

13 ‘Van den tekst moet een veroveringskracht uitgaan op de massa’

Massaspel, spreekkoor en openluchttoneel tijdens het interbellum

Zoals met de beurscrisis van 2008 duidelijk werd, blijven van een heel decennium alleen enkele clichés over in het publieke geheugen. Voor de jaren dertig zijn dat hooguit drie steekwoorden: economische crisis, oorlogsdreiging, massabewegingen. Het spreekkoor en het massaspel, typische cultuurfenomenen van die periode, passen maar al te goed in dat clichébeeld. Spontaan komen opgezweepte legers voor de geest van begeesterde (ontzielde, zouden sommigen zeggen) jongens en meisjes die perfect gesynchroniseerde bewegingen uitvoeren en teksten declameren van een zodanig stichtelijk gehalte dat de hedendaagse lezer ze niet zonder enige gêne leest, laat staan ze als ‘literatuur’ zou erkennen.

In zijn bijdrage aan dit boek betoogt Gillis Dorleijn dat deze sterk heteronome literaire fenomenen zeker bestonden, maar niet representatief waren voor de literatuur van de jaren dertig. Dat mag dan zo zijn, zo’n oordeel is allicht een te gemakkelijk excuus om dit soort mengproducten tussen literatuur en ideologie meteen aan de kant te schuiven. Met name tijdens de jaren tachtig, toen de historische afstand ten opzichte van het interbellum en de Tweede Wereldoorlog voldoende was toegenomen om kritische evaluaties mogelijk te maken (denk voor Vlaanderen aan de tv-series van Maurice de Wilde, te beginnen met *De Nieuwe Orde*

uit 1982), ontstond bij een breed publiek het pejoratieve beeld van ideologisch dienstbare kunst. Twee toonaangevende stemmen uit het literaire en kunstkritische discours dat op die beeldvorming aansloot, waren auteur Hugo Claus en theaterwetenschapper Carlos Tindemans; eerst de memorabele passage uit *Het verdriet van België* (1983) waarin de jonge Louis Seynaeve op 'tuchtkamp' naar het Duitse Mecklenburg wordt gestuurd tijdens de Tweede Wereldoorlog:

Achtste dag. Ik moet van Gustav en Emma naar het gemeentehuis, waar de jongsten van de HJ [Hitlerjugend] spreekkoren leren zeggen, figuurzagen en houten vliegtuigjes bouwen.

206

Ik heb vanavond: 'O, krinkelende winkelende waterding met uw zwarte kabotseken aan,' enz. geciteerd.

Ik moest het nog eens doen en zei: 'O, stinkende, winkelende paterding schart er uw rokske maar aan.' Niemand heeft het verschil gemerkt.¹

Spreekkoor en leken spel bevinden zich bij Claus in het weinig benijdenswaardige gezelschap van volksdans en figuurzagen; amusante volksvermaken die binnen een fascistisch bestel moeiteloos als instrumenten van disciplineren kunnen worden ingezet. Een geenszins fraaier beeld van het gedwongen huwelijk tussen kunst en ideologie schetste Carlos Tindemans in 1988. Bij hem luidde het dat het 'do-it-yourself-modernisme' van het katholieke toneelrenouveau – een grootschalig offensief dat de beginselen van de Katholieke Actie via het toneel wilde verwezenlijken – uiteindelijk zelfs tot een algemene *weerzin* van de modernistische theatertaal zou hebben geleid:

In de katholieke amateurskringen ontwikkelt zich in die jaren ook het lekespel. Dozijnen matig begaafde auteurs geven zich plotseling over aan de compositie van vromerige teksten meestal op bijbelse of pseudo-middeleeuwse thema's; de theatercode is een do-it-yourself-modernisme dat nogal wat afkeer voor vernieuwing provoceert.²

1 Claus 1983, p. 485.

2 Tindemans 1988, p. 369.

De onmiskenbare afkeer van de naoorlogse generaties is omgekeerd evenredig aan de wel degelijk prominente aanwezigheid van massaspel en spreekkoor in de vooroorlogse tijd. Deze genres tekenen de jaren dertig ten voeten uit, en zelfs al waren ze niet representatief voor die tijd, dan blijft toch de vraag naar wat dan wél hun positie was in het literaire veld. Het onderzoek naar dergelijke ‘sociotheatrale fenomenen’ (theatervormen waarvan de sociale impact even belangrijk wordt geacht als de artistieke, en die veelal omvangrijke groepen leken te mobiliseren) is in ons taalgebied nog onvoldoende gevorderd om nu al een tot in de details uitgewerkt betoog te kunnen presenteren. Ik beperk me hier tot een overzicht van deze bijzondere literaire en theatrale genres: het massaspel en het spreekkoor.

