

De Vlaamse Dante en andere giftige dieren

Ziekte en verderf in het nieuwe drama tussen fin de siècle en interbellum

Voor de Tweede Wereldoorlog was het theater één van de belangrijkste, zoniet het belangrijkste genre voor de Vlaamse culturele wereld. Via het toneel kon de Vlaamse schrijver, die op last van de traditie waarin hij opereerde nog steeds een volksoepvoeder was, zich direct tot zijn publiek richten. Dat publiek was natuurlijk zo groot als de capaciteit van de zaal het toeliet, maar gaande het interbellum zocht het idealistische theater ook steeds vaker de buitenlucht op. De zogeheten massaspelen waren happenings waar, bij wijze van spreken, de hele gemeenschap bij betrokken was. Het aantal acteurs liep niet zelden op tot het bijna onbevattelijke getal duizend. Tel daar dan nog het doorgaans talrijk opgekomen publiek bij op en het wordt duidelijk dat het masstheater niet meteen verstillend of individueel genoten schoonheid beoogde.

Van vlak voor de eeuwwisseling tot het einde van de jaren dertig vierde het Vlaamse theater hoogtij. Auteurs als Alfred Hegenscheidt, Cyriel Verschaeve, Herman Teirlinck, Gaston Martens en Anton Van de Velde hadden het toneel een eigen stem gegeven en ze zorgden ervoor dat dit theater niet langer van buitenlandse (vooral Franse en Engelse) voorbeelden afhankelijk was. Hoewel Vlaamse producties soms ook successen kenden in het buitenland, bleek vlak na de oorlog al snel dat deze bloeiperiode grotendeels samenhang met de ideologische en cultuurpolitieke traditie waarbinnen ze tot stand waren gekomen. Zo vanzelfsprekend als de heldenstatus van iemand als Verschaeve vóór de oorlog was, zo problematisch was hij kort erna. Louis Paul Boon – die zich nauwelijks met theater bezighield – schreef in april 1946 bijvoorbeeld:

Er was een tijd dat men ons Verschaeve voorstelde als de Dante van Vlaanderen. Dat was niet zoo erg. Pas waren wij weg uit de school of al het ons opgesolferde goud bleek slechts wat valsche munt te zijn, waarmede wij niets betalen konden van wat het waarachtige leven aanbood. (Boon 1994:281)

Op zich was het dus ‘niet zoo erg’ dat Verschaeve zo’n prestigieuze titel kreeg opgespeld. Niet dat Boon zich na zijn schooltijd nog veel aantrok van die overtrokken verering van de schrijver die in zijn ogen niet veel meer dan valse munt te bieden had, maar – zo blijkt Boon enigszins gelaten terug – zo ging dat nu eenmaal. ‘Wat echter erger kan worden’, vervolgt hij,

is, dat hetzelfde verderfelijke opvoedingssysteem verder bloeit, alsof er geen oorlog, geen concentratiekampen, geen verkrachting van recht en reden heeft geweest. De kanker, waaraan ons volk ten onder gaat, vreet lustig verder om zich heen (Boon 1994: 281).

De literatuur van Verschaeve, de mythische wereld van de kapelaan van Alveringem en de beeldentaal die via hem grote invloed heeft gehad op de Vlaamse letteren, hadden volgens Boon hun onschuld verloren. Verschaeve zelf werd ondertussen gezocht. In december 1946 zou hij bij verstek veroordeeld worden wegens hoogverraad. Toch leek er niet veel veranderd. Bij 'uitgeverij Wagner, te Diksmuide', zo wist Boon te vertellen, was het toneelstuk *De ontkleeding van het Ik* verschenen van ene Adelson Vermeulen, waarin al 'in het eerste bedrijf de foto van Verschaeve, Vlaanderen's genie, aan den tooneelwand [hangt]'. Eigenlijk viel de strekking van het stuk al uit deze referentie te deduceren. De 'rest' kon men er volgens Boon namelijk gemakkelijk 'bijdenken'. Het stuk blijkt te handelen over een dichter die verliefd wordt op de zuster van een seminarist, maar zijn handen thuis houdt omdat het meisje op het punt staat om in te treden in een klooster. Het is het soort zuiverheidsdenken dat deze dichter alleen maar kan opbrengen in het licht van het voorbeeld van Cyriel Verschaeve (Boon 1994: 281-282).

Ook dit tafereel lijkt natuurlijk 'niet zoo erg', maar voor Boon heeft de toneeltraditie die zich expliciet op Verschaeve beroept en waarin het verlangen naar zuiverheid centraal staat, meer dan alleen een nare bijklank. Het verlangen naar een zuiver Vlaanderen, dat voor de oorlog in honderden stukken was bezongen, had een praktische pendant gekregen, waaraan niet simpelweg voorbijgegaan kon worden. De verbeelding van het mythische Vlaanderen, die door mensen als Verschaeve definitief met de verschrikkingen van het nationaalsocialisme in verband was gebracht, werd na de oorlog onacceptabel. De ooit 'onschuldige' traditie ('niet zoo erg') was nu een uiting van een 'ziekelijke gedachte' geworden (Boon 1994: 281).

Dit staat in schril contrast met de manier waarop er vóór de oorlog over de grote inspirator van Adelson Vermeulen werd geschreven. Verschaeves drama was toen nog als een spiritueel tonicum aangeprezen. Toegegeven, dat gebeurde bijvoorbeeld bij monde van zijn wellicht meest toegewijde fan Dirk Vansina. 'De jeugd van de Yzer las Verschaeve in de loopgraven en vond in zijn werk de kracht om de beprovingen van den oorlog te doorstaan' (Vansina 1993: 103). Als zodanig heeft het extreme verschil tussen de oordelen van Boon en Vansina hier weinig belang. Maar deze uitspraken zetten wel een thematisch terrein uit, van medicijn en hartversterker tot ziekmakend gif. Tegen die achtergrond wil ik de dramatische productie van de late negentiende en vroege twintigste eeuw opnieuw bekijken. Want het lijkt me geen toeval dat Boon, om een soort literatuur te veroordelen waarmee de generatie van zijn ouders en grootouders had gedweept, precies het geïnverteerde register van Vansina gebruikt. Ziekte, gif, genezing en herstel waren namelijk ook in die literatuur zelf prominent thematisch aanwezig.

Wat heet dan Vlaams drama?

Vooraleer ik vier specifieke gevallen van de 'nieuwe Vlaamse dramaturgie' onder de loep neem – *Starkadd* (1897) van Alfred Hegenscheidt, *Jacob van Artevelde* (1909) van Verschaeve, *Lente* (1924) van Gerard Walschap en Frans Delbeke, en *Tijl* (1925) van Anton Van de Velde – doemt eerst een probleem op dat zich in de *scare quotes*

van bovenstaande aanduiding zelf schuilkhoudt. Want hoe kan dit heterogene corpus het best worden aangeduid? De nood aan een dergelijk etiket dringt zich immers op. Vanaf het fin de siècle vond in de Vlaamse literatuur een reële en grondige herwaardering van het drama als genre plaats. Terwijl men in de negentiende eeuw bij voorkeur buitenlandse genres zoals de Franse vaudeville, het melodrama en het realistische burgerdrama bewerkte, zochten literatoren nu bewust naar een eigen taal om met de nieuwe Europese modes de concurrentie aan te gaan. Maar vóór alles was het de veelgehoorde belijdenis van een ‘gemeenschapskunst’ die als vanzelf leidde naar een hoge waardering voor het toneel.

