

## CEREBRAAL DOORGEVOERDE TENDENSKUNST?

### Over het breukkarakter van massatoneel tussen de wereldoorlogen

Thomas Crombez en Ciska Hoet  
Universiteit Antwerpen

Le spectateur qui vient chez nous sait qu'il vient s'offrir à une opération véritable, où non seulement son esprit mais ses sens et sa chair sont en jeu. Il ira désormais au théâtre comme il va chez le chirurgien ou chez le dentiste.

(Antonin Artaud, 'Le Théâtre Alfred Jarry', 1928)

De massa-scène [...] geeft ons het zuivere beeld van wat spreekkoor moet zijn: de copij van wat gebeurt als een oproerige menigte voor een paleis, een kamer-gebouw of een politie-bureel huult en antwoordt, de toejuichingen der massa voor een koereur, de kreten in velodroom en bij football-matches: daar is het massa-spreekkoor.

(Pater-redemptorist Jozef Boon C.S.R., *Spreekkoor en Massa-Tooneel*, 1937)

'Cerebraal doorgevoerde tendenskunst is [...] even onaanvaardbaar in Vlaanderen als zij het is in Soviet Rusland'. Met die woorden uit een essay van januari 1930 laat Victor Brunclair weinig twijfel bestaan over zijn mening aangaande de plaats van politiek (en in het bijzonder Vlaamsgezinde politiek, nota bene een stokpaardje van de auteur) op het theater (Brunclair 1930, 20). Opvallend aan dit citaat is echter dat het twee ogenschijnlijk erg verschillende contexten naast elkaar plaatst. Brunclair vergelijkt immers het communistische Sovjet-Rusland, waar het nieuwe regime vanaf het prille begin systematisch een beroep deed op moderne en avant-gardistische kunst om de revolutionaire propaganda te ondersteunen, met de varianten van tendenskunst in Vlaanderen, die hoofdzakelijk van katholiek en dus allicht weinig 'avant-gardistisch' allooi waren.<sup>1</sup>

In dit artikel willen we aantonen dat deze op het eerste gezicht misschien on gepaste vergelijking niet zo maar uit de lucht komt vallen. Ook in Vlaanderen is tendenskunst namelijk sterk aan de orde tijdens het interbellum. Ze vertoont in zeker opzicht zelfs opvallende kenmerken van het avant-gardisme dat we kennen uit Sovjet-Rusland. In wat volgt zullen we één bepaalde vorm van tendenskunst, met name het massaspel of spreekkoor, onder de loep nemen om ons af te vragen of het als echt avant-gardistisch kan worden geklasseerd. Met het oog daarop lichten we eerst kort het genre toe en bespreken we vervolgens een aantal courante bepalingen van 'avant-

garde'. Dit laat ons toe het massaspel te onderzoeken op zijn avant-gardistische eigenschappen, toegespitst op de casus van het katholieke spreekkoor en massaspel.

## Het massaspel als interbellumverschijnsel

Manifestaties in de publieke ruimte waren vanaf de jaren twintig in meerdere Europese landen de uitgelezen manier om de gewone man te bereiken. Sinds het einde van de negentiende eeuw en zeker vanaf de uitbreiding van het kiesrecht speelden de lagere klassen een steeds belangrijker rol in het politieke landschap. Massabijeenkomsten bleken de meest performante methode om het volk in te lichten en propaganda te verspreiden. Het is binnen dit kader dat het massaspel begrepen moet worden. Al vanaf het fin de siècle achtten de sociale bewegingen in Europa toneel een erg belangrijk medium, niet alleen voor propaganda in de strikte zin maar ook voor gemeenschapsvorming.<sup>2</sup> Het genre dat in dit artikel centraal staat is daar een exponent van en kan daarom als een 'sociotheatraal' fenomeen omschreven worden.

Het meest bekend zijn de communistisch en socialistisch geïnspireerde opvoeringen in Rusland, Duitsland en Nederland (bijvoorbeeld *De bestorming van het Winterpaleis*, geënceneerd door Evreinov te Sint-Petersburg in 1920). Ook binnen verschillende nationalistische en fascistische bewegingen functioneerde het massaspel als een artistiek-propagandistisch genre. Het unieke aan de situatie in Nederland en zeker in Vlaanderen is de *diversiteit* aan ideologieën die van het massaspel gebruikmaken. Niet alleen binnen het socialisme en het Vlaams-nationalisme, maar ook binnen de vernieuwingsbeweging van de katholieke Kerk (de Katholieke Actie) valt namelijk een grootschalig toneeloffensief op te merken, dat onder meer op nieuwe vormen als spreekkoor en massaspel inzet.

Verskillende elementen zorgden voor een sterk contrast tussen het massatoneel enerzijds en het vertrouwde, realistische scènebeeld en dramatische verloop van het burgerlijke theater anderzijds. In de eerste plaats, zoals de benaming zelf al doet vermoeden, de aanwezigheid van de groep. In de anti-realistische massaspelen werd het collectief getransformeerd tot het eigenlijke structurelement van de opvoering, het functioneerde dus niet als een louter achteraf toegevoegde achtergrond. Waar de massa in het burgerlijke theater altijd slechts een detail was gebleven, werd ze hier de spil van het fenomeen. Bovendien was dat collectief bijzonder omvangrijk: honderd performers waren eerder regel dan uitzondering. Daarnaast maakte de sterk aanwezige symboliek en hoge abstractiegraad deel uit van de specificiteit van het genre, zowel woordelijk als visueel. Vaak werden bijvoorbeeld twee groepen tegen elkaar uitgespeeld, zoals in Hendrik de Mans *Wir!* (1932) waarin kapitalisten tegenover socialisten kwamen te staan, of in *Credo!* (1936) van Jozef Boon waarin het 'koor van engelen' de opposanten waren van de 'Babylon-menschen door Satan geleid'.