207

Massaspel in Europa en Vlaanderen

Sociotheatrale gebeurtenissen als massaspel, massadans en spreekkoor associëren we in eerste instantie met andere landen uit het Europese interbellum. Voorbeelden zijn het agitproptheater in Sovjet-Rusland, de Duitse expressionistische en socialistische arbeiderskoren (zangkoren en *Arbeiter-sprechchöre*), het lekenspel in Nederland, of de massaspektakels van het nationaalsocialisme. Maar ook in Vlaanderen was er een heel actieve sociotheatrale praktijk. Daaronder vielen producties van diverse omvang. Het ging van relatief klein, zoals het spreekkoor, bewegingskoor of lekenspel (tussen tien en twintig spelers) tot middelgroot (openlucht-opvoeringen met tientallen figuranten of meerdere koren) en uiteindelijk nog groter, zelfs immens (massaspelen met honderden deelnemers). Het genre werd zowel beoefend in de professionele theatersector als door leken – vandaar de in Nederland ingeburgerde benaming ‘lekenspel’. Het feit dat leken zo’n belangrijke rol speelden geeft ook een eerste indicatie van de ideologische heterogeniteit van het genre. Niet alleen in de communistische cultuurwereld en de socialistische vakbeweging, maar ook in de katholieke vakbeweging (en breder gesteld, de Katholieke Actie) engageerde men zich voor spreekkoor en massatoneel. Juist in deze laatste groep, die mede door de snelle groei van de Kristene Arbeidersjeugd (KAJ) onder leiding van Jozef Cardijn goed georganiseerd was, kwam de massaspelbeweging tot haar hoogtepunt.

De grote populariteit van het openluchttheater

Het enige wat tegenwoordig nog getuigt van de toenmalige populariteit van sociotheatrale fenomenen zijn de openluchttheaters. Met name in Nederland realiseerden lokale overheden zich betrekkelijk snel dat het openluchttoneel, dat kort vóór de Eerste Wereldoorlog al in opmars was, voor de gemeenten een bijzondere bron van toeristische inkomsten kon vormen.³ In het eerste kwart van de 20ste eeuw werd een tiental openluchttheaters gebouwd, zowel nabij grote steden als in kleine gehuchten, zoals Oisterwijk (1915), Valkenburg (1916), Oosterwolde (1918) en Amsterdam (Openluchttheater Frankendael, 1925). Tijdens de jaren dertig kwamen daar (mede dankzij de stimulansen voor grote infrastructuurprojecten) minstens nog eens zoveel theaters bij.

208

Vlaanderen volgde, zij het schoorvoetend. Nog in de jaren twintig bijvoorbeeld maakte het Antwerpse stadsgezelschap van de Koninklijke Nederlandse Schouwburg (KNS) tijdens de zomer gebruik van het Nederlandse openluchttheater in Valkenburg voor zijn populaire openluchtvoorstellingen.⁴ Intussen waren alleen al in de Antwerpse regio minstens vier (min of meer geïmproviseerde) speelplekken beschikbaar: in Mortsel, Brasschaat en Deurne, en op Linkeroever. Nieuwe, speciaal gebouwde openluchttheaters waren in Vlaanderen veel minder talrijk, en ontstonden pas tijdens de jaren dertig, zoals in het Brusselse Ossegempark (het Groentheater, nu deel van het Heizelterrein) en in het Citadelpark te Gent (in de nabijheid van het tegenwoordige Stedelijk Museum voor Actuele Kunst). Na lange discussies tijdens het interbellum werd pas in 1953 het meest grootschalige Vlaamse openluchttheater gerealiseerd, in het domein Rivierenhof te Deurne.⁵ Vele openluchttheaters zijn tegenwoordig in onbruik geraakt of hebben een herbestemming gekregen als locatie voor muziekconcerten. De vaak monumentale overblijfselen geven een indicatie van de energie die men begin 20ste eeuw bereid was in het openluchttoneel te investeren.

