

TONEEL

De relatie tussen de V.B. en het theater is onlosmakelijk verbonden met wat we de "dubbele articulatie" van het theater kunnen noemen: enerzijds de dramatische (tekst)productie en anderzijds de uitvoeringspraktijk. Bovendien is het theater in tegenstelling tot de literatuur veel afhankelijker van en bijgevolg gevoeliger voor de socio-economische en de politieke context. Een en ander maakt het uittekenen van het relationele netwerk dat het toneel met de V.B. verbindt tot een wel erg complexe opgave, getuige de over- en onderbelichte ontwikkelingsmomenten die het onderstaande relaas van deze relatie kenmerken. Al is de V.B. slechts zelden het diepste fundament geweest waarop het Vlaamse theater stoelde, toch betekent dit niet dat de verstrengeling van beide evenementieel van aard was of op toeval berustte. Integendeel, het aandeel van het theater in de emancipatorische ontwikkeling van het Vlaamse volk is een onloochenbaar feit. Zowel naar intentie als naar resultaat levert de geschiedenis van het Vlaamse drama en het theater talloze voorbeelden op van individuen, groepen en bewegingen die slechts adequaat kunnen worden begrepen indien men hun bekommernis met het project van de V.B. in de plaatsbepaling meerekent. De algemeen aanvaarde cesuren die de westerse en de Belgische geschiedenis van de voorbije tweehonderd jaar kenmerken zijn vanzelfsprekend ook scharniermomenten in de ontwikkeling van het Vlaamse theater. De Belgische onafhankelijkheid, de Eerste en de Tweede Wereldoorlog structureren het betoog, maar niet zonder oog en oor voor personen en tendensen die soms haaks op deze historische breukvlakken staan.

Nationaliteit en nationalisme

De geschiedenis van het theater in Vlaanderen tijdens de 19de eeuw werd beheerst door twee interessepunten: het Nationaal Tooneel en de eigen Vlaamse dramatische letterkunde. Hoewel deze twee aspecten aanvankelijk eng samenhangen moesten ze geleidelijk toch van elkaar worden gescheiden aangezien hun ontwikkeling niet langer een parallel verloop kende. Nationaal Tooneel was in wezen de omschrijving van een moreel programmapunt van de V.B. dat de inzet werd van een concrete actie. De notie "nationaal" hoort hier nog thuis in een patriottisch denkkader: men wou de eigenschappen van de eigen nationaliteit manifesteren en verheerlijken. Het nationale denken dekte een Belgisch-nationale gedachte: de Belgische staat viel samen met de Belgische natie, waarin het Belgische volk leefde met het Vlaams als taal. Dit ging zo ver dat de Vlamingen de Walen als verfranse Belgen beschouwden. Voor hen bestond de enige kans op nationale Belgische eigenheid in het ongedaan maken van die verfransing. Weliswaar was de angst die er tijdens de eerste decennia na de onafhankelijkheid voor een Franse annexatie bestond enigszins geweken, maar toch bleef de literatuur en meer nog het theater het middel bij uitstek om de buitenlandse dreiging af te wenden, en wel door de linguïstische en culturele gelijkschakeling met de Franse burens onmogelijk te maken. In navolging van Vlasselaers (1985) kunnen we voor het theater, zoals voor de literatuur, spreken van een etnisch nationalisme, dit is een nationalisme dat de zelfidentificatie van de etnos binnen de staat beoogt. Hiervoor steunt het op het argument van de gemeenschappelijke afstamming, geschiedenis en cultuur en beroept het zich in de eerste plaats op de indicatieve waarde van de taal. In de Belgische context verwees deze evolutie naar het bewustzijn van een ontluikende Vlaamse bewustwording binnen het Belgische staatsbestel.

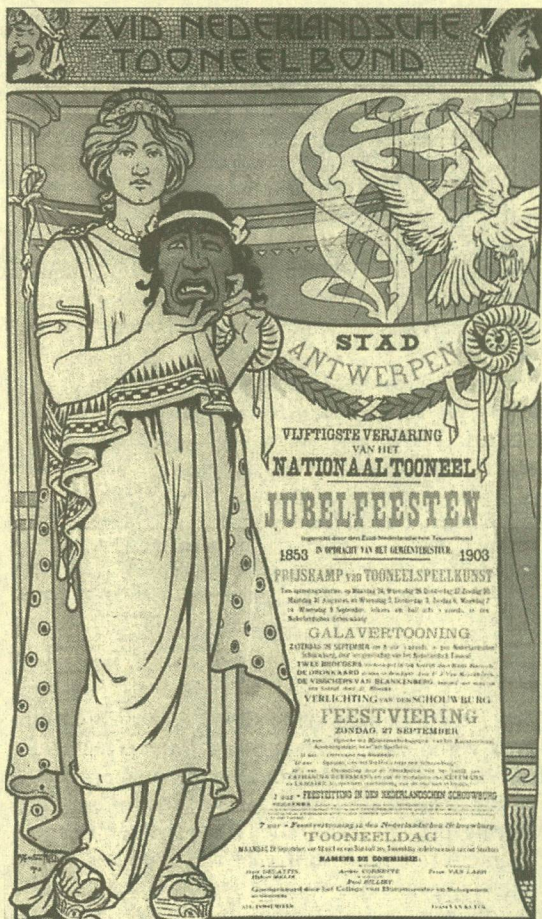
Voor de betrokken woordvoerders van de V.B., Ferdinand A. Snellaert (in het *Kunst- en Letterblad*) en Eugeen Zetternam (in *Het Taelverbond*) moest het Vlaamse toneel voldoen aan een driedubbele behoefte: het moest het publiek zedelijk opvoeden, een spiegel van het dagelijks leven voorhouden en beschaven. Zij legden de nadruk op de moedertaal als volks instrument, op de vaderlandse thema's, op de verheerlijking van een groots verleden, op het bevorderen van de burgerlijke maatschappijvisie en op de didactische werking. Om deze morele verzuchtingen praktisch te kunnen realiseren was het noodzakelijk dat de Vlamingen konden beschikken over een eigen professioneel theater. De politieke verantwoordelijkheid hiervoor lag bij de nationale overheid en de diverse stedelijke besturen, die het Nederlandse toneel via subsidies levensvatbaar moesten maken. Op die

manier zouden toneelspeelkunst en toneelletterkunde zich kunnen ontwikkelen en zou het Vlaamse bewustzijn zich in brede kring kunnen verspreiden.

Broedermin en Taelyver, ontstaan te Gent in 1840, gaf als een van de eerste gestalten aan dit **flamingantisch-burgerlijk theater**. Onder impuls van de arts-toneelschrijver **Hippoliet van Peene** en de populaire acteur **Karel Onderreet** scheidden een aantal medewerkers zich af van de aloude rederijderskamer **De Fonteine**, uit onvrede met de daar heersende neoclassicistische speelstijl en stereotiepe gestiek. Zelf kozen zij voor een meer direct-realistische uitbeelding die meer geschikt was om de 19de-eeuwse burgerlijke toneelletterkunde gestalte te geven. Het succes dat Broedermin en Taelyver al snel oogstte, vond erg vlug grote weerklank en bevorderde aanzienlijk de Vlaamse toneelletterkunde.