De lokroep van de mythische ‘(volks)gemeenschap’ weerklonk even luid voor socialistische literatoren en katholiek bezielde schrijvers als voor de auteurs van *Van Nu en Straks*. Neem de rage van het openluchttoneel. De voorstellingen van klassieke toneelstukken die Jan Oscar de Gruyter vanaf 1909 met de Vlaamse Vereniging voor Tooneel- en Voordrachtkunst bracht, zoals Sofokles’ *Philoktetes* en Goethes *Iphigeneia*, in tuinen en parken van Sint-Martens-Latem tot Antwerpen, legden in eerste instantie getuigenis af van een humanistische geest en beschavingsflamingantisme. Tot lang na zijn dood in 1929 zou ‘het volk beschaven’ via openluchtvoorstellingen van klassiek en hedendaags repertoire, een pijler blijven van het meest prominente Vlaamse gezelschap, de Koninklijke Nederlandsche Schouwburg (Crombez en Vanhoeck 2009).

Het openluchtprogramma werd echter ook door andersgezinde erfgenamen van De Gruyter, in heel uiteenlopende richtingen, verder gezet. Naast de geïdealiseerde ‘gemeenschap’ van August Vermeylen en de *Van Nu en Straks*-ers – een onderneming die heel wat affiniteit met Richard Wagners elitaire Bayreuthcommune vertoonde – moest het openluchttheater na de kaalslag van de oorlog ook veel concretere gemeenschappen emanciperen: de gemeenschap der arbeiders (bij socialistische auteurs en theatermakers) en vooral de geloofsgemeenschap (bij de gangmakers van het katholieke theaterrenouveau). Massaspelen zoals *Koning Arbeid*, opgevoerd te Gent in 1932 door de Multatulikring, of het immense *Credo!*, opgevoerd in het Heizelstadion te Brussel in 1936 ter gelegenheid van het VI^{de} Katholiek Congres van Mechelen, hadden nog weinig gemeen met de ‘kunstvoorstellingen’ van De Gruyter. Socialistisch en katholiek massatoneel van de jaren dertig was geen classicistisch beschavingsoffensief, maar moest met de allernieuwste middelen het collectief overrompelen, veroveren en samensmeden.

De verjongingskuur die het Vlaamse drama vanaf 1890 onderging, was dus niet het product van een klein en gelijkgestemd cenakel. Letterlijk iedereen verdrong zich rond de korf met beloften van het drama. Ideologische vechters zowel als commerciële entrepreneurs, modernistische experimentatoren en matig getalenteerde broodschrijvers. In de bestaande theater- en literatuurgeschiedenis heeft men aan de hand van een aantal labels gepoogd om de hoofdtendensen binnen deze heterogene productie te groeperen. De meeste van die etiketten zijn nog uit het interbellum zelf afkomstig. ‘Katholiek tendentheater’ werd vanaf de vroege jaren twintig de vaste uitdrukking om de nieuwe teksten van het zogeheten ‘katholieke theaterrenouveau’

– door Gerard Walschap, Frans Delbeke, Herman Van Overbeke, Jozef Boon en (over de Franse grens, waar het fenomeen was ontstaan) Henri Ghéon en Paul Claudel – aan te wijzen (Peeters 2002: 225-226). Ook het ‘modernisme’ en zijn varianten (‘expressionisme’, ‘constructivisme’) deden opgeld als verzameltermen. Daarmee werd een onderstroom van vernieuwing aangeduid die mede het drama van jonge katholieke auteurs (met name Anton Van de Velde en het duo Walschap-Delbeke) bepaalde, maar ook dat van droomkunstenaars die veeleer een autonoom kunstideaal voor ogen hadden, zoals Herman Teirlinck.

Geen van deze drie etiketten blijkt solide genoeg om de fundamentele spanningen van de nieuwe Vlaamse dramaproductie inzichtelijk te maken. Daarom zal mijn benadering eerder naar een gedeeld *discours* van de te bespreken drama’s op zoek gaan. Dat overkoepelende schema’s voor een vormelijk zo verschillend corpus onvruchtbaar zijn blijkt namelijk niet alleen uit eigentijdse pogingen tot duiding, maar ook uit recente besprekingen. Eén van de weinige overzichtsartikelen over dit corpus is de bijdrage die Carlos Tindemans in 1988 schreef voor *Van ‘Arm Vlaanderen’ tot ‘De voorstad groeit’*. Aan Tindemans’ toon is niet echt te merken dat we zijns inziens met een ‘opbloei’ van doen hadden. Belangrijker is dat zijn indeling van Vlaamse dramaschrijvers niet gebaseerd is op bovengenoemde categorieën, maar op een intuïtief onderscheid tussen het wereld- en mensbeeld, en vooral de theatrale effectiviteit, van de betrokken toneelstukken. Wat anders zo hoogdravend als het katholiek theaterrenouveau geboekstaafd staat, wordt door hem afgedaan als ‘zoetsappig vroomheidstheater’, waarin hij enkel nog de kritische attitude van de schrijvers ten opzichte van de moderne samenleving kan appreciëren, en die dan ook als categorie naar voren haalt. Onder de noemer van ‘de critici’ vormen ze een tegenwicht voor auteurs die zich naar nieuwe modes schikken maar ook, indien de experimentele wind draait, voor realisme en conventionele komedie kiezen (‘de observators’: Gaston Martens, Ernest W. Schmidt, Willem Putman). Tindemans, als formalistisch ingesteld theaterwetenschapper, recupereert van etiketten als ‘modernisme’ en ‘expressionisme’ alleen de algemene drang naar ‘vormvernieuwing’, waaronder zowel Teirlinck, Van de Velde als Paul de Mont een plaats kunnen vinden. Het historische drama van Verschaeve, ten slotte, is een veel armetieriger lot beschoren. Samen met *his faithful sidekick* Dirk Vansina wordt hij ondergebracht in de laatste categorie, zonder veel poespas als ‘de mythomanen’ bestempeld.

Tindemans’ benadering demonstreert de heterogeniteit van het corpus in kwestie, dat zich naar believen verkavelen laat. De hierboven beschreven etiketten betreffen dan nog in hoofdzaak de vorm of de ideologische strekking. Dat geeft bijvoorbeeld voor het drama van Verschaeve, dat zich inderdaad in een mythisch-historisch verleden of *mythistoire* (Apostolidès 1981: 66-92) placht af te spelen, maar contextueel ook zeker in het Vlaams-katholieke milieu gesitueerd moet worden, best wat problemen. Men zou evengoed voor een inhoudelijk gebaseerd criterium kunnen kiezen, en de stukken indelen naargelang ze historisch, realistisch-eigentijds, of in

een onbepaalde toekomst of droomwereld (al dan niet doordeseemd met poignante citaten uit de politieke actualiteit, zoals bij Van de Velde) gesitueerd zijn.

