

Vermaningen vanuit de ivoren toren.

Over het kleinburgerlijke modernisme van Claire Swyzen

In haar 'illegale' *State of The Union* op Het Theaterfestival '99 (zie het vorige *Etcetera*nummer) haalde Claire Swyzen fors uit naar het 'reactionaire, anekdotische theater' van de jongste generatie theatermakers.

Ivo Kuyl, docent aan het RITS, repliceert.

In haar artikel *Back to Basics. Over de laken-frisse ideeën van jonge snakes*¹ veegt Claire Swyzen de vloer aan met enkele tendensen in het recente Vlaamse theater. Meer bepaald richt ze haar pijlen op de zgn. 'anekdoten-dramaturgie' van de jaren negentig.

Een voorbeeld van die dramaturgie is *Ge moet niet per se Ananas gegeten hebben om te weten DAT DAT ongelooflijk lekker is* van Bart Van Nuffelen en Johan Petit, vorig jaar nog gelauwerd met een selectie voor Het Theaterfestival. Voorts bespreekt zij nog de afstudeerproducties van Don Verboven, Jan Geers en Geert van Rampelberg en de voorstelling *Vroeg, een dinsdagmorgen* van Stijn Devillé. Ten slotte komt ook *Neen, serieus* van Olympique Dramatique aan bod.

Al deze producties zouden in kwalitatief opzicht ondermaats zijn. Ook de theateropleidingen delen in de klappen, want zij zouden gedeeltelijk aan de basis hiervan liggen. Voorts meent Swyzen dat het hedendaagse theater verziekt wordt door commercialisering en dat het reactionaire, impulsieve en anti-intellectualistische werk van de jongste lichtung perfect in die marktgerichte houding past.

1

Wat te denken van die ongenadige kritiek? Ik geef onmiddellijk toe dat ik bij een eerste lezing onder de indruk was. Maar nu ik wat meer afstand heb, vind ik de zienswijze van Swyzen te eenzijdig en te radicaal. Vooral verwijt ik haar dat ze reductionistisch te werk gaat.

Inderdaad is het verleidelijk om voor de retoriek van Claire Swyzen te zwichten. Zij propageert een *law and order*-denken over het theater waarvan ik mij heel goed kan voorstellen dat het bij velen zal aanslaan. Eindelijk eens iemand die durft te zeggen waar het op staat, denkt de argeloze lezer.

Maar zo eenvoudig ligt het natuurlijk niet. Want bij nader inzien blijkt Swyzen het werk van de jongeren tot het verlengstuk van haar eigen esthetica te maken, in plaats van oog te hebben voor hun 'andersheid'. Dat verklaart wellicht haar volkomen gebrek aan 'goodwill'. Zij is niet bezig met de realiteit, maar met het reproduceren van haar eigen ideologische normen en waarden.

Meteen heb ik hiermee het perspectief aangegeven van waaruit ik de bijdrage van Swyzen zal analyseren. Na een explicitering van haar esthetische theorie (par. 2 en 3), zal ik laten zien dat het conservatief karakter van deze theorie verklaarbaar is vanuit een kleinburgerlijke reflex (par. 4) en daardoor ook geen adequaat antwoord kan bieden op de huidige maatschappelijke ontwikkelingen (par. 5). Vervolgens ga ik dieper in op de samenstelling van het nummer van *Sampel* waarin haar essay gepubliceerd werd. Daarbij zal ik aantonen dat die samenstelling als retorische functie heeft het gelijk van Swyzen te bevestigen (par. 6). Ook zal ik duidelijk maken dat haar kader irrelevant is, d.w.z. niet geschikt voor een plausibele interpretatie van de besproken voorstellingen (par. 7 en 8) en dat ze zich bezondigt aan onterechte veralgemeningen (par. 9). Ten slotte zal ik aantonen dat Swyzen ongewild meedoet aan het commerciële denken dat ze pretendeert te bestrijden (par.10).

2

Claire Swyzen laat uitschijnen dat haar esthetica politiek gemotiveerd is. Vanuit een 'linkse' attitude bekritiseert zij het feit dat wij vandaag leven in een klimaat van commercialisering en verrechtsing. In deze context heeft het theater tot taak om de maatschappij kritisch door te lichten en zo emancipatie te bevorderen.

Ondanks deze politieke bekommernis tendeeft de esthetica van Swyzen naar formalisme. Bij de transformatie van leven naar kunst zijn vormbewustzijn en structurerend vermogen van het grootste belang. Het kunstwerk is geen nabootsing van de realiteit, maar een artificiële, talige constructie. Het creëert een fictieve tegenwereld waarin de echte wereld ter discussie gesteld wordt en zo een kritische spiegel voorgehouden krijgt.

Door dat kritische gehalte is het kunstwerk superieur aan het banale en laag-bij-de-grondse leven, zeker wanneer het gaat om het leven van Jan met de Pet, wiens meningen en commentaren door Swyzen maar matig op prijs worden gesteld. Om die reden is haar esthetica ook elitair.

Voorts is heel het betoog van Swyzen doordrongen van intellectualisme. Dat blijkt o.m.

uit haar bewondering voor de 'kille' en 'cerebrale' teksten (deze uitdrukkingen komen van haarzelf)² van Paul Pourveur en Finn Iunker en voor een genre als 'de betere techno'³ dat zij vergelijkt met een fuga van Bach.