Een laatste element dat het massatoneel van het conventionele theater onderscheidde, is de vormelijke diversiteit. Zang-, dans-, en spreekkoren werden namelijk

gecombineerd met monologen en redevoeringen. Dankzij een nieuw publiek, een anti-realistische en anti-burgerlijke vorm zorgde het massaspel kortom voor een nieuwe wind in het Europese tussenoorlogse toneellandschap. Maar daarom kunnen we het nog niet zomaar als avant-garde bestempelen. Zeker niet als we onze aandacht richten op de Vlaamse situatie, waar het genre hoofdzakelijk door het katholicisme werd gebruikt.

## Bepalingen van avant-garde

Wie zich de avant-gardistische tendenskunst uit Sovjet-Rusland voor de geest haalt, komt automatisch terecht in de bredere context van ‘agitprop’ (agitatie- en propagandakunst), en die lijkt weinig te maken te hebben met het tussenoorlogse Vlaanderen dat we kennen uit de geschiedenisboeken. Het grafische werk van kunstenaars als Alexander Rodtchenko en Vladimir Majakovski; de constructies van Vladimir Tatlin en El Lissitzki; de scenografieën en theaterkostuums van Alexander Vesnin en Lyubov Popova; de toneelteksten van Majakovski en Sergej Tretjakov; de regieontwerpen van Vsevolod Meyerhold, Sergej Eisenstein en vele anderen: men zal deze vooruitstrevende kunst niet gauw associëren met het Vlaamse culturele landschap van voor de Tweede Wereldoorlog.

Er bestaan echter verschillende definities van avant-garde. We zullen hier kort drie algemene bepalingen distilleren uit het domein van de avant-gardestudies, dat een hoge vlucht kende sedert de publicatie van enkele sleutelteksten in de jaren zestig en zeventig (door onder meer Peter Bürger, Renato Poggioli, Hans Magnus Enzensberger en Matei Călinescu).<sup>3</sup> De drie onderstaande definities moeten ongetwijfeld als complementair worden opgevat, al vertegenwoordigen ze telkens verschillende benaderingen van de term en het fenomeen avant-gardekunst.

Een eerste, voor de hand liggende definitie begrijpt avant-garde in een strikt *vormelijke* betekenis. De term staat dan uitsluitend voor het experimenteren met artistieke of literaire technieken die niet beantwoorden aan de smaak van het moment maar verondersteld worden vooruit te wijzen naar een kunst van de toekomst. Welke rol de kunstenaar zelf aan deze experimenten toeschrijft – of ze strikt technisch te begrijpen zijn of juist in een breder project kaderen, zoals maatschappelijke contestatie – is in deze bepaling geen relevante vraag.

‘Avant-garde’ kan ten tweede ook op een *performatieve* manier worden ingevuld. Kenmerkend voor vele avant-gardegroeperingen van de twintigste eeuw is dat ze zichzelf expliciet als een avant-garde profileerden, onder meer door manifesten publiek te maken (via druk, maar ook via heuse performances, zoals de manifestaties van dada of het declameren van manifesten op de futuristische *serate*). Hun artistieke activiteiten worden op die manier steeds binnen een collectief project gesitueerd. In deze tweede bepaling zou de term opgaan voor elke groep die zichzelf *als een avant-garde of voorhoede beschouwt*, en zichzelf het potentieel toeschrijft om een historisch

breukmoment met de voorgaande kunst te markeren. Hier zijn het dan juist de technische aspecten die naar de achtergrond verdwijnen, en de nadruk komt te liggen op de dynamiek van stijlen en kunstenaarsgroeperingen binnen het artistieke veld.

De derde, en ongetwijfeld de breedste – en een van de meest invloedrijke – invullingen van het concept avant-garde vindt zijn oorsprong in *Theorie der Avantgarde* van de Duitse literatuurwetenschapper Peter Bürger (1974). Volgens diens interpretatie kan in de rijke variëteit van historische avant-gardebewegingen één duidelijke ‘intentie’ worden herkend, die wijst op een welbepaald maatschappelijk en filosofisch *project*. Bij de avant-garde, aldus Bürger, ging het steevast om het afwijzen van de doelmatig en rationeel georganiseerde burgerlijke werkelijkheid, waarin de kunst functioneert als een autonoom gebied, losgekoppeld van de dagelijkse levenspraktijk. Daar tegenover plaatsen de avant-gardisten een project dat beoogt ‘von der Kunst aus eine *neue* Lebenspraxis zu organisieren’ (Bürger 1974, 67). Dat verklaart niet alleen waarom ze voor een experimentele vormtaal kiezen – die bewust de normen schendt van de institutie kunst – maar daaraan vrijwel altijd ook een politiek en maatschappelijk engagement koppelen. Alleen zo kan de voorhoede vermijden om gecupereerd te worden als de zoveelste nieuwe ‘stijl’ of ‘mode’ door de flexibele en op vernieuwing beluste burgerlijke kunstmarkt (en dito literair veld).