De problematische diversiteit van het Vlaamse drama blijft de nieuwsgierigheid prikkelen. Frank Peeters lanceerde recent bijvoorbeeld een oproep voor de academische herwaardering van het katholieke tendenstheater (Peeters 2002: 220). Daarbij moet aangestipt worden dat ‘tendenstheater’ hier niet ondubbelzinnig naar propagandastukken verwijst. Juist bij enkele voorname voorbeelden – *Flirt* (1924), *Dies Irae* (1924), *Lente* (1924) en *De vuurproef* (1925) door Walschap en Delbeke – wordt het katholieke geloof zowel bevestigd als ter discussie gesteld. Het eerste stuk kon in de ogen van priester Jan Bernaerts, ‘geestelijk adviseur’ van het tweede, katholieke Vlaamsche Volkstoneel (1924-1932), geen genade vinden, zo blijkt tenminste uit een brief van Walschap (Peeters 2002: 233). In het officiële maandblad van de katholieke toneelbeweging, *Tooneelgids* (nota bene jarenlang door diezelfde Bernaerts geanimeerd), vergaat het hen iets beter. Stukken zoals die van Walschap en Delbeke worden er ietwat eufemistisch als ‘god-zoekersspelen’ aangeduid (Rutten 1928: 29). Die benaming laat gelijk een mogelijke reden voor de kerkelijke afkeuring doorschemeren. De protagonisten worden namelijk stevast door een ernstige geloofscrisis geplaagd. De apostaat loert gedurig om de hoek, en de verzoeking van het wereldse (zij het in de vorm van de moderne stad, een ontwortelde levens- en kunstaanshouwing, of de vrouw als *femme fatale* of regelrechte *bitch*) is prominenter dan de weldaden van het geloof aanwezig.

Ook andere literair-historische aanduidingen – ‘modernisme’, ‘expressionisme’, ‘avant-garde’ – lijken mij bij dit corpus weinig soelaas te bieden. Zeker duiden ze tendensen aan, zelden echter de onderliggende dynamiek. Zo werden de befaamde ‘gas’-voorstellingen van Vondels *Lucifer* en Anton Van de Veldes *Tijl* door het Vlaamsch Volkstoneel in Parijs in 1927 – onderzoek door Geert Opsomer heeft uitgewezen dat ze feitelijk deel uitmaakten van een prestigestrategie, meticuleus door het VVT zelf georkestreerd (Opsomer 1996) – tot in den treure aangeduid als ‘constructivistisch’. Maar daarmee wordt meer gezegd over de opvoering, die regisseur Johan de Meester jr. en scenograaf René Moulaert inderdaad op de hoekige en resoluut antirealistische vormgeving van Russische theatermakers zoals Vsevolod Meyerhold en Aleksandr Tairov hadden gecalculeerd, dan over Van de Veldes schrijfrant (Opsomer 1992). Met het etiket ‘expressionisme’ vallen beter auteurs zoals Van de Velde, Paul de Mont, Herman Teirlinck en Willem Putman onder één noemer te scharen (Lissens 1967: 178-179). Maar binnen die groep spelen dan weer grote ideologische verschillen. Van de Velde en De Mont gebruiken een onrealistische droomwereld als raamwerk voor een allegorische en sterk Vlaamsgezinde satire van het eigentijdse België, terwijl het Teirlinck veeleer om de vervormde uitbeelding van een innerlijke belevingswereld te doen is. In beide gevallen wordt overigens de term ‘expressionisme’ eerder in beperkte zin opgevat als een omschrijving van een bepaalde literaire vormtaal dan als een omvattend avantgardistisch project.

De conclusie dringt zich op dat vrijwel alle breuklijnen die het Vlaamse drama van fin de siècle tot interbellum verdelen, elkaar te pas en te onpas doorkruisen. De behandelde categorieën dragen dus wel degelijk betekenis maar tegelijk zijn ze vergroeid met de contemporaine kritiek en polemiek (waaruit ze meestal voortkomen). Het lijkt legitiem om in een actuele benadering deze gecanoniseerde termen ter discussie te stellen en er alternatieven tegenover te stellen. De tot hiertoe behandelde begrippen hanteerden contextuele, formele of ideologische criteria om toneelstukken en auteurs van elkaar te onderscheiden. Maar zelfs een oppervlakkige kijk op het corpus – bijvoorbeeld aan de hand van recensiebundels zoals *Koorn en kaf: Vlaamsche tooneelkritiek* door Lode Monteyne (1928), en de twee boeken *Tooneelgroei (1921-1926)* en *Tooneeldagboek 1928-1938* door Willem Putman – leert dat inhoudelijke motieven zeker even waardevol zijn om parallellen en overeenkomsten op te sporen. Prominente thema's zijn onder meer Vlaams-nationalisme en activisme (vergelijk bijvoorbeeld *Een dwaling* van Maurits De Praetere (1923) met *Tijl* en *Tijl II* van Van de Velde (resp. 1925 en 1929) en met *Het geding van Onze Heer* uit 1925 van Paul de Mont), of het thema van de vrouwelijke offervaardigheid.

Een derde leitmotiv, dat stukken van divers inhoudelijk en vormelijk pluimage met elkaar verbindt, is dat van *ziekte, gif, verderf* en de tegenovergestelde, 'gezonde' krachten die heling moeten verschaffen. Voor mijn bespreking selecteer ik als gezegd vier stukken van uiteenlopende strekking. In 1897 verschijnt in *Van Nu en Straks* het 'mythistorisch' drama *Starkadd* van Alfred Hegenscheidt, dat door de andere *Van Nu en Straks*'ers als de eersteling van een Vlaamse dramatische renaissance bejubeld werd. De juryleden van de Driejaarlijkse Staatsprijs voor Tooneelletterkunde deelden die mening niet, wat tot een hevige polemiek leidde en de waarde van *Starkadd* als 'strijdstuk' voor het cultuurflamingantisme verzilverde. Het werd dan ook niet toevallig het lijfstuk van J.O. De Gruyter, die het opvoerde met de Vlaamsche Vereniging voor Tooneel- en Voordrachtkunst (1909), met het Fronttoneel (1918), en tussen 1920 en 1922 herhaaldelijk met het Vlaams Volkstoneel, als enige eigentijdse en Vlaamse drama op het repertoire dat tot het ernstige genre behoorde. Ook *Jacob van Artevelde* door Cyriel Verschaeve uit 1909 maakte deel uit van de vooroorlogse fase van de Vlaamse Beweging, maar zijn auteur was stevig verankerd in de katholieke Vlaamse studentenbeweging, in plaats van in de kring van literatuurvernieuwers *Van Nu en Straks*. De twee overige stukken waren ook eerder in het Vlaamsgezinde katholicisme te situeren, al hechtten ze zich nadrukkelijk aan het 'katholiek theaterrenouveau' van midden jaren twintig, toen De Gruyters VVT was omgevormd tot het katholieke Vlaamsch Volkstoneel. Binnen deze veelal eenduidig 'apologetisch' geheten toneelbeweging waren het echter exponenten van twee onderscheiden stromingen. Anton Van de Veldes *Tijl* vertegenwoordigde het satirisch en allegorisch drama waarin figuren uit de Vlaamse folklore (Van de Velde: *Tijl*, Paul de Mont: *Reinaert de Vos*) of christelijke iconografie (Van de Velde: *Kristoffel*, De Mont: *Het geding van Onze Heer*) eigentijdse bijbetekenissen opgekleefd kregen, en allusies op het eigentijdse België niet van de lucht waren. *Lente*, daarentegen, maakte samen

met *De vuurproef* (aanvankelijk als *Zomer* aangekondigd) deel uit van de onvoltooid gebleven tetralogie *Levens' vier seizoenen* door Gerard Walschap en Frans Delbeke, een cyclus die de beproeving van een christelijke ziel in een ontchristelijkte wereld wilde verbeelden aan de hand van een realistisch-psychologisch wordingsdrama. Dat belet echter niet er in *De vuurproef* ook typisch symbolistische elementen aan bod komen, zoals droomsequenties en abstracte personages (het Goede Ik en het Kwade Ik, de Zonde).