Het intellectualisme van Swyzen vertoont twee aspecten. Ten eerste wijst zij op het belang van rationele strategieën bij het proces van esthetische transformatie. Om greep te kunnen krijgen op zijn stof, heeft de kunstenaar nood aan intellectuele background, vakmanschap en discipline. Ten tweede mag theater niet inspelen op de irrationele impulsen van de toeschouwer, maar moet het een beroep doen op zijn kritisch-rationele vermogens.

Kortom, het betoog van Claire Swyzen baadt in een sfeer van 'political correctness'. Over deze vorm van 'bienséance' zegt Geert Opsomer terecht: 'Ernst en redelijkheid maken blijkbaar onlosmakelijk deel uit van het decorum als men vandaag een discussie voert over theater en maatschappij. Het zijn ook twee belangrijke modi van de manier waarop Brecht en het politieke theater verder leven als clichés in de herinnering. Politiek belangrijke voorstellingen veronderstellen vandaag blijkbaar voor de goegemeente een zekere redelijkheid, een kritisch fatsoen (...) en een vertrouwen wekkende ernst.'⁴

3

Met deze esthetica als maatstaf, benadert Swyzen het werk van de jongste lichtung theatermakers. Zoals ik al heb gesuggereerd, is haar oordeel vernietigend. In geen enkel opzicht voldoet hun werk aan de gestelde eisen.

Zij verwijt aan de jongeren dat ze het hedendaagse Vlaanderen romantiseren in plaats van het te problematiseren. Vanuit dat standpunt pleit zij voor een theater dat aansluiting zoekt bij een grootstedelijke cultuur en zich zou inlaten met actuele politieke problemen. Als voorbeeld voor een geschikt thema noemt zij heel de 'retorische en chauvinistische machine die voormalig minister-president Luc Van den Brande in gang zette om het toekomstland Vlaanderen aan de man te brengen.'⁵

Een ander gemis is het ontbreken van een sterke en adequate vorm. Het werk van de jongeren zou te zeer een nabootsing zonder visie

zijn, waardoor het kunstwerk onvoldoende autonomie verwerft. Kunst en leven zijn hier identiek, terwijl de kunst volgen Swyzen zich juist van het leven zou moeten distantiëren.

Last but not least hekelt zij het gebrek aan intellectuele background, technische 'know-how' en discipline bij de jongeren waardoor zij niet in staat zouden zijn om hun materiaal intelligent te structureren. Tevens maakt hun theater wel (romantische) gevoelens los, maar het draagt niet bij tot belangwekkende inzichten.

4

Claire Swyzen vraagt zich af of de jongeren 'zich soms (willen) afzetten tegen het "elitaire" theater van de nog steeds actieve regisseurs uit de jaren tachtig, mensen als Fabre, Jan Lauwers en Lucas Vandervost, die bekendheid verwierven met hun vormexperimenten?'⁶ Die vraag is niet alleen interessant, maar zegt ook iets over de manier waarop de schrijfster zich verhoudt ten opzichte van het theaterestablishment.

Men krijgt sterk de indruk dat Swyzen zich wil opwerpen als de hoedster en beschermster van de goede smaak, zoals zij die o.m. vertegenwoordigd ziet door de genoemde regisseurs uit de jaren tachtig. Het ergert haar mateloos dat er plots volkse types opduiken die lak hebben aan elitaire vormexperimenten en die de gewijde stilte van de kunst verstoren met hun plebeïsch geraaskal. Bovendien is zoveel dilettantisme gevaarlijk: het zou wel eens de macht van de dominante generatie theatermakers kunnen breken. Daarom moet alles in het werk gesteld worden om de jongeren weer in het gareel te krijgen.

Eigenlijk verwacht Swyzen van de recensenten en de programmatoren dat ze deze educatieve taak op zich zouden nemen. Maar met verontwaardiging stelt ze vast, dat die het bijna allemaal laten afweten. Erger nog: ze kiezen partij voor de jongeren en hebben zich verlaagd tot hun niveau. In plaats van gerechtvaardigde uitspraken te doen over wat goed, waar en echt is, bezondigen zij zich aan een gelijkaardig soort 'woordenkakerij'⁷ als hun kwekelingen. Zo staat Swyzen helemaal alleen voor de immense opgave om zowel de leerlingen als hun meesters een behoorlijke opvoeding te geven.

Vanuit dit standpunt kan men ook begrijpen wat de functie is van haar esthetische theorie. Eigenlijk heeft die het statuut van een pedagogisch programma, van een verzameling eindtermen waar iedereen zich naar zou moeten richten. Het primaire doel van Claire Swyzen is het herstel van de gevestigde orde. De jongeren moeten terug naar de weg geleid worden die uitkomt bij het gecanoniseerde theater. Maar als dat waar is, dan moet Swyzens rebellie sterk relativerend worden. Achter het masker van

die opstandigheid gaat vermoedelijk een behoudsgezinde en vooral kleinburgerlijke ingesteldheid schuil.