Maar kan men volgens bovenstaande definities ook het Vlaamse katholieke tendens-theater als een ‘avant-gardistisch’ of breukfenomeen begrijpen? Om die vraag te beantwoorden dient de context van de beweging eerst duidelijker in kaart te worden gebracht.

## Het katholieke toneelrenouveau als breukmoment

Tijdens het interbellum werd onder het banier van de Katholieke Actie een modernisering doorgevoerd in de hoop het toenemende ideologische succes van de arbeidersbeweging te counteren. Daarbij zette de Kerk voluit in op het lekenapostolaat. In Nederland is de Graalbeweging bijvoorbeeld één van de meest zichtbare resultaten van de Katholieke Actie. In België richtte priester Jozef Cardijn een erg succesvolle arbeidersjeugdbeweging op naar analogie van de socialistische Arbeidersjeugd (AJ), namelijk de *Kristene Arbeiders Jeugd* of KAJ (in Franstalig België *Jeunesse Ouvrière Chrétienne* of JOC). De Katholieke Actie zwengelde in vele West-Europese landen ook een cultureel elan aan en daarbij werd vaak ingezet op literatuur.<sup>4</sup> In Vlaanderen waaide bovendien ook door het toneel een nieuwe wind.

Het *katholieke toneelrenouveau*, zoals de theaterbeweging al vanaf de vroege jaren twintig door katholieke prominenten als Jan Boon werd gedoopt, spitte zich zeker niet exclusief toe op sociotheatrale fenomenen of massamanifestaties. Andere belangrijke actoren van de ideologisch-artistieke beweging waren bijvoorbeeld het amateur-toneel en een rondreizend beroepsgezelschap, het Vlaamsch Volkstoneel (Boon 1924). Dat het katholieke toneel volop bloeide komt duidelijk naar voren uit ons bronnenmateriaal. In de pers genoot de toneelbeweging immers ruime weerklank.

Zo kwamen de producties van het Vlaamsch Volkstoneel regelmatig onder de aandacht en werden ze door *De Standaard* gedetailleerd aangekondigd en besproken. Er was eveneens een sterke organisatorische ruggengraat, met als kern de Katholieke Vlaamsche Tooneelcentrale (KVTC), die verschillende instanties groepeerde: het Vlaamsch Volkstoneel zelf, de Algemeene Tooneelboekerij (ATB), die haar aanbevelingen over spelenswaardige of te vermijden stukken publiceerde in *De Tooneelgids*, en de liefhebberskoepel het Algemeen Katholiek Verbond voor Tooneel (AKVT).<sup>5</sup>

Wat al de verschillende kunstuitingen alleszins gemeen hadden was dat ze zich consequent afzetten tegen het conventionele, commerciële en burgerlijke theater dat de hoofdtoon voerde in de grote schouwburgen. De katholieke toneelbeweging was namelijk druk op zoek naar alternatieve theatrale vormen die zouden toestaan om het medium toneel van een ideologische lading te voorzien.<sup>6</sup> Het massaspel is hier bij uitstek het voorbeeld van, niet in het minst omwille van de opvallende innovativiteit van het genre. Niet alleen werd het koor zoals gezegd het centrale structurelement van het drama, ook de theatrale vormgeving was ongezien in Vlaanderen. De invloed van avant-gardistische scenografie, meer bepaald van het (Russisch) constructivisme, is zelfs expliciet aanwezig. Dat heeft ongetwijfeld te maken met de oorsprongsgeschiedenis van de beweging: heel wat bezielers van het spreekkoor (o.m. Lode Geysen, Renaat Verheyen, Ast Fonteyne, Jan Stalmans, Anton van de Velde, Michel van Vlaanderen, Maurits Balfoort)<sup>7</sup> werkten of hadden gewerkt bij het Vlaamsch Volkstoneel, waar vanaf 1925 via regisseur Johan de Meester jr. en decorontwerper René Moulart een sterke invloed heerste van vormexperimenten uit het buitenland.

Deze katholieke vernieuwers waren zich bovendien terdege bewust van het uitgesproken verschil dat hun bestrevingen markeerden met de conventionele encenseringspraktijk. Een markant voorbeeld is dat het overzichtswerkje *Spreekkoren* door Lode Geysen uit 1934 begint met een korte biografie van de regisseur, waarin met name het aanstootgevende karakter van zijn werk in de verf wordt gezet:

Regisseerde tot groote ontsteltenis van de vlaamsche tooneelgemeenschap *Gaz* van Georg Kaiser. 150 acteurs. – Geen scène, slechts naakte stellingen en machines. Tusschenspeelkens met scherpe actuele beteekenis (Geysen 1934, 5).