Alfred Hegenscheidt: *Starkadd* (1897)

Het 'literaire gigantendrama' *Starkadd* klasseert Tindemans resoluut bij de andere antiquiteiten in de traditie van het negentiende-eeuwse, romantische historische toneel (een genre dat de hoofdmoot uitmaakte van de laureaten van de Driejaarlijkse Prijs voor Toneelletterkunde omstreeks de eeuwwende, zoals *Boudewijn Hapken* (1894) van Isidoor Albert, of *Siddhârta* (1900) door Gilles Désiré Minnaert). Dat doet afbreuk aan de aloude reputatie van het stuk als polemisch toonbeeld van vernieuwend toneel, maar stemt goed overeen met de metafysische antagonismen die erin werkzaam zijn.

Aan het hof van de Deense koning Froth neemt de heldhaftige krijger Starkadd afscheid om ten strijde te trekken tegen de Friezen. Tijdens zijn afwezigheid komen de koningskinderen Ingel en Helga helemaal onder de invloed van de verraderlijke kamerheer Saemund, die, zo leert de rest van het stuk, met verdachtmakingen, goud, wijn en 'zuiderse' muziek het hele koninkrijk in een staat van verwarring en verdoving tracht onder te dompelen. Bij de terugkeer van Starkadd blijkt koning Froth heengegaan – in feite door zijn eigen zoon Ingel vermoord, daartoe aangestoot door Saemund, die hem gedurig het beeld van 'koning Starkadd' voor ogen had getoverd. Het land is in lethargie verzonken. Tijdens het feestmaal dat het stuk afsluit, neemt Starkadd, die voorheen als een ware Hamlet in een woest en onbegrijpelijk lijden wegdeemsterde, voor het eerst weer zijn rol van skald op. In een verzen-gend lied onthult hij de heimelijke moord voor het hele hof, en voltrekt vervolgens zijn wraak op Saemund en Ingel. De kroon, die Helga hem daarna aanbiedt – samen met haar liefde – weigert hij, en kiest de zee als bruid.

In *Starkadd* zijn er geen emotionele schemerzones. De personages bekennen zichzelf ofwel tot het kamp van de ascetische, staalharde mannelijkheid van Froth en Starkadd – voor wie liefde en elke andere emotie steevast 'laaiend' en 'brandend' worden genoemd, en 'wier geluk slechts op het lijden bloeit' (Hegenscheidt 1897: 309) – ofwel tot de vrouwelijke, verslappende, 'Latijnse' zeden die Saemund zachtjes in het oor der natie giet. Saemunds lokkende woorden worden meermaals een 'gif' genoemd, en wel door hun voornaamste slachtoffer, de koningszoon Ingel: 'uw woord is zoet als honig, / Maar de gedachten die het zorgzaam dekt / Spuwen me gif en gal in 't bloed' (Hegenscheidt 1897: 233). Woorden vormen slechts de eerste component van zijn arsenaal aan verdovende en stimulerende middelen. Helga tracht de vroegere goudsmid met juwelen te verleiden. De wachters en de andere

leden van het hof giet hij op met een bijzondere wijn – ‘Eerst zoo ’n vaste sterke smaak van ’n gezonden wijn en dan zoo ’n zoet, (*hij klapt met de tong*) en zoo ’n geurig, hm... en zoo ’n vurig nasmaakje dat u oogen, neus en mond vol van zon uit ver in ’t zuiden waren’ – die echter ook de zinnen blijkt te vergiftigen: ‘Wat heeft die wijn z’n bloed razend gemaakt!’ (Hegenscheidt 1897: 264-265)

Het register waarmee Saemunds listen omschreven worden, bevat vaak dezelfde woorden: zijn woorden werken als gif, zijn wijn is zoet, de zanger die hij uitnodigt zingt ‘zuiders’, en bovenal wordt dit register door verzwakking – vrijwel synoniem met vrouwelijkheid – gekleurd (‘ziek’, ‘week’, ‘leeg’, en vooral ‘zwak’ komen veelvuldig voor). De volgende passage, waarin de door Saemund uitgenodigde muzikant door Starkadd wordt weggestuurd, illustreert de antagonismen die de morele werkelijkheid van het stuk afbakenen.

STARKADD. Een dichter zijt ge, laat me toch eens zien
 Hoe zoo’n bijzonder mensch er uitziet; — kijk,
 Het kleed is van fluweel, dat ’s voor de vrouwen,
 Dat beetje triestge zinlijkheid in ’t lied,
 Dat is ’t fluweel voor een geslacht van mannen,
 Zielswak en mak, en die uw lied bedriegt.

[...]

Word zelf eerst man, en zing dan wat ge zijt.
 Maar hebt gij ooit geleefd, — zoo’n lekker zoontje,
 Waarachtig? Zeg, hebt gij de vreugd beleefd
 Den vijand in het gloeiend oog te zien?
 Waart ge ooit verbrijzeld door het schroevendst wee!
 Zeg, hebt gij ooit een haat gevoeld, een haat
 Die niet gezoend is door ’n geslacht, verdelgd?
 Och arme, wat komt dan in u terug
 In ’t dichten, in de uitzinnigheid van ’t dichten! (Hegenscheidt 1897: 314)

Het vocabularium van de luxe, verdoving en vervrouwelijking dat steeds om Saemund hangt, plaatst de acties van zijn tegenstrever, hoe impulsief en gewelddadig ook, automatisch in een heldhaftig en positief licht. Zwakte versus kracht, ziekte tegen gezondheid, vrouw tegen man, zuiders tegen noords zijn de bakens van een moralistisch strijdperk waarvan de terminologie dicht aanleunt bij het traditionele Vlaamse vertoog dat na de Tweede Wereldoorlog – zo werd al uit het citaat van Boon duidelijk – als moreel gepolariseerd en extremistisch werd ervaren. Tindemans leest het ongetwijfeld met een eerder hedendaags-kritische dan historische blik wanneer hij oordeelt dat dit soort drama ‘verdrinkt in esthetische grootspraak’ (Tindemans 1988: 371). Toen het in 1984 een zeldzame keer door Arca-NET opnieuw op het programma werd gezet, werd de encenering gedragen door een kritiek op de vrouwonvriendelijke en half fascistische idolen uit een ten onrechte geïdealiseerd

verleden, die deed denken aan Heiner Müller, Klaus Theweleit of Hans-Jürgen Syberberg. In *Etcetera* merkte Opsomer op dat de Starkadd van Pol Dehert en Herman Gilis een neurotische twijfelaar was geworden, die in elk van zijn pathetische en uitvergroete gebaren het anachronistische mens- en wereldbeeld van zijn spreektekst aan het licht bracht (Opsomer 1984:42, vgl. Crombez 2008).

Cyriel Verschaeve, *Jacob van Artevelde* (1909)

In Verschaeves historische drama over de opstandige Vlaamse steden ten tijde van de Honderdjarige Oorlog vormt het gif- en ziekteregister een deelvocabularium van de bredere thematiek verraad en tweedracht. Ook hier is een manicheïstische tweedeling tussen goed en kwaad van kracht, geheel volgens de conventie van het romantisch-historische drama. Geeraart Denijs, deken van de vollers, maar vooral zijn vrouw Geertrude, sturen aan op een conflict binnen de gilden in plaats van Jacob van Artevelde te volgen in zijn streven naar een sterk en eendrachtig Gent, dat koningen en graven kan weerstaan. Geertrudes machinaties, zo laat Verschaeve doorschemeren, zijn verantwoordelijk voor het bloedige straatgevecht tussen de ambachten op *quaden maendach* (2 mei 1345), en ten slotte voor de moord op Van Artevelde in zijn eigen woning.