Overheidsinitiatieven

Ook de overheid nam structurele maatregelen die moesten leiden tot een toename van zowel de kwantiteit als de kwaliteit van de Vlaamse toneel-literatuur. Als een daad van zelfbevestiging schreef de jonge Belgische natie vanaf 1845 een aantal staatsprijzen uit. Eerste in de rij werd, om begrijpelijke redenen, de vijfjaarlijkse staatsprijs voor een bijdrage tot de nationale geschiedenis. In 1858, een jaar voor haar Franstalige tegenhanger, kwam de Vlaamse toneelletterkunde met een driejaarlijkse staatsprijs. De jury bestond minimaal uit drie leden en werd aanvankelijk samengesteld op gezag van de leden van de Académie Royal de Belgique. Met de stichting in juli 1886 van de Koninklijke **Vlaamse Academie voor Taal en Letterkunde** werd de bevoegdheid voor het toekennen van de prijs vanaf het 11de tijdvak (1885-1888) aan deze Academie overgedragen. Artikel 1 van het reglement (Koninklijk Besluit van 10 juli 1858) bepaalde dat de prijs zou worden toegekend aan een werk, *dont le sujet devra être pris, soit dans l'histoire, soit dans les mœurs nationales*. De jury voor het eerste tijdvak bestond uit voorzitter **Frans H. Mertens**, de letterkundigen **Johan M. Dautzenberg**, **Ferdinand A. Snellaert** en **Prudens van Duyse** en had **Eugene E. Stroobant** als secretaris. In haar rapport verwees zij zeer nadrukkelijk naar de nationale functie van de toneelletterkunde zoals vereist volgens artikel 1 van het reglement. Ze begon haar verslag met een historische schets van de toneelschrijfkunst waarbij gesteld werd dat de periode voor de Belgische onafhankelijkheid gekenmerkt was door de verdrukking van de nationale identiteit. In het theater uitte dit zich in de talloze imitaties van hoofdzakelijk Franse werken. Zonder nationale tendensen bleef het theater verstoken van enige eigenwaarde: *Mais notre scène resta sans originalité, sans caractère, sans tendances nationales et par consé-*



Affiche van de Zuid-Nederlandsche Tooneelbond ter gelegenheid van de vijftigste verjaardag van het Nationaal Tooneel (september 1903). (AMVC)

quent sans valeur propre. Als keerpunt voor de a- en zelfs antinationale tendens in Vlaanderen vermeldde de jury 1841, het jaar waarin Hippoliet van Peene als huisschrijver aan Broedermin en Taelver werd verbonden en dankzij een even omvangrijk als succesvol oeuvre komaf maakte met de massa vertaald Frans werk en met het even populaire als tranerige Duitse burgerlijke drama van August von Kotzebue. Eerste laureaat was dezelfde Van Peene met het historische drama *Matthias de Beeldstormer*, waar de strijd tussen Spanje en de Geuzen, ingeschakeld werd in een vrijzinnig-politiek debat.

Met het in voege treden van het zogenaamde premiestelsel in 1860 trof de overheid een tweede belangrijke maatregel ter bevordering van een eigen toneelliteratuur. Het systeem voorzag toelagen voor auteurs en toondichters met subsidies voor de uitvoerders die het stuk voor het eerst opvoerden. Naast kwalitatieve criteria, beoordeeld door een leescomité, werden er kwantitatieve maatstaven gehanteerd zoals de grootte van de speelplaats

(Brussel, Antwerpen, Gent en Brugge kregen hogere subsidies) en het aantal bedrijven. Reeds in 1861 breidde minister **Alfons van den Peereboom**, die beschouwd werd als de verdediger van de Vlaamse belangen in het liberale kabinet-**Charles Rogier-Hubert Frère-Orban**, het stelsel uit. De gevolgen lieten niet op zich wachten: niet alleen was er een kolossale toename van het aantal Vlaamse stukken, ook het aantal toneelkringen nam zienderogen toe. In ongeveer tien jaar verdriedvoudigde het aantal gezelschappen en was het aantal stukken niet meer te tellen. In 1872 alleen reeds kwamen 175 werken voor een premie in aanmerking. De steun van overheidswege had een averechts effect gesorteerd: er ontstond geen authentieke en waardevolle toneelliteratuur, maar een tweederangsproductie, gekenmerkt door amateurisme en plagiaat. Ondanks de corrigerende maatregelen die in de loop van de volgende jaren door de overheid werden genomen kwam aan deze situatie slechts een einde toen het stelsel in 1926 werd afgeschaft.

Burgerlijke ethiek

In de omvangrijke dramatische productie van de 19de eeuw was het Vlaams bewustzijn thematisch wel degelijk aanwezig maar het was daarom niet het meest wezenlijke fundament. Zoals overtuigend door Carlos Tindemans (1973) werd aangetoond, diende de V.B. als illustratiestof voor een in se ideologische boodschap: de burgerlijke deugdzzaamheid. Het toneel moest voor alles een middel tot verlichting en beschaving zijn. De auteurs waren kleine burgers: leraren, handelaren, ambtenaren, onderwijzers. Politiek propageerden zij het liberalisme, esthetisch het realisme. Omdat de meeste auteurs liberaal waren, werden de meeste transcendentie begrippen vervangen door geseculariseerde. De Kerk werd geportretteerd als een apparaat dat de massa onwetend hield, de vooruitgang verhinderde en het zelfstandige denken ontmoedigde. Vooral via het historische drama werden deze antiklerikale en antiroomse overtuigingen geventileerd. Voorbeelden daarvan vinden we bij **Pieter Geiregat**, *De graven Egmont en Hoorn* (1860); **Frans Gittens**, *De Geuzen* (1874); **Karel Onderet**, *De Krankzinnige van Leiden* (1862); **J.F. Roelants**, *Willem de Zwijger* (1853); **Emmanuel van Driessche**, *Willem van Oranje* (1867); **Hippoliet van Peene**, *De Gek van 's-Gravenhage* (1846), **Matthias de Beeldstormer** (1858) en **Eugeen Zetternam**, *De vrouw van Egmont* (1859). Motieven die rechtstreeks of zijdelings verband hielden met de V.B. waren er uiteraard ook. België werd zonder aarzelen goedgekeurd. 'Nationaliteit' betekende het bewustzijn als natie, als samenhangend geheel van gelijkgezinde burgers die vrij waren van vreemde, in casu Franse annexatiebedreigingen. België vormde zo een veiligheidswaarborg tegen de Franse staat. De Belgi-

sche onafhankelijkheid werd goedgekeurd maar tegelijk werd de nadruk gelegd op de culturele en taalkundige eenheid met Nederland. De anti-Hollandse gevoelens van het eerste uur maakten plaats voor het hernieuwd besef dat men als Vlamingen binnen België toch behoorde tot de Nederlandse stam. Belg van nationaliteit, Nederlander van cultuur en taal. Deze houding trad naar voren bij onder meer Van Driessche, 1830 of *Belgies Onafhanke-lykheid* (1859); Van Peene, *De Belgische Vryschutter* (1860); Jacob Kats, *De Belgische Natie* (1856); Geiregat, *De hovenier van Laken* (1866), *Leve de Koning!* (1866) en F. Roelants, *Den 21en July* (1856).

De behandeling van Vlaamse motieven omvatte taalkundige, sociale, maatschappelijke en burgerlijke aspecten. Het taalaspect was altijd ondergeschikt en was het resultaat van sociale veranderingen, bijvoorbeeld nieuwe rijken die de taal en zeden van Frankrijk overnamen. Uitdrukkelijk pro-Vlaams werden de auteurs niet. De taal was een uitdrukking van een mentaliteit (goed of fout) en de auteur richtte zich tegen de verkeerde mentaliteit. Op die manier werd de taalstrijd het resultaat van een levenswijze, bepaald door sociale factoren: Van Peene, *Saskia van Roosemael* (1844); Van Driessche, *De flamingant* (1861); Emiel van Goethem, *De naäpers* (1876). De slechter ken zijn steevast onburgerlijke personages, bijvoorbeeld franskiljons of Fransen.