De vormelijke vooruitstrevendheid van het sociotheatrale genre dat we hier bestuderen sluit echter niet uit dat de boodschap die de katholieken met hun massaspelen wilden meegeven zelf weinig vernieuwend was. Dit brengt ons als vanzelf bij de avant-gardedefinities die we in het begin hebben geformuleerd. Want anders dan de kunst uit Sovjet-Rusland is de *inhoud* van het katholieke massaspel moeilijk innovatief te noemen. Het lijkt er dan ook naar dat men in Vlaanderen om pragmatische redenen naar een nieuwe vorm greep om een oude inhoud te doen floreren. En kunnen we in dat geval wel van avant-garde spreken in de revolutionaire zin van het woord? Of moet het hier eerder, zoals ‘renouveau’ ook letterlijk suggereert, als *hernieuwing* begrepen worden? Valt die re-theatralisering van de liturgie met andere

woorden niet eerder onder de *arrière-garde*, precies omdat ze een modernistische vorm – maar dan ook alleen een vorm – koppelt aan een heel traditionalistische inhoud, namelijk de opdracht om in tijden van ontkerkelijking de liturgie nieuw leven in te blazen (Marx 2004)?

## Avant-garde en arrière-garde

Het discours dat rond het massaspel bestond benadrukt graag de continuïteit met oudere theatrale en liturgische fenomenen. In de enkele boekpublicaties die aan het spreekkoor werden gewijd, en in de bijdragen die onder meer in *Tooneelgids* of *Jong Dietschland* verschenen, werd bijvoorbeeld geregeld geponereerd dat het spreekkoor geen geheel nieuwe vorm was, maar afstamde van het Griekse koor en van de beurtzang uit de katholieke liturgie.<sup>8</sup>

Het is in dat kader allicht niet toevallig dat een aanzienlijk deel van de inspanningen binnen de katholieke toneelbeweging erop gericht was *middeleeuwse* dramateksten opnieuw te gebruiken, te actualiseren en op te voeren. De eerste opvoering waarmee het ‘tweede’, katholieke Vlaamsch Volkstoneel in 1924 voor het voetlicht trad was *Mariken van Nieuwmeghen* (regie Johan de Meester jr.). Ook in Gent werkte Herman van Overbeke met de koepel van katholieke amateurspelers (het Verbond voor Katholiek Tooneel) aan producties van middeleeuwse, of op middeleeuwse legendes geïnspireerde, stukken zoals het *Sint-Bernardusspel* (1924, geschreven door Henri Ghéon) en *Beatrijs* (1925).

Toch is er ook wel degelijk sprake van een ‘beweging’ die zichzelf zeer snel als collectief én disruptief project percipieert en manifesteert. Enige citaten (in chronologische volgorde) kunnen dit het best illustreren.

De opvoeringen van de werken van Ghéon en Bahr duiden ontegensprekelijk een veranderden geestestoestand aan in Vlaanderen’s tooneelwereld. De wegwijzer staat aan de richting: formeele katholieke vernieuwing (Boon 1923).

De poort van Vlaanderen’s nieuwen katholieken tooneeltijd is opengeslagen (Boon 1924, 964).

Over het gruis van musea en akademies stapt, luidruchtig, hard en zelfbewust ‘n nieuw geslacht (Doevenspeck 1929, 702).

De groote omwenteling – want voor Vlaanderen kan, in tooneelzaken, moeilijk spraak zijn van geleidelijkheid en ontwikkeling [...] – de groote omwenteling kwam in 1923-24, op het oogenblik dat het expressionisme in Duitschland heette uit te zijn [...] (De Maeyer 1930, 76).

Het is gekomen als een tornado over Vlaanderen: de wervelende wind van het oprukkende spreekkoor (De Maeyer 1934, 161).

Los van de conservatieve inhoud of het behoudsgezinde vertoog dat ermee gepaard ging, is het massaspel eerst en vooral een avant-gardistisch fenomeen. Dit is zeker het geval wanneer Bürgers cruciale bepaling, ‘de poging een nieuwe levenspraktijk te organiseren vanuit de kunst’, centraal wordt gesteld.

Op de canonieke casus van het Sovjet-Russische avant-gardetheater is het niet moeilijk deze uitdrukking toe te passen. Wezenlijk is in dat geval de *dramatisering van de arbeid* en van de arbeidersstrijd. De grote massa-evenementen uit de jaren twintig, waaraan zoveel modernistische kunstenaars meewerkten, werden georganiseerd ter gelegenheid van het Feest van de Arbeid of van de verjaardag van de Oktoberrevolutie. Welnu, op precies dezelfde manier had de Vlaamse, katholieke tendenskunst zich als wezenlijke taak gesteld een nieuwe dramatisering tot stand te brengen van de katholieke liturgie, van het geloof, en ook van de arbeid en het – christelijk geïnspireerd – syndicalisme. Jozef Boon (pater redemptorist te Essen, en jongere broer van Jan Boon) schreef:

Wie nu even, over dit alles nadenkt, zal misschien de schoone ontwikkeling ontwaren van de kunst ten onzent: waar dramatiek de laatste tientallen jaren zoo bloeide, en waar dramatiek als het verschijnsel van de meest ontwikkelde literatuur-stadia aanschouwd wordt, mag ook gezegd dat de bloei voortduurt en steviger geworden is: want heel de dramatiek is rechtstreeks naar dienstbaarheid van het groote drama – het leven – het katholieke leven met z'n katholieke tragedie overgegaan (Boon 1937, 57).