Het hoofdconflict van *Jacob van Artevelde* speelt zich af binnen een natievormend discours. Met name de zichzelf als een onlosmakelijke eenheid bevestigende volkssoevereiniteit is prominent aanwezig in Van Arteveldes retoriek. Soeverein wordt dan gedefinieerd als onverdeeld en autarkisch, dus voldoende aan zichzelf (vgl. Crombez 2006).

JACOB VAN ARTEVELDE. Geen graaf meer! 't Volk moet zelf zijn grave zijn.

Het kan zichzelf besturen, 't is reeds mondig!

Geen graaf! De naam van graaf beteekent slaaf;

Want graaf zegt leenman van een leenheer;

En 't volk van Vlaandren, blijft het slechts alleen,

Van wien zou 't leenman zijn? Wie dan gaf ons

Onze armen, lijven, onze weefgetouwen,

Ons belfort, onze schepen, banken, markten?

Wijzelf, wij hebben alles gekocht

Met eerlijk geld, met edel bloed, en dat

Ontvangen wij van geen en vorst te leen.

Bloed, zweet, dat leent men niet, dat is het onze. (Verschaeve 1934: 37)

Verschaeve promoot via Van Artevelde een eendrachtige samenleving, verenigd in de hoedanigheid van een volk, maar steeds bedreigd door tweedracht. Binnen deze logica was de eenheid van het sociale weefsel net zo solide en inherent kostbaar als de integriteit van het menselijk. 'Bloed, zweet, dat leent men niet'. Deze 'bolste-

ringsretoriek' loopt parallel met Starkadds staalharde mannelijkheid, die nooit aan de eigen passie twijfelt en geen barst vertoont.

Volgens diezelfde lijn loopt Tindemans' interpretatie van Van Artevelde: 'De mythische mens leeft niet echt geïsoleerd op deze wereld; hij staat in het centrum van een bundel krachten die zijn lotsbestemming modelleren. De individuele opdracht van de mens bestaat erin zijn vastgelegde identiteit langzaam bewust te maken, ze te manifesteren in zijn gedrag, zijn individuele levenslot in eigen handen te nemen' (Tindemans 1988: 391).

Net als in *Starkadd* zijn goed en kwaad in *Jacob van Artevelde* overduidelijk afgebakend. Er zijn de zuiveren (Jacob van Artevelde, zijn vrouw Cathelijne De Coster), de onzuiveren (Geertrude Denijs), en de manipuleerbaren (Geeraart Denijs, knecht Klaus) die naargelang het moment van de actie minder of meer tegen het sluipende kwaad vermogen weerstand te bieden. De bron van alle laster en vergif is ondubbeltzinnig Geertrude, die daarmee als de (nu ook fysiek vrouwelijk te noemen) tegenhanger van Saemund fungeert. Zo lijkt ze een overtrokken versie van Shakespeares Lady Macbeth geworden. Dat wordt zelfs woordelijk uitgewerkt. In de befaamde passus bij Shakespeare vraagt Lady Macbeth aan kwade geesten om haar vrouwelijke zwakheid fysiek uit te wissen ('unsex me here') en door mannelijke onbarmhartigheid te vervangen – 'Come to my woman's breasts, / And take my milk for gall, you murd'ring ministers' (*Macbeth* 1.5.40-48). Bij Verschaeve is het de vergiftigde, ontmoederde bloeddorst van Geertrude Denijs die verantwoordelijk is voor de 'ziekte' van de interne twisten onder de burgers van Gent. De passage in het vierde bedrijf die de *quaden maendach* verhaalt, staat bol van woorden zoals 'gif', 'dol', 'ziek', 'bloed', en een fascinerende echo van Shakespeares 'melk'.

VAN HUSE. ...Dit volk is gek en dol,
Ik zag in 't achterste gelid de mannen
Daar trippelen en dansen om naar voren
Te raken, net alsof ze maanziek waren.

[...]

JACOB VAN ARTEVELDE. ...Schouw, hoe ginder, zwartrood,
Die bloedstroom, als een reuzenslang, van onder
Die hoopen lijken kruipt en zich maar voortsleept
Naar 't bed der Schelde, regelmatig voort,
Reeds negen uren lang, als had hij ook
Gelijk de Schelde een onuitputbre bron...

[...]

Ginds, boven al die moede benden, zweeft hij nu,
De reuzig-machtge Geest des Haats en troont!
Doch, dezen nacht, als allen door den slaap verwonnen
Naar hunne woning keeren, gaat hij mee,
En doet, bij 't zien van stroomen bloed en wonden,

't Gelaat der vrouwen grijzen van de wraakzucht;
Die vrouwen worden razende harpijen,
Zij mengen vaders bloed in moeders melk
En zoogen zoo een hatend nageslacht. (Verschaeve 1934:81-83)

65

Verschaeves taal is een rechtstreekse nalatenschap van de negentiende-eeuwse romantische Vlaamse Beweging. Zijn met bloed en gistende lijken doordeesemde retoriek – van de bloedstroom uit *Jacob van Artevelde*, tot zijn sanguinisch geobseerde kanttekeningen bij Aeschylus' *Oresteia* – werd in de jaren dertig ingelijfd als retorische motor voor het fascistisch en corporatistisch taalgebruik. Maar net als Hegenscheidts gezwollen discours vond het niet langer gehoor bij de generaties na de oorlog, die het net als Boon als 'valsche munt' veroordeelden. Verschaeves geest keerde alleen nog terug op het Vlaamse toneel in de vorm van het erg kritische *Cyriel Verschaeve* door Bert Verhoye uit 1974 – prompt luidruchtig geboycot door de Vlaamse Militanten Orde (onder leiding van Bert Eriksson) wegens schending van het eeuwfeest van de kapelaan. Na zijn verregaande compromittering onder de nazistische bezetting en zijn dood in ballingschap, is Verschaeves naam, behalve voor enkele zeldzame Vlaams-nationalisten van de erg oude stempel, een indrukwekkend taboe geworden. Na de groteske opgraving en herbegraving van zijn stoffelijke resten door diezelfde V.M.O. ('Operatie Brevier') lag Verschaeve zelf – en daarmee, hoopte men, wat hij volgens Boon symboliseerde: de 'kanker, waaraan ons volk ten onder gaat' – in Alveringem allesbehalve als een zaad in 't zand maar onder een door de Belgische regering voor alle veiligheid dubbeldik gestorte betonplaat.

Gerard Walschap en Frans Delbeke, *Lente* (1924)

De taal en vooral de metafysica van 'het bloed', die in *Starkadd* latent maar manifest aanwezig is en bij Verschaeve prominent naar voren treedt, keert ook in *Lente* terug. Van opzet is het een heel ander soort stuk, niet op de conventie van het historische drama, maar op die van het burgerlijk-realistische woonkamerstuk geënt. De beloftevolle jongeman Herman Walding komt na een auto-ongeval in het huis van hovenier Van Manen terecht, waar hij de verzorging geniet van plattelandsdokter Moorkens en vooral van de liefvallige kleindochter van Van Manen, de achttienjarige Suzy. De komst van de lente in de weelderige tuin van Van Manen is de katalysator voor wat in het begin op een drama van seksuele ontwaking lijkt, in de verte herinnerend aan Frank Wedekinds *Frühlings Erwachen* (1891). Tegelijk kan de 'lente' hier als referentie aan de bekende troep van (nationale) herleving, afkomstig uit de Vlaamse Beweging, worden gelezen. Walding is bekomen van zijn verwondingen en leert met krukken door de tuin te wandelen, net op het moment dat alles begint te bloesemen – inclusief Suzy. De idyllische verliefdheid tussen Walding en Suzy lijken beiden op een bewust niveau enkel impliciet te erkennen, maar ze wordt in hun 'onbewuste' taalgebruik manifester door de auteurs uitgedrukt. De beste illustratie is het sprookje dat Walding in het eerste bedrijf aan Suzy vertelt en waarmee

hij schijnbaar ongewild een pijnlijke metafoor voor hun onmogelijke liefde geeft – wederom doordrongen van bloed: ‘En hij kreeg haar lief terwijl zij zoo gingen en koortsig als het bloed dat sloeg in zijn verhitte wonde zong de liefde in zijn hart, dat warm werd’ (Delbeke-Walschap 1924: 14).