Victor Driessens in het stuk *De Geuzen van Frans Gittens*. Driessens stichtte in 1850 *De Dageraad* en in 1853 het *Nationaal Tooneel*. (AMVC)

De 'slachtoffers' komen steeds tot inkeer, wat betekent dat ze teruggrijpen naar een bewust **flamingantisme**: Ondereet, *De Gallomanie* (1841), *De Vlaemsche Lionne* (1848); Emmanuel Rosseels, *De verfranschte landmeisjes* (1841); J. van der Voort, *Maria van den Bergh* (1867); H. Michiels, *Baas Simpels* (1868); **Bruno Blocx**, *Typen* (1875); **Omer Wattez**, *Het witte boek* (1899); A. Hendricx, *De familie Klepkens* (1908). Met partijpolitieke organisatie met het oog op het realiseren van Vlaamse eisen hielden de auteurs zich niet bezig. Politici werden nagenoeg uitsluitend negatief afgeschilderd. De scepsis richtte zich niet zozeer tegen het politieke programma dan wel tegen de morele aard van de politici zelf, waarbij vooral het lucratief parlementarisme het moest ontgelden: Van Peene, *De treffelyke lieden* (1860); Van Driessche, *De kiesmakers* (1868); **Felix vanden Sande**, *Het vijfde rad van den wagen* (1869); J. Bruylants Jz., *Een gekozene des volks* (1898). De auteurs waren ervan overtuigd dat de gelijkberechtiging van de Vlamingen een feit zou zijn indien ieder individu dacht en handelde volgens de aard van zijn volk, zijn nationaal karakter en zijn ethische overtuiging. Positief getekende personages komen allen onvoorwaardelijk op voor Vlaamse zeden, rechten en eisen.

Was bij de meeste 19de-eeuwse auteurs hun pro-Vlaamse houding slechts een afgeleide van hun burgerlijk ethisch programma, dan werd bij de jonggestorven **Albrecht Rodenbach** (1856-1880) alle handelen bepaald door een intuïtief-bevlogen cultuurflamingantisme. In sterke mate individualist, ontwierp hij een volstrekt unieke omgang met het gemeenschapsethos waarbij een particuliere moraal hem naast zijn tijdgenoten plaatste. Als dramatisch kunstenaar blijft zijn naam voor alles verbonden met het lyrisch uitbundige *Gudrun* (1878). Door zijn lengte (meer dan 6000 verzen) en jeugdige onvoldragenheid nauwelijks realiseerbaar als theater, blijft het overeind als een eigenzinnige omgang met het dramatische genre. Via het organiseren en stimuleren van Vlaams studententoneel in de zogenaamde spelersgilden ondernam Rodenbach een poging om een Vlaams-nationale theaterpraktijk van de grond te krijgen. Het initiatief bleef echter beperkt tot West-Vlaanderen en ging al te zeer gebukt onder de morele codes van de kleinsteedse theaterpraktijk opdat van een noemenswaardige bijdrage tot het 19de-eeuwse theaterleven sprake kon zijn.



Affiche van Tamboer Janssens (1907), een toneelstuk van Hijzoiel van Peene. Van Peene werd in 1841 de vaste huisschrijver van Broedermin en Taelyver. Hij bevorderde als geen ander het ontstaan van een eigen Vlaamse toneelletterkunde. (AMVC)

Aanzetten

Deze preoccupatie met Vlaamse eisen en grieven nam af na 1860 toen enkele eisen waren ingewilligd: de driejaarlijkse staatsprijs voor toneelletterkunde (1858), het premiestelsel (1860) en de stichting en voorzichtige subsidiëring van het **Nationaal Tooneel** van Antwerpen (1853), het eerste Vlaamse beroepstheater. Weliswaar beschikte Gent reeds in 1847 met de Minardschouwburg als eerste over een vaste speelplaats voor exclusief Vlaamse voorstellingen, maar hij werd bespeeld door **Broedermin en Taelyver**, een semi-professionele troep. In Antwerpen stichtte **Victor Driessens** naar het voorbeeld van Broedermin en Taelyver in 1850 **De Dageraad**. Toen in mei 1851 het **Vlaamsch Midden-Comiteit** een verzoek richtte tot de Vlaamse gemeentebesturen om de stichting van een autochtoon (nationaal) toneel te bevorderen, leidde dit te Antwerpen op initiatief van Driessens en na het samsmelten van **De Dageraad** en **De Scheldegalm** tot een door de stad (schamel, à 8000 frank per jaar) gesubsidieerde troep. Onder de trotse naam van **Nationaal Tooneel** gaf deze troep op 6 oktober 1853 zijn eerste voorstelling. "Nationaal" moet hier worden opgevat in de specifieke historische context: naast Belgisch nationalistisch ook Vlaams-nationaal maar in de veilige en enig mogelijke context van het koninkrijk. Binnen dit mentale kader moet ook de oprichting van respectievelijk het **Nationaal Tooneel van Oost-Vlaanderen** (1865-1868) en het **Nationaal Tooneel van West-Vlaanderen** (1863-1865) worden gesitueerd. Hiermee werd er ook wat het theater betreft een begin gemaakt met de consolidering. Toch bleef het behelpen: het **Théâtre des Variétés** (Theater van Verscheydenheden), grotendeels opgetrokken uit hout, bood comfort noch prestige. Daarvoor moest worden gewacht tot in 1874 toen de gloednieuwe **Nederlandse Schouwburg** werd ingehuldigd. Brussel volgde in 1887, Gent in 1899.

Vlaanderen bouwt theaters

Blijkbaar heerste er in het laatste kwart van de 19de eeuw een mentaal klimaat dat deze veruitwending van Vlaams cultureel bewustzijn toeliet, wat echter niet betekent dat de vereiste dynamiek en inzet in de drie steden dezelfde waren. In Antwerpen was de situatie veruit het gunstigst. Hier nam de overtuigd Vlaamsgezinde **Meetingpartij** reeds in 1866 het initiatief voor de bouw van een Vlaamse schouwburg. In zijn vergadering van 18 december 1871 besliste het Antwerpse schepencollege na rijp beraad en op advies van een speciaal daarvoor ingestelde commissie, om op de friezen van de zijgevels volgende twee teksten aan te brengen: "Vrede baart Kunst, Kunst veredelt het Volk" en "Voorspoed volgt beschaving, 'beschaving door moedertaal". Met deze enkele woorden werd het burgerlijke project in relatie tot het Vlaamse bewustzijn perfect

omschreven. De burgerlijke beschaving waarvan sprake was, behoevde de burger voor excessen en leidde onvermijdelijk tot voorspoed voor allen die deze waarden onderschreven. Hulpmiddel bij uitstek was de moedertaal, het Nederlands, casu quo het Vlaams. Vele jaren later zou **Oscar de Gruyter** (1885-1929) opnieuw hameren op de taal als volksbeschavend en volksverheffend instrument.