Daarmee wil de katholieke toneelbeweging de autonomisering van de kunst terugdringen, en ze opnieuw dichter bij de cultische of sacrale kunst brengen. Dit vinden we duidelijk terug in de theorie van Bürger die drie stadia ontwaart in de ontwikkeling van de kunst. De sacrale dimensie die de katholieken met hun massaspel beogen lijkt dan terug te grijpen naar het eerste stadium, waarin zowel de productie als de receptie van het kunstwerk binnen een collectief verband geschiedde. Pas met de fase van de hoofse en later van de burgerlijke kunst wordt eerst de productie steeds verder geïndividualiseerd (met het toenemend belang van de persoon van de kunstenaar) en later ook de receptie (de smaak van de toeschouwer).

Een treffende illustratie van de manier waarop het katholieke toneelrenouveau zo'n levenspraktijk wilde realiseren vanuit de kunst, biedt het spreekkoor *Jeugdliedje tot den Heiligen Joannes Berchmans* door Jozef Boon, uitgevoerd in 1935 voor het portaal van de gotische Sint-Sulpitiuskerk te Diest met de KSA (Katholieke Studentenactie) in 1935. Het spreekkoor moest functioneren als een aanvulling op en intensifiëring van de traditionele huldiging van de relikven van Sint-Jan Berchmans, patroonheilige van de studenten. In een bezielde terugblik schreef Boon:

[Het] was [...] gegroeid tot een massaal gebeuren vooral doordat het een brok werkelijkheid was omwille van de inlijving der H. Relikwieën en ten slotte, terwijl het koor nog plastisch ontvouwde en de muziek haar finaal openschetterde, kwam de priester met het H. Sacrament: dat alles maakte

werkelijk deel uit van het spreekkoor tot ten slotte den zegen door den bisschop met het H. Sacrament gegeven te midden der knielende koorsprekers (Boon 1937, 78-79).

Hier worden katholieke liturgie en artistieke praktijk weer een eenheid, net zoals dat in de (aan het begin van de twintigste eeuw vaak geïdealiseerde) middeleeuwse gemeenschapskunst het geval zou zijn geweest.

De crux is dat het katholieke renouveau, tijdens de jaren twintig en dertig, deze integratie van maatschappelijk leven en kunstpraktijk misschien wel veel verregaander heeft doorgevoerd dan ettelijke avant-gardestromingen. De Franse auteur Robert Brasillach (actief als criticus voor het blad van de gelijknamige monarchistische beweging, *Action Française*) bespreekt in zijn boek *Animateurs de théâtre* (1936) een Leuvense opvoering van *Le Miracle de Théophile* door de Théophiliens, een gezelschap van amateurs en studenten geleid door mediëvist (en docent aan de Sorbonne) Gustave Cohen, dat een stevige reputatie had opgebouwd met gemoderniseerde producties van middeleeuwse toneelstukken. Aan het einde van de voorstelling te Leuven, die ergens tussen 1933 en 1936 moet plaatsgevonden hebben, sprak de acteur die in het stuk de bisschop speelde de uitnodiging uit (zoals de tekst voorschreef) om het Te Deum te zingen. Tot zijn verrassing stond het ganse Leuvense publiek spontaan recht om aan zijn verzoek te beantwoorden. Het werd daarin voorgegaan door een *feitelijke* bisschop die eveneens de voorstelling bijwoonde (Brasillach 1936, 205-206).

Het zijn deze opmerkelijke vormen van wisselwerking tussen theatrale fictie en levenspraktijk die de inspanningen van het katholieke toneelrenouveau, naar onze mening, wel degelijk avant-gardistisch maken.

## Conclusie

Op dit punt van ons betoog wordt stilaan de vraag onvermijdelijk, of het wel relevant is om een reeds zo ‘overgedetermineerd’ concept als avant-garde in te zetten bij de casus van het katholieke renouveau. Valt die re-theatralisering van de liturgie niet eerder onder de *arrière-garde*, precies omdat ze een modernistische vorm – maar dan ook alleen een vorm – koppelt aan een heel traditionalistische inhoud?

Inderdaad lijkt ‘arrière-garde’ op het eerste gezicht het meest geschikte label voor deze praktijk. Toch willen we insisteren dat deze katholieke toneelvernieuwing wel degelijk vele elementen gemeenschappelijk had met de artistieke experimenten van heel andere ideologische strekkingen – met name die van linkse en extreem-linkse signatuur, de strekking waaronder het leeuwendeel van de kunstenaars uit de historische avant-garde zich schaarde. Spreekkoor, bewegingskoor en massaspel zijn in Vlaanderen enerzijds in de arbeidersbeweging te vinden, anderzijds in de Vlaams-katholieke hoek. Maar los van de ideologische verschillen overwegen eigenlijk de

overeenkomsten. Spreekkoor en massaspel zijn aan beide kanten een typisch fenomeen van de arbeidersbewegingen; de deelnemers worden via het onderwijs of de jeugdbeweging geronseld; de teksten zijn steeds erg stichtelijk van aard; het socialistische spreekkoor is ingebed in de feestcultuur van de arbeidersbeweging, terwijl het katholieke spreekkoor zich inschakelt in de liturgische feestkalender; de ensceneringspraktijk loopt sterk gelijk.