De herwonnen levenskracht – de vitale vaart van het bloed – vindt twee noodlottige obstakels op haar weg. Eerst is er Waldings verloofde, Else, een mondaine jonge vrouw wier komst het harmonische leven in de natuur verstoort, dat Walding op het platteland hervonden had. Else herinnert aan hun aanstaande huwelijk en vooral aan de post als diplomatisch attaché op de Parijse ambassade, die haar vader voor hem heeft weten te versieren. Het ongetwijfeld Vlaamse platteland staat hier dus tegenover dé moderne ontuchtstad. Waldings eerste pogingen om zonder krukken te lopen worden dan ook overladen met symbolisch gewicht: Suzy maant hem aan tot voorzichtigheid, Else tot stoutmoedigheid (‘Over een paar dagen tuffen we weer aan honderd kilometer per uur de wereld rond’ [Delbeke-Walschap 1924: 31]). Else brengt nieuws uit Congo, waar ze haar terminaal zieke oom Hippolyte heeft bezocht. Hij heeft een tropische ziekte opgelopen, maar zijn dood stelt een aanzienlijke erfenis in het vooruitzicht.

Op dit obstakel reageert Walding met het geweld van de vitaliteit zelf. Het landelijke leven heeft andere verlangens dan de kosmopolitische in hem wakker geroepen, hij voelt de onweerstaanbare drang van een romantisch kunstenaarschap in zich: ‘omdat ik me nog niet bewust was van krachten die ik in me draag en die nu eerst openbreken zoals die botten daar, onweerstaanbaar in het jachtend geweld van de Lente. [...] Jij gelooft niet dat er meer in me steekt, dat het mijn roeping is midden mijn volk voor mijn volk te arbeiden?’ (Delbeke-Walschap 1924: 39-40)

Tegenover het stedelijke, Belgische en uitheemse dat Else symboliseert (Belgisch attaché op de Parijse ambassade; oom is koloniaal in Belgisch Congo) wordt een volks, met de natuur in harmonie verkerend gemeenschapsleven gesteld. Maar indien de eerste hindernis voor de ontluikende liefde nog door de kracht van die liefde zelf zou kunnen overwonnen worden, dan is het met het tweede obstakel heel anders gesteld. Het janusgezicht van de natuurkracht, dat zich reeds in de Congolese anekdote vertoonde, verschijnt opnieuw op gruwelijke wijze wanneer bevestigd wordt dat de opbloeiende Suzy van binnenuit door een fatale kwaal aangetast is – tuberculose ‘in de tweede graad’. Allicht slaat dit op de postprimaire fase van tbc, die optreedt binnen twee jaar na de besmetting. In elk geval gaat het om een erfelijke aandoening: zowel haar vader als haar moeder is aan de ziekte overleden. ‘Het bloed’ wordt zo de kern van een semantisch netwerk dat zowel naar de positieve als de negatieve zijde sterk uitslaat. Bloed is de levenschenkende kracht van de natuur, van de ontluikende bloemenpracht, van liefde en seksualiteit, maar herbergt ook erfelijke belasting, ziekte, sluipend verderf, en intensieve angst.

Dat drukt de dramatische kernscène van het stuk uit, wanneer dokter Moorkens aan Suzy het definitieve nieuws over haar gezondheidstoestand brengt. Net op het moment dat Suzy de tragiek van haar situatie ten volle beseft, dwingt Moorkens

haar ook in te zien dat haar liefde voor Walding onmogelijk is, dat hij voor zijn ‘rechtmatige’ verloofde kiezen zal – én dat er voor haar eventuele genezing slechts één remedie is, namelijk een verblijf in een kuuroord zoals het Zwitserse Davos, door de kostprijs enkel voor de hogere klassen weggelegd.

In het aanschijn van deze moordende, noodlottige krachten rest Suzy de totale ineenstorting. In een dramatische conversatie met Else komt de florale symboliek van het stuk ten volle tot uitdrukking, vooraleer de bloemen fataal worden besmeurd met het bloed van wat op een pathologische inversie van de maandstonden lijkt.

SUZY. Toen de Lente begon, heb ik gevolgd hoe elke bloem ontbloede, elke bloesem openging, omdat ik wist dat hij ze zien zou en er blij om zijn. In mij gingen ook bloemen open en ik voelde mij bloesem, en ik droomde dat ik ook zoo eens vol bloei en bloesem tot hem zou gaan. Maar de Lente is voor mij niet, nou voel ik het. Uw lach heeft ze in mij gedood. (*Zij staat tegen 't venster, wankelt. Een straal bloed gudst [sic] over de bloemen.*)

ELSE. (*ontsteld, roep*). Herman! Herman! (*Mevrouw Walding, Walding, Van Manen op. Van Manen wankelt naar Suzy toe.*)

VAN MANEN. Suzannetje, Suzannetje! — Oh, daar is bloed op de bloemen! (*Kreunend neemt hij haar in zijn armen.*) (Delbeke-Walschap 1924: 63-64)

Wat de personages ook uitrichten, politieke tegenstellingen (het grootstedelijke, Franstalige België contra het landelijke Vlaanderen) verankerd in een mythische dimensie van familie, liefde en bloed zijn sterker en overweldigen hen. Niettegenstaande de nauwe band met de katholieke Kerk die drie van de vier tot nu toe besproken auteurs onderhielden (Verschaeve, Delbeke, Walschap) leek er voorlopig weinig spoor van een echt christelijke moraal. Meer aan de orde is een doctrine vol irrationele krachten, gebaseerd op antagonismen die tot in de mythische dimensie reiken (man-vrouw, ziekte-vitaliteit, gif-genezing, ascese-weelde, soevereiniteit-tweedracht, natuur-stad).

In het derde en laatste bedrijf van *Lente*, echter, slaat dit alles om. Suzy herstelt langzaam, de Waldings zijn ondertussen vertrokken, en ze komen nog een laatste maal terug met de aankondiging dat ze, uit dankbaarheid tegenover de familie Van Manen, aan Suzy een verblijf te Davos cadeau willen doen. Bovendien tracht dokter Moorkens Suzy de vertroosting van het katholieke geloof voor te houden, namelijk de offervaardigheid van de vrouw: ‘Er rest je een idylle, die nog mooier is. Als je hem liefhebt en zijn geluk zoekt, koop hem dat geluk door jouw lijden. De vreugde in de wereld wordt met het lijden der wereld betaald. De eene mensch boet met smarten wat de andere wint aan geluk. [...] Denk aan je schoone idylle, straks als Walding hier is. Daar hangt het Kruis, kijk er maar eens naar Suzy. Dat heeft ons geluk gekocht en zoo koopt jouw kruiske het zijne...’ (Delbeke-Walschap 1924: 68).