In Brussel maar ook in Gent droegen de pogingen om een Vlaamse schouwburg te bouwen alle sporen van de strijd tegen een fransdolle lokale overheid. Gent mocht dan met de Minard al als eerste over een eigen vaste Vlaamse schouwburg beschikken, we mogen niet vergeten dat deze uitsluitend door het mecenaat van zijn bouwheer en architect, François Martin Minard, totstandkwam. Na een eerste poging van **Napoleon Destanberg** en **Edmond Hendrikx** om in 1865 het Nationaal Tooneel van Oost-Vlaanderen te stichten, een poging die wegens geldgebrek en onvoldoende steun van de Gentse Vlaamsgezinde intelligentsia na drie jaar werd opgegeven, nam de liberale voorman **Julius Vuylsteke** in 1871 op zijn beurt een initiatief. Dit had wel succes. De voorstellingen werden gegeven in de Minardschouwburg ten nadele van de populaire amateurgezelschappen, vooral **Broedermin** en **Taelyver**. Toch duurde het nog tot 1899 vooraleer de stedelijke overheid een schouwburg voor het Nederlandstalige theater bouwde. De onderneming werd tegengewerkt door de verfranste Gentse burgerij die geen middel onbenut liet om de uitvoering op de lange baan te schuiven. Op zeker ogenblik besliste het stadsbestuur zelfs om de constructie in aanbouw op de Korenmarkt een andere bestemming te geven: het huidige postgebouw. Het was dankzij de gedrevenheid van de nota bene Waalse burgemeester-ingenieur **Emile Braun** dat het huidige theater in amper twee jaar tijd werd gebouwd. In Brussel liet zowel **Jacob Kats** als **Felix vande Sande** geen gelegenheid onbenut om het Vlaams theater te promoten maar beiden stuitten op de onwil van een Vlaamsvijandige overheid. Arrogant provocerend schreef burgemeester **Jules Anspach** in 1864 aan Vande Sande: *Prouvez-moi surtout qu'il y a encore des Flamands à Bruxelles, ce que je vous conteste et vous obtiendrez un subside*. De stichting in 1875 door Vande Sande cum suis kwam niet zonder moeite tot stand als onderdeel van een stembusakkoord na de gemeenteraadsverkiezingen van 1872 tussen de Liberale Associatie en de **Vlaamsche Kiezersbond**, de vereniging van Vlaamse kiezers. Typerend voor de weerstand tegen de bouw van een **Vlaamse Schouwburg** was het feit dat de Vlamingen er genoeg moesten nemen met een omgebouwd wapenarsenaal. Dit arsenaal lag in een weinig bevolkte en wat troosteloze buurt te midden van pakhuizen en een gasfabriek en was relatief moeilijk bereikbaar voor de Vlaamse bezoekers die grotendeels in een ander stadsdeel woonden. De

vijfenvijftig spreuken die de vier “balkoenen” sierden verwezen vaak ondubbelzinnig naar het liberale gedachtegoed van zijn promotoren, onder wie de dagbladuitgever annex theaterauteur **Julius Hoste (sr.)**. Op 1 oktober 1887 volgde de plechtige opening met **Karel Onderreets** *De Krankzinnige van Leiden*.

Begeleidingsverschijnselen

Daarnaast toont de 19de eeuw in de marge van dit streven naar een eigen theatercultuur een aantal begeleidingsverschijnselen die weliswaar minder zichtbaar waren dan de bovenvermelde, maar daarom niet minder symptomatisch voor de bekommernis van de Vlaamse intelligentsia voor theater en drama. Sedert 1849 hield men, alternerend tussen een vergaderplaats in Noord- en Zuid-Nederland, de **Nederlandsche Taal- en Letterkundige Congressen**. Jaar na jaar werden ook op deze feestelijke bijeenkomsten degelijke en lange redevoeringen gehouden over de waarde, de stand en de noodzakelijke evolutie van theater en drama. De Vlamingen die over dit onderwerp het woord voerden (**Emmanuel Rosseels**, **Emmanuel van Driessche**, **Domien Sleenckx**), brachten eindeloze klaagzangen. Na de stichting in 1870 van het **Nederlandsch Tooneelverbond**, een direct gevolg van deze bijeenkomsten, poogden **Julius Vuylsteke** en **Max Rooses** ook in Vlaanderen afdelingen van dit verbond te stichten. Naast de bevordering van de toneelletterkunde stond ook de professionele vorming van jonge acteurs hoog op de agenda. In Nederland zou dit in 1874 leiden tot de stichting van de **Toneelschool te Amsterdam**. In Vlaanderen hebben “de rivaliteit van de amateurs en de benepen lokale interesse (...) dit plan verijld” (Tindemans, 1972, p. 56). De poging van onder



Het gezelschap van Het Vlaamsche Volkstooneel bij de opvoering van *Anton van de Veldes Tijn 2*, waarin *Lamme Goedzak* werd afgeschilderd als een karakterloos modale Vlaming, Tijn daarentegen als idealistisch activist, die, wanneer hij niet onmiddellijk succes heeft, de armen laat zakken en zich in afzondering terugtrekt. (AMVC)

anderen G. de Lattin en Arthur Cornette in 1896 om via een eigen Zuid-Nederlandsche Tooneelbond alsnog met het Noorden samen te werken, werd van in den beginne gehypothekeerd door een atavistische afkeer van de Noorderbuur bij de meeste Vlaamse (lees: Antwerpse) leden en een overdreven geloof in eigen kunnen.

Voorlopige balans

In zeker opzicht vervult de voltooiing van de Gentse stadsschouwburg net voor de eeuwwende een symboolfunctie voor het beëindigen van wat we als de vestigingstijd, ook wel de vestigingsstrijd, van het Vlaamse theater kunnen bestemmen. Was een eigen Vlaams toneel in het midden van de 19de eeuw niet veel meer dan een vrome wens van enkele gedreven intellectuelen en een kleine schare nijvere sympathisanten, vijftig jaar later beschikten de Vlamingen naast een eigen dramaproductie ook, en vooral, over drie volwaardige theaters als tastbare getuigen van de Vlaamse culturele opgang. Zoals de belangrijke Vlaamse verwezenlijkingen op wetgevend vlak, kenmerkend voor het laatste kwart van de vorige eeuw, de basis hebben gelegd voor het volwaardige samenleven van beide gemeenschappen in de 20ste eeuw, zo zorgde het totstandkomen van een autonome Vlaamse toneelinfrastructuur voor het noodzakelijke fundament waarop in de volgende eeuw een nieuwe generatie theatermakers dit theater tot een volwaardig cultuurinstrument voor Vlaanderen zou uitbouwen.

20STE EEUW: CONSOLIDERING, TRIOMF EN ONTNUCHTERING

“Het is een vergissing te menen dat het publiek even voor 1914 en na 1918 naar de bioscoop deserterde; de volksmens is reeds omstreeks 1900 weggevallen uit de schouwburg en omdat de beginnende film zich wat de inhoud betrof trouw toonde aan de primitieve hartstochten en het spektakelschema van de 19de eeuw, vielen vele vroegere theaterbezoekers hem bij. Voortaan is het theater een zelfstandige cultuurfactor” (Carlos Tindemans, 1975, p. 1681). Meer dan wie ook heeft de Gentse filoloog en theatermaker Oscar de Gruyter (1885-1929) tijdens het eerste kwart van deze eeuw aan dit, naar intentie althans, artistiek hoogstaande theater gestalte trachten te geven. Zijn pogingen om eerst met *Het Vlaamsche Volkstoneel* (1920-1924) en later in de Antwerpse Koninklijke *Nederlandse Schouwburg* (1922-1929) Vlaanderen deelachtig te maken aan een theater met internationale allure, gaven tegelijk aanleiding tot een van de hardnekkigste mythes uit onze theatergeschiedenis. Wat vaststaat is dat het theater in de periode 1914-1940 als nooit tevoren de exponent is geweest van een erg strijdbaar cultuurflamingantisme en dat De Gruyter als weinig an-



Briefhoofd van de Vlaamse Vereniging voor Tooneel en Voordrachtskunst opgericht in 1909. Deze vereniging zette zich af tegen het verfranste elitaire burgertoneel. (AMVC)

deren deze tijdgeest personifieerde. Na zijn overlijden zouden zijn persoon en zijn activiteiten dienen als (mythisch) referentiepunt voor een generatie Vlaamsbewuste theatermakers. Tot na de Tweede Wereldoorlog zouden sommigen hun theaterpraktijk expliciet in het verlengde van De Gruyters idealen situeren (Rik Jacobs met het Reizend Volkstheater). Pas met de doorbraak van de kamergezelschappen in de jaren 1950, de daarmee gepaard gaande internationalisering en heroriëntering van het repertoire en het aantreden van het fenomeen **Hugo Claus**, zou aan deze situatie een eind komen. Weer een generatie later echter ziet men jonge regisseurs pogingen ondernemen om met dit mythische erfgoed opnieuw in dialoog te treden.