Verschilpunten situeren zich eerder op het inhoudelijke niveau (het marxistische uitgangspunt van de maakbaarheid van de werkelijkheid) en in de schaal en omvang van de praktijk. In de arbeidersbeweging in België blijven massaspel en spreekkoor eerder een beperkt fenomeen. Er zijn geen auteurs of regisseurs die er zich expliciet op toeleggen, het blijft hoofdzakelijk gelegenheidswerk, van onder meer Daan Boens, Hendrik De Man, en in Nederland Henriëtte Roland Horst. In de katholieke hoek, echter, zijn er meerdere auteurs en regisseurs die zich met verwoede ijver op het spreekkoor toeleggen, zowel geestelijken als Jozef Boon en Gery Helderberg, als regisseurs en acteurs uit de kring van het Vlaamsch Volkstoneel: Renaat Verheyen, Lode Geysen, Ast Fonteyne en anderen.

Er is echter één punt van overeenkomst dat definitief aantoonde hoe de sociotheatrale praktijk in aard toch wezenlijk identiek is, niettegenstaande de ideologische verschillen. Dat is het fundamentele uitgangspunt, bij beide strekkingen, dat spreekkoor en massaspel zouden kunnen functioneren als bouwstenen voor een *nieuw ethos*. Cruciaal voor het katholieke toneelrenouveau én voor het 'socialisme als cultuurbeweging' (we ontleen de uitdrukking aan het boek van Hendrik De Man uit 1928 met diezelfde titel) is de ethische kijk op een experimentele artistieke praktijk – waarbij ethos misschien de beste filosofische vertaling is van Bürgers term 'Lebenspraxis'.

Een artistieke praktijk beschouwen als een ethische praktijk, dat is precies de inzet van de sociotheatrale fenomenen die het onderwerp van dit artikel vormden. Niet toevallig valt zowel in socialistische als katholieke essays uit de jaren twintig letterlijk te lezen dat de artistieke activiteit van de mens behoort tot zijn bestaan als *zedelijk* wezen. Wat betreft het catholicisme komt die gedachte volgens Lut Missinne met name naar voren in de 'integralistische' kringen, zoals bijvoorbeeld die van Charles Maurras en zijn volgelingen in Frankrijk en België (Missinne 1994). Ons onderzoek laat uitschijnen dat de denkwijze ook op het vlak van het toneel toepassingen vond. In een artikel dat verscheen in *De Standaard* van 1 juni 1927 tekent priester Jan Bernaerts, bezieler van de Algemeene Tooneelboekerij en van *Tooneelgids*, met klem protest aan tegen de oprichting van een nationale koepel die amateurtoneelverenigingen van alle verschillende zuilen (katholiek, liberaal, socialistisch) zou groeperen. Dit kan misschien wel voor de 'stoffelijke belangen' nuttig zijn, aldus Bernaerts, maar zeker niet voor 'de zedelijke, dus ook de kunstbelangen'! En om niets aan duidelijkheid te wensen over te laten voegt hij er een citaat uit de encycliek *Quas Primas* (1925) aan toe, de kerkbrief waarmee Pius XI het feest van Christus Koning had ingesteld dat via hernieuwde participatie van de gelovigen rechtstreeks gericht was tegen het toe-

nemende laïcisme. ‘Christus’ Koningschap omvat alle uitingen en verhoudingen van den mensch, als persoonlijk én als sociaal wezen’ (Bernaerts 1927).

Opvallend is deze erg ruime opvatting van de zedelijke houding, die, in tegenstelling tot de door Bürger geportretteerde autonome burgerlijke kunst, ook de artistieke praktijk onder het ethos schaaft. Maar nog opmerkelijker is dat zo’n opvatting heus geen katholiek unicum is. Ook de socialistische voormannen die tijdens de jaren twintig bezig zijn de doelstellingen van de arbeidersbeweging te verbreden tot een economisch én cultureel programma, zoals Hendrik De Man, hebben het daarbij met enige nadruk over *zedelijke opvoeding*.

Overall wordt het hoe langer hoe duidelijker, dat ook de vervulling van de meest direkt dagelijkse opgaven naast het brengen van kennis noodzakelijk maakt het vervullen van kultuuropgaven in de uitgebreidste betekenis, inzonderheid in de zin van zedelijke opvoeding. Wij kunnen niet op het socialisme wachten, om socialistiese mensen te krijgen. Zonder een kern van socialistiese mensen, die de anderen een wegwijzend voorbeeld geven, kan het socialisme zeker niet worden bereikt (De Man 1928, 45).

Is het spreekkoor dus een breukfenomeen en een onderdeel van de avant-garde? Dat is het ons inziens wel, misschien in zekere zin nog sterker dan dat het een arrièrè-gardistisch of een terugkijkend fenomeen zou zijn. Spreekkoor en massaspel zijn ‘avant-gardistisch’ in de betekenis van een ‘hervorming van het alledaagse leven vanuit de kunst’. Deze betekenis mag dan pas gespecificeerd zijn in de avant-gardestudies van na de Tweede Wereldoorlog, haar oorsprong ligt in de reflecties over een ethisch-artistieke praktijk die hebben geleid tot het massaspel zelf.