Moorkens is zonder twijfel het minst overtuigende personage uit het stuk, wat al door tijdgenoten werd opgemerkt (Putman 1927). Toch laten de auteurs zijn

moralistische interventies, vanaf het einde van het tweede bedrijf, de afloop van het stuk determineren. Suzy geeft zich, zij het met een laatste eruptie van de heidense lentedoctrine, aan de offervaardigheidslogica over:

SUZY. Maar ik zal genezen, Herman, als jij me liefhebt.

WALDING. Oh ja, samen naar Zwitserland toe!

SUZY. Ja, dan zal ik genezen, met jou (*zacht*). Neen, neen, het kan niet. Het geluk wordt met lijden betaald. Jouw geluk moet ik betalen. Maar ik zou gelukkig willen zijn... gelukkig zijn... Lente! (*zinkt half bewusteloos achterover*) (Delbeke-Walschap 1924: 72)

Verrassender is de transformatie die Else ondergaat. Bij de terugkeer van de Waldings blijkt ze afstand te hebben gedaan van haar mondaine arrogantie, en omarmt óók de logica van de offervaardigheid: ze heeft vrede gekregen met Waldings aspiraties naar het kunstenaarschap. Feitelijk is ze een soort kruising tussen Suzy en de eerdere Else geworden. 'Als ik je niet begrijp, omdat ik maar een vrouw ben, Herman, omdat ik je liefheb, zal ik je trachten te begrijpen. [...] Omdat ik je liefheb. Dan kan een vrouw alles' (Delbeke-Walschap 1924: 74-75). Ook tussen haar en Suzy is de situatie rechtgezet. Toch aanvaardt Suzy het aanbod van mevrouw Walding niet om naar Davos te reizen. Ze voelt nu de kracht om ook thuis bij haar grootvader te kunnen genezen. De laatste woorden komen niet toevallig aan dokter Moorkens toe: 'Voel je nou de lente, Suzy? God ruikt er de bloesems van de lentedroomen af om zelf te komen je zomer te zijn' (Delbeke-Walschap 1924: 83).

Van een drama van seksuele ontwaking veranderde *Lente* in een drama van zuivering en boetedoening, met name voor de jongere personages, daarin begeleid en gestuurd door de ouderen (grootvader Van Manen, dokter Moorkens, mevrouw Walding). Zij treden op als bemiddelende, temperende en wezenlijk conservatieve instanties, die wegen aanreiken om met het geweld van de hogere krachten om te gaan, en prediken daarbij een katholieke moraal van overgave, nederigheid en solidariteit. Suzy wordt door haar verregaande offer getransfigureerd van een seksueel begeerlijk wezen in een begenadigde, kuise tussenfiguur of – om één van de gangbare namen voor Maria te gebruiken – 'middelares' die in staat is om de meest verdorven (stedelijke, Franse) figuren op het rechte pad te brengen.

Dat Walschap zelf later oordeelde dat hij gedebuteerd was met 'middelmatic tooneel', en dat hij enkel als ghostwriter voor de ideeën van Delbeke had gefungeerd, heeft het oordeel van latere generaties over *Lente* bepaald niet gunstig beïnvloed. Voor Frank Peeters valt het schrille contrast op 'tussen de toenmalige dithyramben in de katholieke pers en de peilloze vergetelheid waarin het kort nadien is terechtgekomen' (Peeters 2002: 221). Ondanks de contemporaine pogingen tot mythevorming (omtrent 'katholiek theaterrenouveau', omtrent de heroïsch-beschavende rol van het Vlaams Volkstoneel, omtrent de Vlaamse dramatische renaissance) heeft dit

soort toneel in de literatuur- en theatergeschiedenis erg weinig sporen nagelaten – een conclusie die we bij Anton Van de Velde bevestigd zullen zien.

69

Anton Van de Velde, *Tijl* (1925)

De politieke betekenislaag is in Anton Van de Veldes *Tijl* het minst dubbelzinnig aanwezig. Hiervan getuigen de vele min of meer bedekte referenties aan de cultureel inferieure positie van de Vlamingen in het Belgische politieke bestel, vormgegeven via een nogal doorzichtige fabel die allerlei legendes door elkaar haalt. Zo wordt uiteraard het verhaal van Tijl Uilenspiegel gebruikt, maar ook heel wat andere figuren, van de Vliegende Hollander via Ali Baba tot Robinson Crusoe. Vanuit hun ballingschap op een niet nader genoemd eiland, vernemen Tijl en zijn vrienden hoe ellendig het met Vlaanderen gesteld is. Ze scharrelen het hoogst noodzakelijke bijeen – het Mariabeeldje – en kiezen met het galjoen Lioen het ruime sop naar het verdrukte land. Daar infiltreren ze in het huis van ‘markies Saturé de Bel-esprit’, toonbeeld van het verfranste burgerlijke België, waar de makke dochter Chou slaperig op haar uithuwelijking aan een goede partij wacht. Tijl vertelt haar het ontroerende verhaal van zijn gebroken liefdesgeschiedenis, wanneer plots blijkt dat diezelfde grote liefde – ‘Nele-Asschepoes’, een opzichtig symbool voor het geliefde Vlaanderen, dat op zijn heldhaftige jonge redder wacht – als meid in dienst is bij Saturé. Daarmee is het neergangsmotief geïntroduceerd. Precies dat Franstalig nest was verantwoordelijk voor de initiële ondergang van Vlaanderen, dat eerst het zwakke vrouwelijke geslacht heeft ingelijfd. Een geslacht dat, getuige zowel de geliefde van Tijl als van zijn compagnon Lamme Goedzak, aan de verleidingen van de bourgeoisie weinig weerstand bieden kon. Hun weemoedige terugblik wordt door motieven van verleiding, verderf, en het ‘voos maken’ van een ‘schoon geloof’ gekleurd:

LAMME. Den avond te voren had ik gezien hoe Belle...

BRABO. 't Wijf zal 'r ziel beschreien!

LAMME. ... hoe Belle heentrok met 'n lakei die, witgekoust en met goud belegd, sinds weken haar jeugd en haar schoon geloof zoo voos had gemaakt dat ze willoos werd en meeing...

[...]

LAMME En toen... was het Nele...

BRABO Ook die verhuisde, wou meid gaan worden. Om goud-beloofte.

TIJL 'n Zielsverhuizing in gansch het land. Geen bewustzijn meer. Geen houvast, geen geweld van mannenvuisten, geen vrouwenfierheid, geen adel meer!