De historische 'petit bourgeois' heeft altijd tussen twee stoelen gezeten. Ambitieuze als hij is, wil hij niet door de anonieme massa van het gewone volk opgeslokt worden. Maar tegelijk beschikt hij niet over genoeg geld en macht om tot de elite te kunnen toetreden, die hij bewondert en cultureel imiteert. Toch is hij erin geslaagd om zelf een soort 'tussenelite' te gaan vormen, b.v. door zich in naam van de waarden van de heersende klasse op te werpen als bemiddelaar tussen hoog en laag of als leider van het volk. Het is dan ook niet toevallig dat het leraarschap één van de favoriete beroepen is van de kleinburger.

In een destijds ophefmakend boek⁸ heeft Marc Reynebeau erop gewezen dat de Vlaamse Beweging gedurende haar hele geschiedenis blijk heeft gegeven van zo'n kleinburgerlijke reflex. Zo ziet hij b.v. een overeenkomst tussen de rol van de Vlaamse Beweging in de eerste decennia van deze eeuw en haar huidige rol. In die tijd functioneerde zij als een kanaal waarlangs de eigenaars van de kleine en middelgrote ondernemingen (кмо's) hun economische machtsaanspraken een nationalistische legitimatie konden geven. Hetzelfde ziet men gebeuren in het huidige debat over de Vlaamse verankering van de economie. Ook daar eist de Vlaamse Beweging het opsplitsen van grote delen van de sociale zekerheid en de fiscaliteit in naam van de Vlaamse ontvoogdingsstrijd. Maar de echte inzet is natuurlijk niet 'eigen volk eerst', maar wel 'eigen geld eerst'.⁹

Hiermee zitten we midden in het Vlaanderen van Luc Van den Brande, het Vlaanderen dat Claire Swyzen geproblematiseerd wenst te zien. Maar doet zij dat zelf ook? Ik denk het niet. Want wie advocaat van de duivel zou willen spelen – en die rol wil ik hier met plezier op mij nemen – zou haar betoog kunnen opvatten als een reproductie, niet als een problematisering van de Vlaamse kleinburgerlijkheid. Want net als de meeste flaminganten heeft Claire Swyzen een pedagogische ader: zij beschouwt het als haar taak om de jongste generatie – waar zij zelf deel van uitmaakt – op te voeden in een geest van respect voor de heersende wetten van de goede smaak.

5

Uit het voorgaande is nogmaals gebleken dat Swyzen de autonomie van de kunst hoog in haar vaandel draagt. Kunst is voor haar een vrijplaats voor de verbeelding, een oase waar mensen 'ongecensureerd' hun ervaringen en gedachten kunnen communiceren en dit los van elke politieke of commerciële druk, los ook

van de mediacodes of van de eisen van nut en efficiëntie.

Tegelijk doet Swyzen haar beklag over het feit dat heel de kunstwereld aangetast is door een kapitalistische logica. Alleen is zij er blijkbaar nog steeds van overtuigd dat het in principe mogelijk moet zijn om die verloren gegane autonomie weer te herstellen. Maar is dat wel zo?

Persoonlijk geloof ik dat de grenzen tussen kunst, economie, techniek en massamedia zozeer zijn vervaagd, dat elk streven naar een absolute scheiding al bij voorbaat gedoemd is om te mislukken.¹⁰ Uiteraard is het in deze context erg moeilijk om de politieke functie van het theater opnieuw uit te vinden. Daartoe is creativiteit nodig en volstaat het niet om – zoals Swyzen doet – terug te grijpen naar de goede, oude waarden van het establishment.

Ondanks al de onvolkomenheden die aan het werk van de jongeren kleven, vermoed ik dat sommigen onder hen op deze uitdaging een vindingrijker antwoord hebben geformuleerd dan Claire Swyzen. Ik zal dat straks aantonen aan de hand van het eindwerk van Jan Geers, dat door Swyzen werd neergesabeld. Terwijl Swyzen de maatschappij wil bestrijden vanuit een positie buiten die maatschappij, wil Geers dit doen door binnen die samenleving te blijven, d.w.z. door met middelen van het systeem het systeem te bestrijden.

6

Leest men de andere essays en interviews in het betreffende nummer van *Sampe!*, dan kan men zich niet ontdoen van de indruk dat ze alle in dienst staan van het verbreiden van de opvattingen van Claire Swyzen. Ik wil aantonen dat hun retorische functie er overwegend in bestaat om het gelijk van Swyzen te bevestigen.

Eerst krijgen we een rubriek 'vragen vooraf' die aangeeft waar het nummer over zal gaan. Reeds dan krijgt men als lezer de onaangename indruk dat die vragen eigenlijk retorische vragen zijn, waarop het antwoord al gegeven is. Enkele voorbeelden: 'Is er iets aan de hand met de jonge jannen van het hedendaagse theater?' (Antwoord: 'Ja'); 'Koesteren ze ambities die verder reiken dan het maken van een voorstelling voor en door vrienden?' (Antwoord: 'Neen'), etc.¹¹

Onmiddellijk na de 'vragen vooraf' komt het artikel van Swyzen zelf, dat de teneur bepaalt. Dan volgt een interview met de Boon-specialisten Koen Haagdorens en Bart Nuyens, 'stormtroopers van wat *De Standaard* omschreef als "de Microsoft van de Boonstudie"¹². Het opzet van dit interview ligt voor de hand: het moet aantonen dat de vier recente Boonvoorstellingen, gemaakt door veelal jonge theatermakers (Hollandia, Tom Van Dyck, De Korre

en MartHA!tentatief), stuk voor stuk voorbijgaan aan de essentie van Boons oeuvre.