## Literatuur

ANTHONISSEN e.a. 1999

P. Anthonissen e.a., *Ast Fonteyne, 1906-1991: Een kwestie van stijl*. Leuven, Universitaire Pers, 1999.

BERNAERTS 1927

J. Bernaerts, ‘A.K.V.T. en “het Nationaal Tooneelverbond”’, in: *De Standaard*, 1 juni 1927.

[corpustoneelkritiek.org/cti/html/1927-01-06\\_JanBernaerts\\_AKVTenhetNationaal-Tooneelverbond.html](http://corpustoneelkritiek.org/cti/html/1927-01-06_JanBernaerts_AKVTenhetNationaal-Tooneelverbond.html)

BOON 1923

J.B. [= Jan Boon?], ‘Nieuw Katholiek Tooneel in Vlaanderen’, in: *Ons Volk Ontwaakt*, 25 maart 1923. [corpustoneelkritiek.org/cti/html/1923-03-25\\_jb.html](http://corpustoneelkritiek.org/cti/html/1923-03-25_jb.html)

BOON 1924

Jan Boon, ‘Toneelrenaissance in Vlaanderen’, in: *Dietsche Warande en Belfort*, 1924, 963-966. [corpustoneelkritiek.org/cti/html/1924-00-00\\_boon.html](http://corpustoneelkritiek.org/cti/html/1924-00-00_boon.html)

## BOON 1937

Jozeef Boon, *Spreekkoor en Massa-Tooneel: Ontwikkeling, theorie, praktijk*. Sint-Niklaas, Van Haver, 1937.

corpustoneelkritiek.org/cti/html/1937-07-00\_boon\_spreekkoorenmassatooneel.html

## BRASILACH 1936

R. Brasillach, *Animateurs de théâtre: Dullin, Baty, Copeau, Jouvet, Les Pitoëff*. Paris, Corréa, 1936.

## BRUNCLAIR 1930

V. Brunclair, 'De twee volkstoeeneelen', in: *Opbouwen*, januari 1930, 20-21.

corpustoneelkritiek.org/cti/html/1930-01-00\_brunclair.html

## BÜRGER 1974

P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.

## CĂLINESCU 1977

M. Călinescu, *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*. Bloomington, Indiana University Press, 1977.

## CTI 2009

T. Crombez (red.), *Corpus Toneelkritiek Interbellum*. Antwerpen, Universiteit Antwerpen, 2009. corpustoneelkritiek.org/cti

## DOEVENSPECK 1929

W. Doevenspeck, 'Onze jongste tooneelbeweging', in: *Jong Dietschland*, 1 november 1929, 701-703. corpustoneelkritiek.org/cti/html/1929-11-01\_doevenspeck.html

## ENZENSBERGER 1962

H.M. Enzensberger, 'Die Aporien der Avantgarde', in: *Einzelheiten II: Poesie und Politik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980 [1962], 50-80.

## GEYSEN 1934

L. Geysen, *Spreekkoren*. Roermond, J.J. Romen, 1934.

## HEYNICKX 2008

R. Heynicks, *Meetzucht en mateloosheid: Kunst, religie en identiteit in Vlaanderen tijdens het interbellum*. Nijmegen, Vantilt, 2008.

## DE MAEYER 1930

A. de Maeyer, 'De Geestelike, d. i. de Zedelik-Godsdienstige Waarde in het Katholiek Tooneelrenouveau', in: *De Pelgrim*, oktober 1930, 76-82.

corpustoneelkritiek.org/cti/html/1930-10\_00\_demaeyer.html

## DE MAEYER 1934

A. de Maeyer, 'De spreekkoren van Gery Helderenberg', in: *Tooneelgids*, 20 november 1934, 161-163. corpustoneelkritiek.org/cti/html/1934-11-20\_demaeyer.html

## DE MAN 1928

H. de Man, *Het socialisme als kultuurbeweging*. Vertaling Koos Vorrink. Amsterdam, Arbeiders Jeugd Centrale, 1928.

## MARX 2004

W. Marx (red.), *Les arrière-gardes au XX siècle: L'autre face de la modernité esthétique*. Parijs, PUF, 2004.

MISSINNE 1994

L. Missinne, *Kunst en leven, een wankel evenwicht: Prozaopvattingen in Vlaamse tijdschriften en weekbladen tijdens het interbellum 1927-1940*. Leuven, Acco, 1994.

NEVB 1998

L. Simons (red.), *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*. Tielt, Lannoo, 1998.

OPSOMER 1992

G. Opsomer, *Het Vlaamsche Volkstoneel (1924-1929), Gezelschap, discours en mise-en-scène als dimensies van een con-tekstuele theaterhistoriografie*. Onuitgegeven proefschrift, KULeuven, 1992.

POGGIOLI 1968

R. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge e.a., Belknap Press, 1968.

DE VLEESCHAUWER 1931

H.J.D.V. [= Herman de Vleeschauwer], 'Het spreek- en bewegingskoor', in: *Jong Diet-schland*, 13 februari en 20 maart 1931, 91-92 en 172-173.