Complementair met Tindemans' diagnose van de verschuivingen in het Vlaamse theater omstreeks de eeuwwisseling, is de vaststelling dat de kwalitatieve sprong voorwaarts die het theater de volgende decennia onmiskenbaar heeft gemaakt zijn oorsprong vond aan de zijlijn van het officiële theater en nauw verbonden was met de V.B. Op zoek naar de vroegste sporen van de theatertriumfen uit het interbellum komen we terecht bij de voordrachtsklas die in 1898 onder impuls van de Nederlandse regisseur Arie vanden Heuvel vanuit het **Algemeen-Nederlands Verbond** (ANV, 1895) werd opgericht. Eerdere pogingen tot sanering van het Vlaamse theaterbestel waren op niets uitgelopen (zie hoger). Ook de Kunstvrienden van het Nederlandsch Tooneel (Gent, 1902) zouden er niet in slagen structurele veranderingen tot stand te brengen. Wel hebben zij in Gent bijgedragen tot het scheppen van een klimaat van bewustwording dat met name De Gruyter even later in zijn streven zou sterken. In de declamatieklas van het ANV, die ontstaan was uit onvrede met de bestaande Leergang van Vlaamse uitspraak en uitgalming aan het Gentse conservatorium, maakte De Gruyter kennis met de opvattingen van de Nederlander Vanden Heuvel. Het theaterleven in het Noorden zou voor De Gruyter zijn leven lang een referentiepunt blijven. Hierin ook verschilde de periferie van het Vlaamse theatersysteem wezenlijk van het cen-

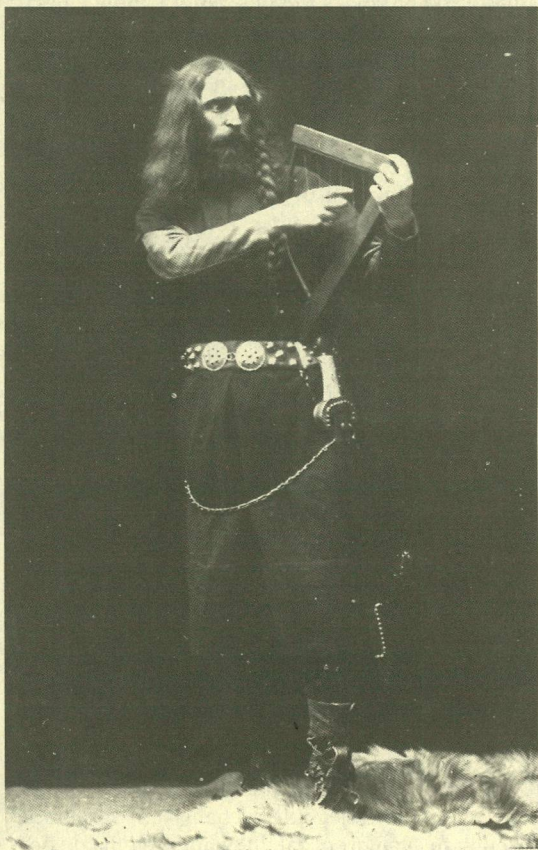
trum, dat zoals voorheen door anti-Hollandse reflexen werd gekenmerkt. Omdat zowel **Het Vlaamsche Volkstoneel** als zijn belangrijkste antecedenten als apart lemma worden behandeld, willen we in wat volgt volstaan met een beknopte recapitulatie en zullen we onze aandacht toespitsen op die ontwikkelingsmomenten waar de interferentie met figuren uit en het gedachtegoed van de V.B. het treffendst is.

Professionalisme

Chronologisch was er eerst de stichting in 1909 van de Vlaamsche Vereeniging voor Tooneel- en Voor-drachtkunst, die Vlaanderens intellectuele elite voor het eerst op systematische wijze confronteerde met het klassieke repertoire. Dit gebeurde bij voorkeur via openluchtvoorstellingen. Een dergelijke presentatie moest de herinnering oproepen aan de grootse periodes uit de westerse theatergeschiedenis: met name de Griekse gouden eeuw en het theater van de Elisabethanen. Eenvoud als kern van het ware spel en aankleding werden gesteld tegenover het rode pluche van de statige schouwburgen waar gegoede burgers samenkwamen om hun diner te verteren. De openingsvoorstelling van **Alfred Hegenscheidts Starkadd** met **Oscar de Gruyter** als 24-jarige "kunstleider" en titelrol werd bijgewoond door de kruim van de Vlaamse intelligentsia: naast de auteur Hegenscheidt vinden we **August Vermeylen**, **Stijn Streuvels**, **Emmanuel de Bom**, **Karel van de Woestijne** en anderen onder de toeschouwers. In 1911 nam De Gruyter de leiding op zich van de Gentse Toneelschool, een initiatief van **Lodewijk Lievevrouw-Coopman**. De school wou in avondonderwijs een alternatief bieden voor de bestaande conservatoriumopleiding die zowel qua opzet als gehalte als ontoereikend werd beschouwd. De Gruyter bleef leider tot zijn mobilisatie in 1914. Na de oorlog voltrok zich ook hier een epuratieproces. De school wou zich ontdoen van leraren van wie zij vermoedde dat ze tijdens de bezetting activistische sympathieën hadden gekoesterd (activisme). Als direct gevolg hiervan werden **Arie vanden Heuvel**, **Michel van Vlaenderen** en **Herman Vandermeulen** ontslagen. Tegen De Gruyter trof de school geen expliciete maatregelen. Wel zou de leiding zich in 1920 openlijk distantiëren van De Gruyters naoorlogse activiteiten; zowel in het 'activistisch lokaal' **Uilenspiegel** als in **Het Vlaamsche Volkstoneel**. Tussen mei en oktober 1918 had De Gruyter de leiding van de Vlaamsche Afdeeling van den Schouwburg der Koningin, die als **Fronttoneel** de geschiedenis zou ingaan. Kwantitatief kleinschalig en kwalitatief moeilijk te evalueren, zal dit 'wapenfeit' na de oorlog snel mythische proporties aannemen en De Gruyter in Vlaamsvoelende kringen een zeldzame aura bezorgen, terwijl belgicisten en franskiljons hem voortaan zullen uitspuwen.