Een cruciaal concept in de discussies omtrent openluchttoneel was dat van de ‘gemeenschap’ en de bijbehorende ‘gemeenschapskunst’. Het was dus geen toeval dat het openluchtspel ook door de ideologische

3 De Westenholz 2003; Alexander & Van der Krogt 2007, p. 356.

4 Peeters 1996.

5 Crombez & Vanhoeck 2009.



209



Jozef Boon, *Klaroent vuur!*
(Redemptoristencollege,
Essen, 1935).

agitatie van de jaren twintig en dertig – zowel van socialistische, communistische, Vlaams-nationalistische als katholieke strekking – als een nieuw en volstrekt modern communicatie- en propagandamiddel zou worden benut. Dat het daarbij met vaak archaïsche en ronduit anachronistische inhouden werd ingevuld, maakt de sociotheatrale praktijk tot een casus bij uitstek van een verschijnsel dat in de recente avant-gardestudies steeds meer aandacht krijgt, namelijk de *arrière-garde*, of het samengaan van modernistische en traditionalistische elementen binnen één (problematisch) geheel.⁶

Geografische en ideologische breuklijnen

210

Deze bijzondere tussenoorlogse theaterpraktijken kunnen in kaart worden gebracht door een onderscheid te maken naar de plekken waar ze plaatsvonden: park, stad en provincie. Het park vormde de centrale *locus* voor de evenementen die onder het openluchttoneel in strikte zin begrepen kunnen worden. Het gaat dan hoofdzakelijk om klassieke stukken die door een professioneel gezelschap in openlucht werden opgevoerd. De oorsprong van die culturele beweging is in de literaire, estheticistische milieus van het *fin de siècle* te lokaliseren. Het flamingantisme van *Van Nu en Straks*, waarin eerder een culturele dan politieke ontvoogding centraal stond, werd door Jan Oskar de Gruyter naar het theater vertaald. De vorm die zijn Vlaamse Vereniging voor Tooneel- en Voordrachtskunst (VVTV) koos was haast vanzelfsprekend die van het openluchttoneel. Vanaf 1909 bracht hij in tuinen en parken een repertoire van klassieke auteurs, van wie dikwijls de minder bekende stukken gekozen werden (zoals *Iphigeneia* van Goethe of *Filoktetes* van Sofokles).

In Nederland was er al sinds de eeuwwisseling sprake van een ware openluchttoneelbeweging. De belangrijkste exponenten daarvan waren Alexander en Amelie (Amy) Grothe-Twiss, die al sinds 1903 op hun Hilversumse landgoed talrijke opvoeringen hadden georganiseerd. Aanvankelijk waren die beperkt tot een intieme vriendenkring, maar vanaf 1910 vonden de voorstellingen plaats in een speciaal daartoe opgetrokken openluchttheater dat aan een omvangrijker groep toeschouwers plaats kon bieden. In de idyllische omgeving van het Susannapark bleek

6 Marx 2004, Baetens e.a. 2008.

het doel ook hier om een plek te creëren die als een soort ‘betoverd eiland’ zou ontsnappen aan de burgerlijke samenleving, maar toch naar vorm en functie geheel aan de burgerlijke esthetiek beantwoordde. Een kenmerkende beschrijving van Grothe-Twiss’ openluchttoneel uit 1911 luidde: ‘Een zeldzame bekoring gaat uit van het geheel, dat door zijn volkomen natuurlijkheid vergeten doet met hoeveel kunstzin en smaak het bedacht en uitgevoerd is.’⁷

Al aan het eind van de 19de eeuw was het inspirerende visioen van zo’n betoverd eiland opgetekend door de Franse symbolisten. Vanaf het fin de siècle werden opvoeringen van toneelwerken uit de klassieke Oudheid gehouden in de relatief goed bewaarde amfitheaters van Zuid-Frankrijk (zoals die van Orange en Béziers) en Sicilië (Syracuse). Die klassieke oriëntatie was ook in Vlaanderen en Nederland aanwezig. De onderneming van De Gruyter inspireerde de Nederlandse voordrachtskunstenaar Albert Vogel sr. om een gezelschap te stichten dat exclusief aan het openluchttheater was gewijd (Het Klassiek Tooneel, 1920–1922). Al snel werd de mode ook in Nederland door het professionele theatermilieu geassimileerd, wat resulteerde in grootschalige voorstellingen door onder anderen Willem Rooyards en Eduard Verkade (met bijzondere belangstelling voor de klassieke canon: Vondels *Adam in ballingschap*, Sofokles’ *Koning Oedipus*).⁸

De topos van een speelplek in openlucht binnen de beschermde en semi-geïsoleerde omgeving van een (privé-)park of tuin kan beter worden begrepen binnen de culturele context aan het eind van de 19de eeuw. In de nasleep van de romantiek werd in literatuur en kunst steeds nadrukkelijker de kloof gearticuleerd tussen de als verderfelijker afgeschilderde stad en het platteland, waar nog een ‘echte’ volkse gemeenschap als één organisme kon opgaan in een ‘echte’ gemeenschapskunst. Een verwant fenomeen in de literatuur was het nieuwe stereotype van de volksschrijver (zie bijvoorbeeld de grootschalige huldgingen van Hendrik Conscience).⁹ Bij het theater was het opvallend hoe belangrijke hervormers als Konstantin Stanislavski of Jacques Copeau hun jonge spelersgroep letterlijk aan de