## Noten

1. Een oppervlakkige analyse van het kritische discours lijkt deze hypothese te ondersteunen: uit een ruime steekproef van Vlaamse recensies en essays over toneel uit de periode 1919-1939 (die het *Corpus Toneelkritiek Interbellum* uitmaken) blijkt dat op een totaal van 686 teksten het woord 'avant(-)garde' slechts negentien keer wordt gebruikt, en dan nog in hoofdzaak om over Franstalige producties te schrijven. (Zie CTI 2009, zoekopdracht 'avant-garde': [corpustoneelkritiek.org/cti/search.py?s=avant-garde&searchtype=broad](http://corpustoneelkritiek.org/cti/search.py?s=avant-garde&searchtype=broad) en zoekopdracht 'avantgarde': [corpustoneelkritiek.org/cti/search.py?s=avantgarde&searchtype=broad](http://corpustoneelkritiek.org/cti/search.py?s=avantgarde&searchtype=broad))
2. Niet toevallig is er in dat kader dikwijls sprake van 'volkstoneel', met als bekendste voorbeeld de vereniging van de Freie Volksbühne in Berlijn, die sinds 1892 theater bij een breed arbeiderspubliek wilde brengen door grote hoeveelheden tickets op te kopen en aan aangepaste tarieven te herverdelen.
3. Een uitvoerige bibliografie vindt men op de website van de EAM (European Network for Avant-garde and Modernism Studies), [www.eam-europe.ugent.be/wiki](http://www.eam-europe.ugent.be/wiki). Voor de vermelde sleutelteksten, zie Enzensberger 1962, Poggioli 1968, Bürger 1974, Călinescu 1977.
4. Zie voor een recente studie Heynickx 2008.
5. Zie Opsomer 1992, Anthonissen 1999, CTI 2009, NEVB 1998 (lemma's 'Het Vlaamse Volkstoneel', 'Algemeene Tooneelboekerij', 'Tooneelgids').
6. Massaspel en spreekkoor waren overigens fenomenen die typisch geassocieerd werden met de socialistische beweging. Men hoopte te echter zonder veel geweld te kunnen inlijven in bij uitstek katholieke vormen. Dat vertaalde zich bijvoorbeeld in een eigen versie van de geschiedenis van het genre, die onder meer bij regisseur Lode Geysen na te lezen valt: 'Wij hebben ook een spreekkoor-beweging. Zij is nog niet zoo oud. Zij komt stellig na de Duitse en de Russische perioden. Ik geloof dat zij bij ons gegroeid is zonder dat de eerste spreekkoor-uitvoerders kennis hadden genomen van de buitenlandse voorbeelden' (Geysen 1934, 11). Waarna Geysen zijn best doet om aan te tonen dat het katholieke spreekkoor in Vlaanderen niet zomaar een doorslagje is van de socialistische praktijk, maar zijn inspiratie put uit koorexperimenten van het Vlaams Volkstoneel (VVT) tijdens de jaren twintig (Johan de Meester jr., Renaat Verheyen) en uit de kerkelijke beurtzang.
7. Al deze figuren experimenteerden druk met de mogelijkheden van het massaspel, en wisselden hun kennis hierover uit in de kringen van het VVT. Zo regisseerde theateracteur en -regisseur Michel van Vlaanderen het baanbrekende massaspel *Koning Arbeid* in de Gentse Velodroom in 1932 volgens de anti-realistische uitgangspunten die hij hoog in het vaandel had. Hoewel dit stuk met de Gentse Multatuliking gerealiseerd werd, was deze gelovige socialist en flamingant ook nauw geassocieerd met het VVT. Renaat Verheyen was dan weer onder meer als illustrator en decorbouwer betrokken bij de spreekkoortraditie van het VVT. Toen Johan de Meester het VVT in 1929 verliet, werd hij samen met Anton van de Velde ook belast met regiewerk. In het stuk *Koning Oedipus* experimenteerde Verheyen met meerstemmige koren en zocht daarbij vooral naar klankeffecten. Toneelregisseur en -auteur Anton van de Velde werd in 1930 directeur van Het Vlaamse Volkstoneel maar het was vooral het stuk *Tijl* uit 1927 dat als hoogtepunt uit zijn carrière beschouwd kan worden. Ook na de teloorgang van het VVT bleef hij overigens actief als regisseur van massaspelen – onder meer bij de Vlaamse Nationale Zangfeesten. Jan Stalmans verwierf dan weer bekendheid als KAJ-regisseur en werd gelauwerd vanwege het hoge niveau dat hij met zijn spreekkoren wist te halen (onder andere met *Mysterium Crucis* uit 1935). Voor zijn jeugdige acteurs zocht hij intensief naar manieren om met zang en dans emoties uit te beelden omdat klassieke dialogen hier volgens hem tekort schoten. Ook Ast Fonteyne werkte met jongeren, met name met zijn leerlingen. Hij stond bekend om zijn schoolvoor-

stellingen en spreekonderwijs. De meest actieve en invloedrijke vertegenwoordiger van het massaspel was echter zonder meer Lode Geysen. Hij was in 1925 als acteur verbonden aan het VVT en werd er in 1930 zelfs tweede regisseur, kort voordat het gezelschap definitief ten onder ging. Volgens hem hadden spreekkoren en massaspel de kracht om zowel het geloof te belijden als om zijn Vlaams-nationalistische ideeën letterlijk vorm te geven.

8. De best uitgewerkte theorieën vindt men bij Boon 1937, Geysen 1934 en De Vleeschauwer 1931.