LAMME Vlaanderen werd als 'n bollewinkel. Liefde was snoepgoed, en vrijheid pap te dik om te slikken! (Van de Velde 1925: 17-18)

Na een spits woordenduel tussen Tijl en de markies zoekt de stoutmoedige held zijn voormalige woning weer op. Ondertussen is de eerlijke Vlaamse taveerne van weleer herschapen in een bordeelachtige dancing, en Tijls uithangbord met ‘den vroeden

uil' werd door 'Chez Chanteclair' vervangen. In deze poel des verderfs komt het ziektemotief naar voren. De bar wordt uitgebaat door een zekere John, exact duplicaat van de eerder in een droom verschenen mythische figuur Ahasverus, de Wandelende Jood. Het zijn wederom Belle en Nele, dus het liefvallige maar zwakke, vrouwelijke Vlaanderen, waarop het kwaad zich stort. Overigens, die liefvalligheid wordt door Van de Velde expliciet als katholiek aangemerkt. Waar de schoonheid van Belle zich eerder ook in haar 'schoon geloof' spiegelde, wordt Nele bij hun blijde weerzien door Tijn als volgt beschreven: 'De bloemekens op uw wangen / zijn zoo schoon als een eerste kommunie. / En uw handjes, precies schaaltes / voor een rijke offerande... / Héél uw reine wezen, Nele, / bloeit als 'n perzik in den zomer!' (Van de Velde 1925: 65) Ditmaal zijn het niet zozeer de franskiljons als wel andere volksvreemde elementen die de dienst uitmaken. In de bar zijn namelijk 'drie chemisten' op zoek naar een 'chemische norm die den man der toekomst scheidt'. Zo spant de moderne technowetenschap samen met de grootstad, het Jodendom, het goedkope vermaak, de roes van de alcohol en de spirituele verarming, om het noeste Vlaamse wezen te neutraliseren. Nele wordt drank aangeboden, zij kan niet weerstaan, en het slaapmiddel van de chemisten doet de rest – ze slaapt, als Assepoester, voor eeuwig in. Tijn kan de aanblik van zijn slapende geliefde niet verdragen en keert naar zijn ballingseiland terug.

Conclusie

Hoewel *Tijn*, net als *Lente*, vormelijk een heel ander stuk is dan de twee 'mythohistorische' drama's, is het op een fundamenteel niveau gestructureerd volgens een strikt dualistisch schema. Er is in geen van de vier behandelde stukken veel genuanceerde psychologie van node, om te begrijpen welke positie elk personage vertegenwoordigt. Van wezenlijk belang zijn tegenstrijdige krachten, die boven de menselijke gedragingen en wilskracht uitstijgen en ze in hun macht houden: Vlaanderen-België, natuur-stad, arbeid-vermaak, ascese-weelde, man-vrouw, ziekte-vitaliteit, gif-genezing. Deze dichotomieën structureren een ideologie die een lange traditie heeft in de Vlaamse literatuur, maar in de jaren dertig en veertig als canvas voor het fascisme heeft gediend. Na 1945 kon die traditie alleen nog met uiterste scepsis worden bekeken. Dat verklaart zowel Tindemans' waardering van deze periode, als Boons oordeel dat 'het ons opgesolferde goud [...] slechts wat valsche munt' bleek te zijn.

Bibliografie

- Apostolidès 1981: Jean-Marie Apostolidès, *Le Roi-machine: Spectacle et politique au temps de Louis XIV*, Parijs, 1981.
- Boon 1994: Louis Paul Boon, *Het literatuur- en kunstkritische werk I: De Roode Vaan* [D. de Geest, E. Bruinsma, K. Humbeeck en L. Missine, eds.], L.P. Boon-documentatiecentrum, Antwerpen, 1994.
- Braun 1982: Edward Braun, *The Director and the Stage: From Naturalism to Grotowski*, Methuen, London, 1982.
- Crombez 2006: Thomas Crombez, 'The Sovereign Disappears in the Election Box: Carl Schmitt and

- Martin Heidegger on Sovereignty and (Perhaps) Governmentality'. In: *Pli: The Warwick Journal of Philosophy*, nr. 17 (2006), pp. 61-83.
- Crombez 2008: Thomas Crombez, 'Het vertrouwde met een wrong eraan: Historiserend theater als *Oom Toon* in de KVS – Een gesprek met Ivo Kuyl en Guy Dermul'. In: *Rekto:Verso*, jg. 5, nr. 27 (2008).
- Crombez en Vanhoeck 2009: Thomas Crombez en Liesje Vanhoeck, 'De bouw van het openluchttheater Rivierenhof te Deurne (1953) en het discours rond stad, land en gemeenschapskunst'. In: *Stadsgeschiedenis*, jg. 4, nr. 1 (2009), pp. 45-60.
- Delbeke-Walschap 1924: Frans Delbeke en Gerard Walschap, *Levens' Vier Seizoenen: Lente: Spel in drie bedrijven*, De Vlaamsche Boekenhalle, Leuven, 1924.
- Hegenscheidt 1897: Alfred Hegenscheidt, 'Starkadd: Drama in vijf bedrijven'. In: *Van Nu en Straks: Nieuwe Reeks*, jg. 2 (1897), pp. 220-323.
- Lehmann 1999: Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999.
- Lissens 1967: R.F. Lissens, *De Vlaamse letterkunde van 1780 tot heden*, Elsevier, Brussel, 1967.
- Opsomer 1984: Geert Opsomer, 'Lyrische held wordt dramatische antiheld: Arca haalt Starkadd uit het museum'. In: *Etcetera*, jg. 2, nr. 6 (1984), pp. 40-42.
- Opsomer 1992: Geert Opsomer, 'La Fonction crée la Forme: René Moulaert bij het Vlaamsche Volkstoneel 1925-1928'. In: Luk Van den Dries en Rose Werckx (eds.), *Een vergeten vormgever: René Moulaert en de Belgische avant-garde 1920-1930*, Het Theaterfestival, Antwerpen, 1992, pp. 65-77.
- Opsomer 1996: Geert Opsomer, 'Mei-juni 1927: Het Vlaamsche Volkstoneel (VVT) en de opvoeringen van Lucifer en Tijn in Parijs: Internationale faam en mythevorming rond het VVT'. In: R.L. Erenstein (ed.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden: Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, AUP, Amsterdam, 1996, pp. 626-631.
- Ottman 2000: Henning Ottman (ed.), *Nietzsche-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart, 2000.
- Peeters 1989: Frank Peeters, *Jan Oscar de Gruyter en het Vlaamse volkstoneel, 1920-1924: Een theaterhistoriografische studie*, Peeters, Leuven, 1989.
- Peeters 1996: Frank Peeters, '22 augustus 1909: Openluchtvoorstelling van *Philoktetes* door de Vlaamsche Vereniging voor Tooneel- en Voordrachtkunst te Sint-Martens-Latem: Openluchtspelen in Vlaanderen'. In: R.L. Erenstein (ed.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden: Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, AUP, Amsterdam, 1996, pp. 568-573.
- Peeters 2002: Frank Peeters, 'De vergeten Walschap: Zijn katholiek tendentheater 1924-1925'. In: *Documenta*, jg. 20, nr. 3 (2002), pp. 220-236.
- Putman 1927: Willem Putman, 'Frans Delbeke en Gerard Walschap: 'Lente' in De Nieuwe Spiegel'. In: *Tooneel-groei (1921-1926): Indrukken over het na-oorlogsch tooneel-herleven in ons land*, Excelsior, Brugge, 1927, pp. 25-32.
- Rutten 1928: Theo Rutten, *Felix Timmermans*, Wolters, Groningen, 1928.
- Van de Velde 1925: Anton Van de Velde, *Tijn: Gekke historie in vier kapitels*, Vlaamsche Volkstoneel-Uitgaven, Antwerpen, 1925.
- Vansina 1993: Dirk Vansina, 'Cyriel Verschaeve als katholieke cultuurdrager'. In: *De Standaard*, 6 nov. 1937, herdrukt in: *Verschaeviana: Mythevorming omtrent Verschaeve*, Jozef Lootensfonds, Brugge, 1993, pp. 102-103.
- Verschaeve 1934: Cyriel Verschaeve, 'Jacob van Artevelde'. In: *Verzameld Werk, Deel II, De Zee-meeuw*, Brugge, 1934, pp. 7-117.