Nadien krijgen we een interview door Claire Swyzen zelf met Wim van Gansbeke. Eigenlijk is dit geen interview, maar een liefdesduet waarin twee gelijkgestemde zielen elkaars schoonheid en voortreffelijkheid bezingen. Dit narcistisch sfeertje begint al met de inleiding, waarin Van Gansbeke met veel dure woorden aan de lezer wordt voorgesteld: ('Vlaanderens meest taalvaardige en scherpzinnige theatercriticus'; 'De Morgen wist zich vijf jaar lang gezegend met theaterkritiek van de hoogste plank').¹³

Om alle misverstanden te vermijden: het ligt niet in mijn bedoeling om het proces van Wim van Gansbeke te maken. Of hij al dan niet de lof verdient die Claire Swyzen hem toezwaait, laat ik hier in het midden. Waar het mij om gaat, dat is het ontmaskeren van de retorische functie van die bewieroking.

Door aan Van Gansbeke uitzonderlijke professionele kwaliteiten toe te kennen wordt hij met de autoriteit van de onfeilbare kunstkenner bekleed. En als zo'n eminente persoonlijkheid beweert dat het werk van de jongeren niet veel zaaks is, wie zal dit dan nog durven betwijfelen, zonder het risico te lopen voor dom en achterlijk versleten te worden?

Tegelijk valt het op hoezeer de oordelen van Swyzen zelf overeenstemmen met die van Wim van Gansbeke. Het is precies alsof zij wil zeggen: 'Zie je wel, ik heb gelijk, want Wim van Gansbeke zegt het ook'. Met andere woorden: de argumenten van Claire Swyzen zijn in de eerste plaats autoriteitsargumenten. Ze worden niet zozeer gerechtvaardigd door hun plausibiliteit, dan wel door het feit dat ze onderschreven worden door een als eminent voorgestelde persoonlijkheid.

Na het interview met Wim van Gansbeke volgt een bijdrage van Roel Verniers over het thema 'opleidingen'.¹⁴ Hij voerde een gesprek met Geert Opsomer en Stany Crets en distilleerde hieruit een aantal fragmenten die hij in de vorm van een fictieve dialoog aan de lezer presenteert.

Persoonlijk vind ik deze dialoog het boeiendste deel van het nummer. Op zich is het al spannend om twee zo verschillende meningen en temperamenten als die van Opsomer en Crets tegenover elkaar te zien staan. Maar vooral wordt de verwachting gewekt dat hier 'de ander' aan het woord mag komen. Toch blijkt al gauw dat die verwachting niet wordt ingelost. Dat is niet de schuld van Verniers, maar wel van de context waarin zijn tekst wordt geplaatst.

Crets manifesteert zich in het debat als een rauwe en doorgewinterde praktijkman die lak heeft aan elke vorm van intellectualisme. In dat opzicht verschilt hij natuurlijk radicaal

van Swyzen. Maar dat onderscheid wordt sterk gerelativeerd doordat hij het op essentiële punten met haar eens is. Allebei verdedigen ze een pedagogie die gebaseerd is op het doorgeven van techniek en vakmanschap; allebei willen ze de vrijheid van de student beknotten en hem verplichten tot een harde confrontatie met het repertoire.

Puur retorisch gezien, kan men zelfs beweren dat het mentaal contrast tussen Crets en Swyzen haar positie nog verder versterkt. Want dank zij deze tegenstelling kan de suggestie van een waarheid ontstaan die zo universeel is, dat ze over alle verschillen heen blijft gelden.¹⁵

Daarentegen gaat er een veel groter gevaar uit van het standpunt van Opsomer. Want zijn opleidingsmodel staat haaks op dat van Swyzen en Crets. Voor hem moet de pedagoog geen reproductie van vooraf bestaande kennis en kunde verlangen, maar de student stimuleren in zijn eigen artistieke ontwikkeling. Tegenover de monoloog plaatst hij de dialoog en de onderhandeling; tegenover de eis tot discipline een dialectiek tussen vrijheid en obstakel, enz.

De indruk ontstaat dat er rond de positie van Opsomer een zekere dubbelzinnigheid wordt geschapen. Aan de ene kant mag Opsomer zijn mening ventileren, wat wijst op verdraagzaamheid en democratie. Maar aan de andere kant is het alsof ze ook onschadelijk wordt gemaakt. In de mate dat de andere bijdragen zich voordoen als propaganda voor Swyzen, vormen ze tevens een 'cordon sanitaire' rond Opsomer. Vanuit retorisch standpunt heeft de aanwezigheid van Opsomer dan als enige functie om een schijn van objectiviteit in stand te helpen houden.

Niet alleen het verhaal van Crets, maar ook het opstel van Chris Keulemans en Ellen Walraven maakt deel uit van dat 'cordon sanitaire'.¹⁶ Het brengt verslag uit over het traject van enkele jonge theatermakers, vanaf het moment dat ze nog studenten zijn aan de toneelschool in Arnhem tot op de huidige dag, nu ze een eigen gezelschap hebben gevormd (*Tg Monk*).