7 J. Houthakker geciteerd in Bakker & Bijen 2005, p. 27.

8 De Westenholz 2003, p. 212-214.

9 De Ridder 2008.

stad wilden onttrekken en kozen voor een retraite in een plattelandsdorp om de acteurs tot een hecht ensemble te smeden.¹⁰

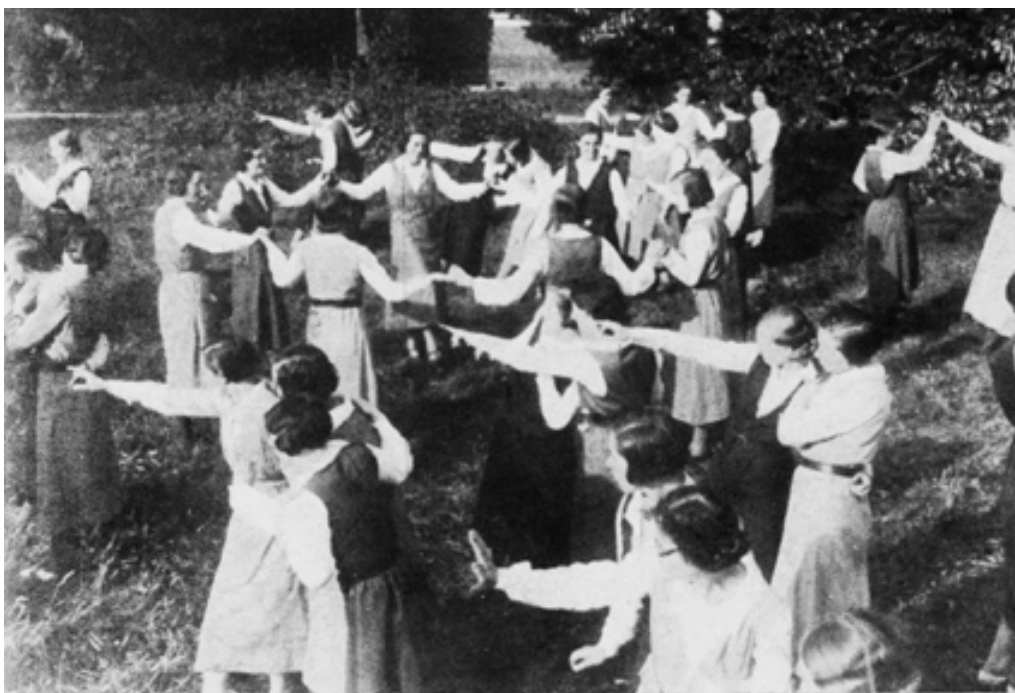
Ook de keuze voor een klassiek repertoire sloot aan bij die benadrukte ‘landelijkheid’ – hoezeer die romantische gemeenplaats ook geënceneerd was binnen een duidelijk burgerlijk genormeerd kader. Tijdens de jaren twintig en dertig verschoof de belangstelling naar toneelstukken uit de middeleeuwen, die via een heus ‘hertaaloffensief’ naar een eigentijds publiek werd gebracht. Gustave Cohen en Henri Ghéon speelden hierin in Frankrijk een voortrekkersrol. Het werk van de laatste werd in Vlaanderen geïntroduceerd door de inspanningen van Prosper Thuysbaert. Herman Teirlinck publiceerde met enige regelmaat vertalingen van epische en dramatische teksten uit het Middelnederlands. Wat het regisseren betreft was Herman van Overbeke de bezielende kracht achter vele opvoeringen van middeleeuws drama. Zo werd in 1938 een nieuwe versie van *Beatrijs* door het Gezelschap Joris Diels opgevoerd. Voor tekst en regie van de opvoering, die in een klooster te Knokke-Zoute plaatsvond, tekenden respectievelijk Teirlinck en Van Overbeke.

