35

BIBLIOGRAFIE

Maurice Charney, *Comedy High and Low: An Introduction to the Experience of Comedy*. (New York: Peter Lang, (1991)

Jan Decorte, *Portrait de théâtre 1985-1990*, (Amsterdam: Bert Bakker, 1991)[Kunst en de Markt]

Jan Decorte, *Oeuvres*, (Antwerpen: Bebuquin, 1994)

Stephen Halliwell (translation and commentary), *The Poetics of Aristotle*, (London: Duckworth, 1987)

W. Moelwyn Merchant, *Comedy*, (London: Methuen, 1979)

D. J. Palmer (editor), *Comedy. Developments in Criticism. A Casebook*, (London: MacMillan, 1984)

Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, translated from the German by John Halliday, (Cambridge: Cambridge University Press, 1988, orig. 1977)