Dat is de pedagogiek waar juffrouw Swyzen van droomt: geen 'softe' gesprekken rond het privé-leven van de studenten, maar een zwaar hindernissenparcours dat hen langs de hele theatergeschiedenis voert. En dat levert blijkbaar geen windeieren op. Want de leden van *Monk* werken niet rond romantische anekdotes, maar wel rond 'serieuze' thema's, zoals b.v. het beleg in Sarajevo en de consumptimentaliteit van de eigen generatie.

Eigenlijk wordt hier, zonder dat dit met zoveel woorden gezegd wordt, een match België-Holland gespeeld. De verzwegen tegenspelers zijn het RITS te Brussel en *Bronstig Veulen*, het theatercollectief dat uit die opleiding is voort-

gekomen. Maar het is al op voorhand duidelijk dat de Belgen zullen verliezen. Want aan het RITS worden de studenten te veel 'vrij' gelaten, met als deerniswekkend resultaat dat *Bronstig Veulen* bestaat uit een verzameling slappe, verwendende moederskindjes die er alleen maar op uit zijn hun publiek te behagen met reactionair 'heimat'-theater.

Ten slotte wordt het essayistische gedeelte van het themanummer afgesloten met een korte tekst van Paul Pourveur¹⁷ over de relatie tussen exacte wetenschappen en (hedendaagse) dramaturgie. Moet het nog gezegd worden dat dit essay gelezen moet worden als een verdere rechtvaardiging van Swyzens intellectualistische houding?

Mijn conclusie is duidelijk. Elke poging tot reële diversificatie van de standpunten ontbreekt in het betreffende nummer van *Sampel*. Er wordt een homogeniserend en onverdraagzaam 'discours' opgebouwd dat er niet alleen op uit is het werk van de jongeren, maar ook elk afwijkend standpunt te discreditieren. Men kan dit polemisch noemen, maar ik noem het unfair. In een echte polemiek articuleert men de verschillen, hier worden ze uitgewist.

7

Er zit een merkwaardige contradictie in de opvattingen van Swyzen. Zoals ik al zei legt zij sterk de klemtoon op de autonomie van het kunstwerk, zelfs in die mate dat de cultus van de vorm lijkt te gaan parasiteren op het maatschappelijk engagement. Volgt men die redenering, dan zou hieruit moeten voortvloeien dat zij het kunstwerk zoveel mogelijk tracht te beoordelen vanuit criteria die inherent zijn aan het kunstwerk zelf.

Maar wat zien we? Claire Swyzen doet geen enkele poging om inzicht te krijgen in de vorm en de inhoud van het esthetische 'discours' dat aan de basis van de besproken voorstellingen ligt. Zij stelt zich wel intellectualistisch en ideologisch, maar niet wetenschappelijk op. Het resultaat is een niet-relevant kader.

M.i. kan een kader pas relevant genoemd worden indien het aansluit bij een plausibele of minstens toch zo goed mogelijke interpretatie van een verschijnsel. En dat is hier niet het geval. Ik zal dit aantonen aan de hand van één voorbeeld, het eindwerk van Bronstig Veulen Jan Geers, *Tittle Tattle lost the Battle*.

8

Jan Geers is geen formalist, maar wel een realist. Dat betekent niet dat hij de realiteit wil nabootsen, maar wel dat hij haar creatief wil herschrijven vanuit een sterke emotionele betrokkenheid en een wil tot verandering. Daarbij wordt het schrijfsproces opgevat als een spel

dat zijn eigen regels uitvindt. Dit resulteert in een meanderende en anekdotische schriftuur die voortdurend vormen en inhouden laat ontstaan om ze dan weer te ondermijnen.

Uiteraard impliceert dit niet dat de teksten van Geers geen vorm of betekenis zouden hebben, maar wel dat die vormen en betekenissen vluchtig zijn en sterk onderhevig aan het hier-en-nu. Zij dragen de sporen van hun voorloperigheid en onafheid. Ze tenderen eerder naar chaos dan naar orde, of om het paradoxaal uit te drukken, hun orde is de chaos.

Ten tweede wil de esthetica van Jan Geers uitdrukkelijk niet-elitair zijn. Hij minacht de kleine man niet, maar behandelt hem met een nauwelijks verholten sympathie, zonder daarom onkritisch te zijn. Aan de hand van zijn personages laat hij zien hoe individuele trauma's en gevoelens van politieke en sociale onveiligheid kunnen leiden tot nationalistische identiteitsvorming en het ontwikkelen van zondebokmechanismen.

Hieruit volgt – en dat is het derde kenmerk – dat de tekst van Geers een politieke dimensie heeft. Deze is niet aanwezig in de vorm van een expliciete politieke zingeving, maar wel van een parodistische uitvergrotting tot in het extreme en het wanstaltige toe. Originele teksten van Borms, Verschaeve en Van Severen worden 'gekopieerd' maar in en door die herhaling in een zodanige context geplaatst, dat ze onderuitgehaald worden.

