

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 voorloppigheid 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 verholen 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