Het interbellum: Wahrheit und Dichtung

Met Jozef Goossenaerts als organisatorische rechterhand en de populaire acteur Staf Bruggen als uithangbord, startte Oscar de Gruyter op 12 september 1920 met het gezelschap dat in het geheugen van de gemiddelde Vlaamse cultuurflamingant zou uitgroeien tot een irrationeel fenomeen: het (eerste) **Het Vlaamsche Volkstoneel** (VVT, 1920-1924). Goossenaerts en De Gruyter beseften dat ze enkel in Vlaamsgezinde kringen gehoor zouden vinden en trokken dan ook resoluut de Vlaams-nationale kaart. De *Prospectus* waarmee het VVT zichzelf voorstelde begon met een ethisch appèl van Cyriel Verschaeve en Alfons Martens, hoofdredacteur van *Ons Volk Ontwaakt*, schreef een hoofdartikel waarin ook alle spelersportretten werden afgedrukt. Vanaf 1921-1922 werd Wies Moens als rechterhand van Goossenaerts aangeworven. Het aantrekken van Moens die in 1918 wegens activistische sympathieën en activiteiten veroordeeld was, droeg zo mogelijk nog bij tot de Vlaams-nationale profilering. Met hem trad er in het organisatorische centrum iemand aan die niet



Oscar de Gruyter als Starkadd van Alfred Hegenscheidt. Dit was het eerste stuk dat werd opgevoerd door de Vlaamsche Vereeniging voor Tooneel en Voordrachtskunst. In het kader van de opvoedingsstrategie bracht men bewust ernstige stukken. (AMVC)

opgegroeid was in de sfeer van het vooroorlogse elitair-heldhaftige cultuurflamingantisme (zoals De Gruyter en Goossenaerts), maar in het turbulente, sterk gepolitiseerde en veel radicalere klimaat van het **activisme** en de naoorlogse **repressie**. Met de benoeming van De Gruyter tot directeur van Koninklijke **Nederlandse Schouwburg-Antwerpen** (1922-1923) greep Moens zijn kans om het gezelschap te heroriënteren in militant katholieke zin waardoor iemand als Henri Ghéon, een fervent aanhanger van Charles Maurras' **Action française**, triomfantelijk werd ingehaald. Ook stilistisch kreeg het toneel meer en meer de stempel van Moens, wat expressionistische vormexperimenten mogelijk maakte. De overname in 1924 door een groep katholieke intellectuelen (onder anderen **Jan Boon**, Frans Delbeke, **Prosper Thuysbaert**) en met de Nederlandse regisseur **Johan de Meester** als artistiek leider, lag inhoudelijk in het verlengde van deze ommekeer. Veel meer dan bij De Gruyter het geval was, werd door dit (tweede) Het Vlaamsche Volkstoneel een systematische poging ondernomen om de Vlaamse toneelliteratuur onder de aandacht te brengen. Een hoogtepunt vormden de opvoeringen van **Anton van de Veldes Tijl** te Parijs in mei en juni 1927. Van alle auteurs die zich na 1918 bezighielden met Vlaamse thema's, verdient alleen hij thans nog enig reliëf. *Tijl 1* (1925) en *Tijl 2* (1930) documenteren zowel het tijdperk als de auteur. Lamme Goedzak werd afgeschilderd als een karakterloos modale Vlaming, *Tijl* daarentegen als idealistisch activist, die, wanneer hij niet onmiddellijk succes heeft, de armen laat zakken en zich in afzondering terugtrekt. Van de Velde riep op tot het bundelen van de vele individualistische overtuigingen in een collectieve activiteit. Toch waren zijn teksten niet bedoeld als flamingante indoctrinatie. Hij handelde vanuit onvrede met de bestaande maatschappelijke situatie maar reikte geen oplossingen aan, tenzij de oproep tot aaneensluiten rondom het symbool van de **Vlaamse Leeuw**. In 1929 ging ook dit (tweede) Het Vlaamsche Volkstoneel vrij roemloos ten onder, wat alles te maken had met de tegenstelling tussen vorm en inhoud van het gepresenteerde werk. Het publiek wilde wel de euforie van het springlevende nationalisme en militante katholicisme meebeleven, maar haakte af op de avant-gardistische vormtaal die lijnrecht indruiste tegen de vertrouwde patronen van een getemperd realisme. Nadat het gezelschap in 1929 uiteengevallen was, kreeg Van de Velde de leiding van de resterende groep. Onder zijn beleid mocht Renaat Verheyen zijn uitdagend-groteske speelstijl uittesten. In 1930 splitste de groep rond steracteur Brugge zich af als **Het Nieuwe Volkstoneel**, weldra Nationaal Vlaamsch Tooneel, gemeenzaam bekend als de Groep Staf Brugge (1930-1940), met in het bestuur nogal wat sympathisanten van het **Vlaamsch Nationaal Verbond**. De andere groep

onder leiding van Van de Velde hield het met een spelerskern nog tot 1932 vol, maar door de financieel-economische crisis werd ook dit avontuur voortijdig beëindigd.

Gemeenschapskunst

Parallel aan en verweven met het katholiek-flamingante theaterrenouveau van **Het Vlaamsche Volkstooneel** (1920-1924 en 1924-1929) en belangrijk voor de Vlaamse gemeenschapskunst in de jaren 1930, is het fenomeen van het massaspel, al dan niet in de open lucht. Vanuit een sterk geloof in de kracht van het getal en de overtuiging dat de confrontatie van duizenden Vlamingen met gewijde teksten, spreekkoorscenario's en christelijke arbeidersepiek de vonk van het Vlaams(-christelijke) gemeenschapsgevoel spontaan zou doen overslaan, waren de massaspelen de logische volgende stap in de ontwikkeling van een theatrale Vlaamse gemeenschapskunst. **Michel van Vlaenderen, Herman van Overbeke, Jan Boon** en **Hilarion Thans** (1884-1963) schiepen een nieuwe conventie die niet terugschrok voor monumentale vormen. Qua massaregie boekte deze in de jaren 1930 knappe resultaten. Vooral **Lode Geysen** trachtte tot een artistieke synthese te komen van een diepchristelijk geloof en een nationalistische overtuiging. In en door het massaspel kon het Vlaamse volk zijn solidariteit en eigenheid herwinnen: "Het theater van een volk, dat al wat Vlaams en van nu is door het theater om fel gekleurd, want heftig beleefd, aan Vlaanderen geeft." Beroemd werd zijn optreden op het 5de **Vlaams Nationaal Zangfeest** op de Brusselse Grote Markt in juli 1937 waar hij een duizendkoppige menigte in een nationalistische roes onderdompelde. Een aparte plaats neemt de vrijzinnige auteur en theaterhervormer **Herman Teirlinck** in. Ook voor hem luidde het sleutelwoord: gemeenschap. 'Gemeenschap' stond bij Teirlinck als een bijzondere belevingsnorm in het theatrale proces. De toeschouwer diende niet enkel op te gaan in spel en voorstelling; hij moest zichzelf identificeren met de personages. Deze behoefte verklaart de anonimiteit van vele figuren of de allegorische abstrahering van ervaringen: uiterste eenvoud schept de mogelijkheid tot algemeengeldigheid. In het verlengde van zijn visie op toneel als gemeenschapskunst schreef hij twee openluchtspelen voor Nederlandse studentenverenigingen (*De Torenbestormer*, 1923 en *Het A-Z-spel*, 1925).

Daarnaast waren er de talloze historische evocaties die in het interbellum werden opgezet en waarin roemruchte momenten uit het Vlaamse verleden werden geëvoceerd. Zo bijvoorbeeld de opvoering van *De Leeuw van Vlaanderen* door **Frans Meire** naar de roman van **Hendrik Conscience** op de Antwerpse Grote Markt in juli 1939 en de sterk nationalistisch getinte *Als Roeland luidt* en *Dampierre* (**Ferdinand Vercnocke**) in 1936-1937 door de Groep



VLAAMSCHE VOLKSTOONEEL

ANTWERPEN

STED. HUURSCHOUWBURG

► KIPDORPVEST ◀

URIJDAG 10 DECEMBER

TE 8 UUR

Vertooning ingericht door de Volksuniversiteit "Herman van den Reek" en de Vrienden van den Kon. Nederl. Schouwburg.

MINNA VON BARNHELM

Klassiek blijspel door G. E. LESSING (1729-1781)

Genummerde plaatsen te verkrijgen bij G. Faes, Schoenmarkt, 16 en bij Boekhandel "Volk en Staat", Kerkstraat, 9 Antwerpen, van 10 tot 12 en van 2 tot 6.30 uur. Tevens op Vrijdag 10 December in den Schouwburg, van 10 tot 2 uur en 's avonds vanaf 7 uur.