Heeft men eenmaal oog gekregen voor deze parodistische stijl, dan lijkt de volgende lectuur zeker mogelijk. Maria van de Baan heeft al veel leed doorgemaakt (b.v. de moord op haar kinderen, het bedrog door haar man, armoede, oorlog, etc.) en heeft daarom genoeg redenen om zich in politiek en sociaal opzicht uitgesloten te voelen. Deze ervaring van onmacht en onveiligheid projecteert ze op een zondebok, namelijk op alles wat Frans spreekt of uit Frankrijk komt.

Maria wordt uitdrukkelijk als een naïef schepsel met een goede inborst neergezet. Het is dus geen boosaardigheid die haar ertoe aanzet om een zondebok uit te zoeken. Wel een diep verlangen naar orde en veiligheid. Door een zondebok aan te duiden, krijgen Maria's gevoelens van latente dreiging een concrete gestalte en wordt de wereld weer overzichtelijk. Vanaf nu weet ze in welke richting ze moet gaan zoeken voor het oplossen van allerlei problemen en heeft ze een maatstaf in handen voor het bepalen van wie wel en wie niet schuldig is aan haar lijden. Hoewel Maria dat niet beseft, impliceert het zondebokmechanisme een fantasmatische verhouding tot de realiteit, die de problemen alleen maar erger maakt.

De tegehanger van dit zondebokmecha-

nisme is een Vlaams-nationalistisch 'wij-gevoel', gepaard gaande met heldenverering, *Blut-und-Boden*-romantiek en collaboratie. Zo geeft Maria uiting aan haar verlangen naar geborgenheid, naar opname in een 'natuurlijke' samenhang. Ook haar sprookjesachtige huwelijk met de stuntpiloot Eduard (die wordt voorgesteld als een geile bok) is een vorm van escapisme. Aan het einde van het stuk stort hij met zijn vliegtuig neer. Samen met de andere rampen die Maria moet doormaken, staat deze 'crash' symbool voor de wraak van de werkelijkheid op al diegenen die ervoor willen vluchten.

Het stuk gaat vooral over het verleden, maar laat ook een terugkoppeling naar het heden toe. Want men kan zich afvragen of dezelfde factoren die bij Maria van de Baan leiden tot nationalistische identiteitsvorming, ook niet kunnen verklaren waarom extreemrechts het vandaag in Vlaanderen zo goed doet. Wie zei daar ook al weer dat de jongeren het hedendaagse Vlaanderen niet problematiseren?

Ten vierde en ten laatste is de tekst van Geers uitgesproken anti-intellectualistisch. Zijn theater wil in de eerste plaats verleiden, bekoren en hypnotiseren. De ernstige houding van de 'political correctness' is aan hem niet besteed. Hij koketteert met wreedheid en seks en overtreedt met plezier de regels van de goede smaak. Hij ontleent elementen aan de kitsch en aan mediatische scenario's (de New Yorkse fotograaf Weegee, misdaderverhalen, Hollywood, de familiesage, de heimatroman). Hij laat zijn personages een opgefokt soort dialect spreken, dat voortgestuwd wordt door een panisch ritme. Zijn klankassociaties en alliteraties werken obsederend en lachwekkend.

9

De tekst van Swyzen bevat tenminste drie voorbeelden van onterechte veralgemening. Ten eerste presenteert ze Bronstig Veulen aan de lezer als een homogeen (Vlaams) Blok, waarbinnen de leden zich moeten onderwerpen aan een groepsidentiteit, die afhankelijk is van een collectief gedeelde esthetica. Ik bedoel hier de esthetica van het reactionaire heimattheater waar Swyzen zo'n minachting voor heeft.

Het voorbeeld van Jan Geers toont al aan dat deze stelling geen hout snijdt. Bovendien denk ik dat het zinloos en onmogelijk is om voor Bronstig Veulen een algemene noemer te vinden. Wie de leden van dit collectief kent, weet dat ze elk een ander soort theater maken. Zij zien de groep niet als een totaliteit waarachter men zich kan verbergen, maar als een flexibel en mobiel netwerk met een open en multidisciplinair karakter. Binnen zo'n netwerk wordt de identiteit van de afzonderlijke leden eerder versterkt dan verzwakt; wordt samenwerking

niet zozeer gedefinieerd in termen van aanpassing, dan wel van onderhandeling.¹⁸

Het tweede voorbeeld heeft niet betrekking op Bronstig Veulen, maar op het RITS. Over deze school beweert Swyzen: 'Opvallend is trouwens dat deze trend (hiermee bedoelt ze de trend van het heimattheater, ik) vooral op het RITS heel wat navolging vindt.'¹⁹ Opnieuw krijgt men hier de neiging om een complex verschijnsel tot een abstract begrip, een mode of een algemene lijn te herleiden. En opnieuw moet ik vaststellen dat dit alleen maar mogelijk is door uitsluiting en manipulatie van gegevens.

Inderdaad gaat Swyzen heel selectief te werk bij het empirisch onderbouwen van haar stelling. Ze pikt er alleen die voorstellingen uit die op het eerste gezicht in haar kraam lijken te passen. Ze bespreekt wel Van Nuffelen, Petit, Geers en Verboven, maar niet b.v. Barbara Vandendriessche, Ernst Maréchal, Kris Verdonck en Hendrik de Smedt (die trouwens ook een *Bronstig Veulen* is). Als Swyzen het werk van deze jongeren als uitgangspunt had genomen, dan was zij ongetwijfeld tot een heel ander beeld van het RITS gekomen.