PRIJZEN DER PLAATSEN: Orkestzetels: 12 fr.; Benedenloges, Balconzetels, Loges 1^e rang en Parket: 10 fr.; 1^e Amphitheater: 8 fr.; Amphitheater en Middenloges 2^e rang: 6 fr.; Zijloges 2^e Rang: 5 fr.; 3^e Rang: 3 fr.; 4^e Rang: 1.50 fr.

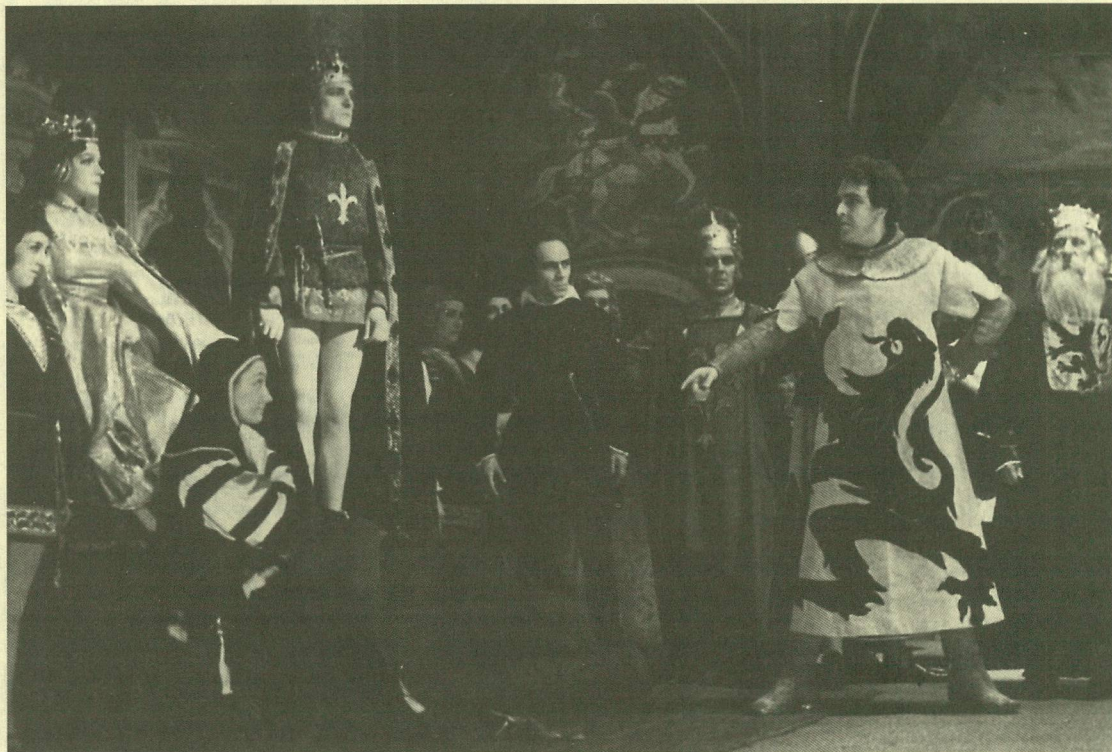
GROEP STAF BRUGGEN

Affiche voor een voorstelling van de Groep Staf Bruggen, georganiseerd door de Volksuniversiteit Herman van den Reek (1936). Bruggen maakte naam in de KNS en Het Vlaamsche Volkstoonel, maar stichtte in 1930 zijn eigen gezelschap. (AMVC)

Staf Bruggen. Voor de ontwikkeling van het theater zijn deze producties oninteressant: de tekst was nog slechts aanleiding voor het theatraal-spectaculaire vertoon dat in weinig verschildte met de 19de-eeuwse cavalcadestukken of hij diende een uitgesproken ideologisch doel.

De oorlogsjaren

In de officiële schouwburgen waren naast Oscar de Gruyter (Koninklijke Nederlandse Schouwburg-Antwerpen 1924-1929) vooral Joris Diels (KNS-Antwerpen 1935-1938; 1940-1944) en Staf Bruggen (KNS-Gent 1940-1944) de theatermakers-directeurs wier geschiedenis het hechtst verbonden is met die van de V.B., uitwassen inclus. Als theater-directeur annex-regisseur een van de meest intelligente, bezielende én succesvolle die het officiële Vlaamse theater tot dan toe had gehad, stelde Diels zich tijdens de oorlogsjaren te pragmatisch op tegenover de eisen van de bezetter en de collaborerende Vlaamse organisaties (collaboratie). Eerst als directeur, later als directeur-generaal van zowel KNS als Koninklijke Vlaamse Opera, organiseerde hij reisvoorstellingen van het Antwerpse gezelschap in Duitsland, nodigde Duitse gastregisseurs uit, gaf lezingen aan Duitse universiteiten en was gastheer voor besloten voorstellingen voor het



Joris Diels in de Leeuw van Vlaanderen. Diels werd in 1935 directeur van de KNS, maar stichtte in 1938 zijn eigen Gezelschap-Joris Diels.
(AMVC)

Vlaamsch Nationaal Verbond, de Algemene ss-Vlaanderen, Duitsch-Vlaamsche Arbeidsgemeenschap (DeVlag) en de Dietsche Blauwvoetvondels. Ondanks het feit dat hij na zijn veroordeling in 1948 werd vrijgesproken, was hij door zijn oorlogsverleden gestigmatiseerd, wat een terugkeer naar het Vlaamse theater uitsloot. In Nederland daarentegen wachtte hem een uitermate succesvol vervolg van zijn carrière.

Heel anders verging het Bruggen in KNS-Gent. In tegenstelling tot de armetierige periode van de jaren 1930 toen er in de Gentse stadsschouwburg nauwelijks theater die naam waardig werd vertoond, programmeerde Bruggen tijdens de vier oorlogsjaren – als geen ander voor noch na hem – heel consequent Nederlandstalig werk: Jan Fabricius, Herman Heijermans, Edward Veterman, Ernest W. Schmidt, Gaston Martens, Herman Teirlinck, Willem Putman enzovoort, maar vooral Antoon Coolen, voor wie Bruggen een zwak had (*Kinderen van ons Volk*, *De vier Jaargetijden*, *De Klokkengieter*, *De Vreemdeling*). Na de bevrijding begin september 1944 trad een aantal besluitwetten in werking waardoor “alle beslissingen en alle daden van welken aard ook” genomen door openbare besturen tijdens de bezetting, nietig werden verklaard (besluitwet van 5 mei 1944). De oorlogsbenoeming van Bruggen door het Gentse College en de acteurscontracten die hij in die functie had aan-

gegaan, werd daardoor verbroken; Michel van Vlaenderen volgde hem op 1 oktober 1944 op als directeur. Bruggens naoorlogse activiteiten beperkten zich tot regies voor amateurkringen.