Vandendriessche maakte voor haar eindwerken degelijke encenseringen van Achternbusch (*De bot en zijn sok*) en Müller (*Medea-materiaal*). Ernst Maréchal bracht o.a. een politiek-explosieve en muzikaal-geïnspireerde 'performance' uit, gebaseerd op... jawel, *The Answering Machine* van de door Swyzen zo bewonderde Finn Iunker. Kris Verdonck regisseerde Fassbinder (*Het vuil, de stad en de dood*) en daarnaast ook een bewerking van *To eat me[at]* van Oscar van Woensel, een experiment dat trouwens door Wim van Gansbeke zeer gewaardeerd werd.²⁰ In *Volop*, één van de eindwerken van Hendrik de Smedt, wordt een waar gebeurde zelfmoord als uitgangspunt genomen voor een kritische benadering van de geestelijke-gezondheidssector als factor in het proces van normalisering en onderwerping aan de conventies van een onmenselijke en zieke samenleving.

Het laatste voorbeeld heeft betrekking op de Vlaamse theateropleidingen in het algemeen. Swyzen beweert dat er aan die opleidingen geen volwaardige intellectuele cultuur bestaat, wat het gebrek aan intellectuele background bij de studenten zou verklaren en dus ook (minstens gedeeltelijk) hun voorkeur voor de romantische anekdote. Zij illustreert dit aan de hand van de situatie aan het Antwerpse Conservatorium.

Maar uiteraard is dit voorbeeld niet representatief voor alle opleidingen. Eén van de grote troefkaarten van het RITS in Brussel b.v. is de uitzonderlijk grote aandacht die daar wordt besteed aan de theoretische vorming. Ik verwijs hier in dit verband naar het unieke project van de *stamvakken*. Het voorziet niet alleen

in een begeleiding via mentoren en een tekst-context-programma van het individuele parcours van de student, maar het houdt zich ook bezig met het ontwikkelen van een basisgrammatica voor de reflectie, de theorievorming en de pedagogie van media en kunst.

Uit het voorgaande valt echter nog iets anders te leren, namelijk dat Swyzen een onjuiste verklaring geeft voor de inhoudelijke tekortkomingen van de meeste jongerenproducties. Volgens haar beschikken de jongeren niet over voldoende basiskennis om kritisch met hun materiaal om te gaan, wat op zijn beurt weer te wijten zou zijn aan de afwezigheid van een hoogstaande intellectuele cultuur aan de opleidingen. Maar als dat – zoals ik hierboven heb aangetoond – niet geldt voor het RITS, hoe kan het dan dat uitgerekend de producties van (ex-)RITS-studenten volgens Swyzen inhoudelijk zo slecht scoren? Als haar redenering zou kloppen, dan zouden zij het juist relatief beter moeten doen dan hun collega's van andere opleidingen.

10

Misschien vraagt de lezer zich intussen af, waarom ik over het artikel van Swyzen zo'n heisa maak. Allereerst zou het oneerlijk zijn, indien ik de lezer in het ongewisse zou laten over mijn persoonlijke betrokkenheid bij de thema's die zij aansnijdt. Als lesgever aan het RITS heb ik meegewerkt aan de hervorming van de theateropleiding en heb ik het ontstaan van *Bronstig Veulen* van nabij meegemaakt. Ook heb ik als acteur meegespeeld in *Ananas*, het project van Bart Van Nuffelen en Johan Petit.

Ik geef toe dat deze persoonlijke betrokkenheid mij extra gevoelig maakt voor kritiek. 'Eigen kind, schoon kind', zegt het spreekwoord, en het is niet prettig om te moeten aanhoren hoe iets dat men liefheeft wordt afgekraakt. Toch is dat niet mijn voornaamste bron van irritatie. Ik ben vooral geïrriteerd door het gebrek aan geduld en aan verdraagzaamheid dat uit het artikel van Swyzen spreekt.

Natuurlijk heeft ze gelijk, wanneer ze vaststelt dat het werk van de jongeren nog uiterst onvolmaakt is en op haast alle niveaus fouten en mankementen vertoont. Dat is een 'vérité de la Palice' en ik heb het artikel van Swyzen niet nodig om dat te kunnen vaststellen. Bij alle pro's en contra's mag men immers niet vergeten dat het hier gaat om het werk van pas afgestudeerden, van makers die nog in een eerste, zeer prille fase van hun ontwikkeling zitten.

Maar nauwelijks is dat proces op gang gebracht of men staat al klaar om het stil te leggen en hun werk als een eindproduct te benaderen waarop men allerlei etiketten zou kunnen kleven, zoals b.v. 'heimattheater', 'reactio-

nair' of 'anekdotisch'. Ik weet het wel, ik heb bij mijn bespreking van het werk van Jan Geers ook etiketten gebruikt, maar dat was een geval van heikracht, omdat ik anders niet zou hebben kunnen laten zien hoezeer Swyzen soms de bal mislaat.

Overigens moet Claire Swyzen goed beseffen dat zij op die manier het commerciële denken in de hand werkt, dat zij pretendeert te bestrijden. Want vóór men een product kan verkopen, moet men het eerst maken. En dat is precies wat Swyzen doet, door zo nonchalant om te springen met etiketten en categorieën.

Dat zij een afkeer heeft van het door haar gemaakte product, moet ons alleen maar alerter maken voor de vraag wat hier zou kunnen achterzitten. En kijk, andermaal wenkt degene mij, wiens advocaat ik ben en fluistert mij in het oor: 'door haar ergernis tentoon te spreiden over het product dat zij zelf vervaardigd heeft, kan Claire Swyzen zichzelf opwerpen als verdedigster van de goede oude waarden van het establishment en zich zo aan dat establishment verkopen.' Waarvan acte.

En zo ben ik opnieuw terecht gekomen bij het startpunt van mijn betoog. Bij het hedendaagse Vlaanderen, het Vlaanderen van de KMO's en de kleinhandelaars. Swyzen heeft gelijk: het is dat Vlaanderen dat geproblematiseerd moet worden. En daarom heb ik de vrijheid genomen om haar verkoopsstunt grondig door te lichten, in de hoop dat anderen er zich niet door zouden laten vangen.

- 1 Dit artikel werd gepubliceerd in: *Sampel*, jaargang 8, nr. 2 (juni 1999), p. 6-12. Een ingekorte versie verscheen onder de titel: *Heimattheater. Een 'illegale' State of the Union*, in *Etcetera*, jaargang XVII, Nr. 69 (oktober 1999), p. 51-52.
- 2 *SAMPEL* 8/2, p. 9.
- 3 *SAMPEL* 8/2, p. 10.
- 4 OPSOMER, G.: *Van Brecht tot Bernadetje. Kroniek, tekst en representatie in de jaren '90*. in: G. OPSOMER en M. VAN KERKHOVEN (red.): *Van Brecht tot Bernadetje. Wat maakt theater politiek in onze tijd? (Lezingen op de conferentie Van Brecht tot Bernadetje)*, Vlaams Theater Instituut, 1998, p. 35.
- 5 *SAMPEL* 8/2, p. 8.
- 6 *SAMPEL* 8/2, p. 7.
- 7 *ETCETERA* 69, p. 52.
- 8 REYNEBEAU, M.: *Het klauwen van de leeuw. De Vlaamse identiteit van de 12de tot de 21ste eeuw*, Uitgeverij Van Halewyck, Leuven, 1995 (3).
- 9 Voor deze argumentatie zie vooral: *Id.: o.c.*, p. 149-154 en p. 241-243.

- 10 Argumenten voor deze stelling vindt men o.a. in: OPSOMER, G.: o.c., p. 38.
- 11 In *Sampel*, jaargang 8, nr. 2, juni 1999, p. 5.
- 12 POLIS, H., en TILKIN, K.: *Gezocht: Illegaal theater*. Louis Paul Boon on stage, in: *Id.*, p. 12.
- 13 SWYZEN, C.: *Cocooning*. Een interview met Wim van Gansbeke, in: *Id.*, o.c., p. 18.
- 14 VERNIERS, R.: *Opleiding in solden*. Stany Crets en Geert Opsomer over de theateropleiding, in: *Sampel*, jaargang 8, nr. 2 (juni 1999), p. 26-32.
- 15 Hoezeer de redactie kiest vóór het standpunt van Crets, blijkt ook uit de lay-out. Ergens in het gesprek doet Crets een uitspraak waaruit moet blijken dat vrijheid slechts mogelijk is dank zij beperking. Op blz. 26 wordt die uitspraak ingekaderd en in de marge van de tekst geplaatst. Die eer valt niet te beurt aan een uitspraak van Opsomer.
- 16 KEULEMANS, C. en WALRAVEN, E.: *Praten en proberen*. Tg MONK vindt zichzelf uit, in: *Sampel*, jaargang 8, nr. 2 (juni 1999), p. 32.
- 17 POURVEUR, P.: *De kat die tegelijk dood en levend was*. Bedenkingen over de hedendaagse theatertekst, in *Sampel*, jaargang 8, nr. 2 (juni 1999), p. 38-44.
- 18 In het ongepubliceerde document *Bronstig Veulen* in zeven definities wordt die gedachte door Dominique Van Malder op voortreffelijke wijze als volgt verwoord: 'Een individuele groep of collectieve individualiteit? Laten we met liefde op elkaars bakkes slaan! Alleen zo kan Bronstig Veulen een ontmoetingsplaats zijn waar ervaringen (mee)gedeeld worden. Waar gediscussieerd wordt, van gedachten gewisseld... een nomadencafé, een factorij... en een theater, want de dialoog tussen onszelf en de toeschouwer moet behouden blijven.'
- 19 *SAMPEL* 8/2, p. 9.
- 20 In een ongepubliceerd commentaar op de eindwerken van de lichter 1998-99 schreef Van Gansbeke over de bewerking van deze tekst: 'Van een dialoog is daarbij tekstueel een monoloog gemaakt, maar daarvan dan weer een dialoog met andere theatrale middelen. De regisseur verbergt zich niet achter zijn vertelling maar laat haar constructie zien en heeft daarbij boeiende en betekenisvolle verrassingen in petto, zodanig zelfs dat het oorspronkelijke stuk een heel andere, ietwat ingetogenere, maar beklijvende lezing krijgt, die in geen enkel opzicht herinnert aan de oorspronkelijke enscenering.'