De naoorlogse twijfel

Na de Tweede Wereldoorlog is de V.B. als zingever grotendeels weggevallen uit drama en theater. Een geïsoleerde poging om de lijn Oscar de Gruyter-Joris Diels voort te zetten vinden we bij Rik Jacobs met het Reizend Volkstheater (1945). Vooral de jaarlijkse reeks openluchtvoorstellingen in het Antwerpse Rubenshuis waren een publiekssucces, maar Jacobs' nostalgie naar de 'daverde jaren' verhinderden een eigentijdse omgang met de canon. Beschaaft, braaf en gaaf bevonden deze producties zich ver van de erupties die het naoorlogse theaterlandschap zo grondig zouden omwoelen. De breuk met de vooroorlogse periode is radicaal en lijkt onomkeerbaar. Het trauma van de holocaust leidde bij veel kunstenaars tot een radicale dissociatie met het vooroorlogse discours. In het kamertoneel van de jaren 1950 en 1960 domineerde de absurde *condition humaine*. De voormalige actiepunten van de V.B. leken althans op artistiek vlak gereduceerd tot een zinloos achterhoedegevecht in een geschonden wereld die gekenmerkt werd door existentiële twijfel, het Oost-West-conflict en de dreiging van een nucleaire catastrofe. Deze thematiek kreeg vorm in

het werk van P. Sterckx, *De Verdwaalde Plant* (1953); T. Brulin, *Schimmen*, (1953), *Nu het dorp niet meer bestaat* (1955), *Haasje over in West-Berlijn* (1963); M. Coole, *Dit moeilijk leven* (1955); J. van Hoeck, *Voorlopig Vonnis* (1957); J. Christiaens, *Tee-drinken* (1958), *De beestentrein* (1959); H. Hensen, *De Bunker* (1967).

Als auteurs of regisseurs toch de dialoog met het Vlaamse verleden aangingen, dan verliep deze zelden constructief of moeiteloos. Vlaanderen en Vlaming-zijn werd geassocieerd met geborneerdheid, cryptofascisme, klerikaal despotisme, politiek gekuip en ander fraais. De intellectuele, politieke, militaire en economische **collaboratie** en het enthousiasme dat sommige Vlamingen voor de Nieuwe Orde aan de dag legden, lagen nog vers in het geheugen en vormden de voornaamste inspiratiebron voor de literaire afrekeningen met het oorlogsverleden: Brulin, *In aanwezigheid van de minister* (1965); **Hugo Claus**, *Tand om Tand* (1970); B. Verhoye, *Verschaeve* (1974); R. Geldhof, *Mijnheer Karel* (1978). Paradoxaal leverde dezelfde Claus met *Een Bruid in de Morgen* (1955), *Suiker* (1958), *Vrijdag* (1969) en *Interieur* (1971) het bewijs dat deze gespannen verhouding tot Vlaanderen kon resulteren in het beste Vlaams drama dat deze eeuw werd geschreven. Soms werden de idealen en het streven van de V.B. en de Vlaamse 'Bewegers' als zodanig een beetje goedkoop geridiculiseerd of te eenzijdig geassocieerd met de ontsporingen van één generatie, zo bijvoorbeeld door het Trojaanse paard in *Ze bezitten alles in gemeenschap* (1978), waar in één beweging een multinational (Afga-Gevaert), de Belgische politiek en de V.B. in eenzelfde onfris panopticum werden betrokken. Genuanceerder en complexer was L. Geerts in *Vrij België* (1980) waar een Vlaming die zich voor België inzet, in het verzet gaat en nadrukkelijk niet collaboreert, en door België wordt gewantrouwd en het contact verliest met de V.B.

Naar een nieuw evenwicht

De jaren 1980 en 1990 werden gekenmerkt door een tegelijk speelsere, mildere en vaak ook boeiender omgang met zowel de Vlaamse dramatische canon als met de Vlaamse volksaard. H. Gilis en P. Dehert maken **Alfred Hegenscheidt's Starkadd** toegankelijk voor de hedendaagse toeschouwer (Arca, 1983-1984), Luk Perceval gebruikt De Tière's *Wilde Lea* (1895) anno 1991 als aangrijpingspunt voor een allegorie over schijn en wezen. Postmodern-nostalgisch schetst Stany Crets in *Faeces* ("feestjes") met de *Blauwe Maandag Cie* (1996) een mild-ontluisterend beeld van een tegelijk anekdotisch-Vlaams en universeel-menselijk gedrag tijdens een familiefeest. Diezelfde mildheid gekoppeld aan een loepzuiver observatievermogen en verpakt in een exuberant-plastische vormtaal treffen we aan in Arne Sierens' (1959) *Mouchette* (1990), *Boste* (1992) of *Bernadetje* (1996) terwijl in *Het Vermoeden* (1986) opnieuw de **collaboratie** en de weerslag daarvan op

gezinsrelaties centraal staat. Met "treurige burleske" als ondertitel maakt Sierens, zonder twijfel een van onze meestbegaafde hedendaagse theaterauteurs, duidelijk dat hij afstand neemt van enige epuratie-retoriek maar integendeel kiest voor zowel mededogen als verbittering, zowel opstandigheid als ironie in zijn beschrijving van het dagelijkse leven van de gewone man in zijn constante strijd om te overleven.

De vorming van een **Vlaamse Gemeenschap** in 1970 beantwoordde aan een aloude eis van de V.B. die steeds geijverd had voor een volwaardige erkenning en ontplooiing van de eigen taal en cultuur. Hierdoor werd ook een eigen beleid mogelijk inzake het Nederlandstalige theater. In 1975 keurde de **Cultuurraad voor de Nederlandse Cultuurgemeenschap** het theaterdecreet goed; in 1993 werd dit door de **Vlaamse Regering** vervangen door het huidige podiumkunstendecreet. Meer dan ooit maakt het Nederlandstalige theater thans deel uit van de Vlaamse, en bij uitbreiding Belgische, beleidsstructuur. Door zijn bestaan en functioneren helpt het mee gestalte te geven aan het streven en de verwezenlijkingen van de V.B. De naoorlogse omgang met drama en theater is hiermee niet in tegenspraak; het is de enig mogelijke. Veeleer dan dat er sprake zou zijn van nestbevuiling of iconoclasme levert hij het levensbewijs voor een kunstvorm die een kritische dialoog aangaat met de maatschappij waarin het onloochenbaar wortelt en waaraan het tegelijk het eigen bestaansrecht ontleent als bestaansrecht verleent.

LITERATUUR: M. Sabbe, L. Monteyne en H.T. Coopman, *Het Vlaamsch Tooneel, inzonderheid in de XIXe eeuw*, 1927; – L. Monteyne, *Spiegel van het modern tooneel in Vlaanderen*, 1929; – T. de Ronde, *Het Tooneelleven in Vlaanderen door de eeuwen heen*, 1930; – De Koninklijke Nederlandsche Schouwburg van Antwerpen, 1941; – J. van Schoor, *Een huis voor Vlaanderen. Honderd jaar Nederlands beroepstoneel te Gent*, 1971; – 'Het Nederlandsch Tooneelverbond', in *Ons Erfdeel*, jg. 15, nr. 5 (1972); – C. Tindemans, *Mens, gemeenschap en maatschappij in de toneelletterkunde van Zuid-Nederland 1815-1914*, 1973; – A. van Impe, *Over toneel*, 1978; – D. van Berlaer-Hellemans (e.a.) (red.), *Blijf niet gelaten op de wonderen wachten. Benaderingen van het vormingstheater in Vlaanderen van 1968 tot nu*, 1979; – *De Vlaamse dramaturgie sinds 1945*, 1979; – W. Beckers (e.a.), *Nieuw Vlaams Teater*, 1983; – G. Opsomer, 'Vlaamse toneelschrijfkunst en Vlaams repertoire: een diagnose', in W. Beckers (e.a.), *Nieuw Vlaams Teater*, 1983; – J. Vlasselaers, *Literair bewustzijn in Vlaanderen, 1840-1893*, 1985; – D. Hellemans, *Op de voet gevolgd. 20 jaar Vlaams theater in internationaal perspectief*, 1990; – R. Erenstein (e.a.) (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden*, 1996; – A. Collard, *De Groep Staf Bruggen*, RUG, onuitgegeven licentiaatsverhandeling, 1996; – D. de Gruyter, *Boekje open! Het Toneelleven in Antwerpen rond Wereldoorlog II*, 1996.

ILLUSTRATIE(S), zie: Fronttoneel, Oscar de Gruyter.

FRANK PEETERS