De meeste happenings binnen de sfeer van het socialisme werden vanuit stedelijke milieus geïnitieerd (arbeiderskoren, vakbond, Arbeidersjeugd) en dus ook in de grootstad opgevoerd. Het zwaartepunt van deze praktijk was echter eerder in Sovjet-Rusland, Duitsland en Nederland te situeren dan in België. Wel is bekend dat enige kleine groepen actief waren, zoals in Antwerpen de groep 111 (onder leiding van Lon Landau) en Wending (Lode Rigouts). Op feestelijke gelegenheden declameerden zulke groepen ook strijdvaardige teksten en liederen, bijvoorbeeld bij het vertrek van linkse militanten naar de Spaanse Burgeroorlog. Goede contacten met de Duitse ‘lekendans’-beweging (Rudolf von Laban, Albrecht Knust, Kurt Jooss, Sigurd Leeder) onderhield de Vlaamse danshervormster Lea Daan. Zij nodigde mensen als Knust uit om haar Antwerpse dansschool te bezoeken. Het gedachtegoed van Laban en zijn volgelingen, gebaseerd op het principe dat ‘iedereen kan dansen’ en dus ook recht op lichamelijke expressie heeft, leidde tijdens de jaren dertig als vanzelf naar workshops en bewegingskoren voor de Socialistische Arbeidersjeugd. Op uitnodiging van Gust de Muynck begeleidden Daan en haar leerlingen

10 Stanislavski nam de kerngroep van het toekomstige Moskouse Kunsttheater mee naar het gehucht Poesjkino; Jacques Copeau trok met de leden van het Théâtre du Vieux Colombier naar Limon; Charles Dullin ging met zijn Théâtre de l’Atelier naar Néronville.

groepjes adolescenten voor de creatie van eenvoudige bewegingskoren als *Mens en machine* (Antwerpen, choreografie door Jenny Laroche). Echt grootschalige evenementen zijn in de socialistische context in Vlaanderen veeleer schaars, hoewel zeker melding moet gemaakt worden van een massaspel als *Koning Arbeid*, geschreven door Daan Boens en opgevoerd door de Gentse Multatulikring in 1932.

Het derde en meest zichtbare deel van het corpus aan sociotheatrale evenementen in Vlaanderen was van katholieke signatuur, en speelde zich overwegend binnen een *provinciale* context af. Katholieke spreekkoren en massaspelen werden hoofdzakelijk verwezenlijkt in provinciesteden als Brugge, Diest of Veurne. Ook op plattelandsscolleges en in de katholieke jeugdbeweging (KAJ, Boerenjeugdbond) vond de spreekkoorbeweging een vruchtbare bodem. Markante figuren waren Lode Geysen, Ast Fonteyne, de eerder genoemde Herman van Overbeke, die een openluchtavondspel enceneerde van het Lam Gods aan de Gentse Sint-Baafskathedraal (1930), en pater redemptorist Jozef Boon, die in 1938 het eerste *Heilig Bloedspel* regisseerde te Brugge. Als ‘beweging’ kon het spreekkoor zich consolideren via kritische en theoretische teksten die verschenen in tijdschriften zoals *De Tooneelgids* (orgaan van de Algemeene Tooneel Boekerij en de Algemeene Katholieke Vereeniging voor Tooneel) dat alle nieuwe toneelstukken beoordeelde op hun artistieke en morele geschiktheid. In die essays is een theoretische lacune voelbaar die men niet kon of wilde opvullen door een beroep te doen op buitenlandse auteurs – meestal ook uit een vijandig ideologisch kader, zoals de Russische agitprop of het Duits-socialistische spreekkoor (getheoretiseerd door Friedrich Karl Roedemeyer, later de spraak- en retoriekideoloog van het Derde Rijk, in *Vom Wesen des Sprech-Chores* uit 1926). Historische en theoretische vraagstukken werden dus op eigen kracht beslecht, in artikelen in *Tooneelgids* en tijdens studiebijeenkomsten van de Katholieke Actie. Bijvoorbeeld over de oorsprong van het spreekkoor, over de invloed van de socialistische beweging of over de vraag of het spreekkoor in Vlaanderen zelfstandig was ontstaan dan wel uit Nederland of Duitsland was overgewaaid. Meestal benadrukte men in de behandeling van zulke kwesties het ‘eeuwigheidskarakter’ van het spreekkoor, waarvan men geloofde dat het oorspronkelijk uit de Griekse tragedie afkomstig was en later een tweede (en meer wezenlijke) hergeboorte had gekend in de liturgische



Jozef Boon, *Panis angelicus* (Onze-Lieve-Vrouw-ten Bunderen, Moorslede, 1934).
Jozef Boon, *Het werk onzer handen!* 2 (regie Jan Stalmans, vKAJ, Antwerpen, 1935).

beurtzang.¹¹ De volgende formulering van Lode Geysen toont aan dat de spreekkoorbeweging dertig jaar voorop lijkt te lopen op de sinds het Tweede Vaticaans Concilie (1962–1965) geïntroduceerde vernieuwingen in de katholieke kerk:

De kerkelijke beurtzang is essentieel een spreekkoor [...]. Bij een verder zoeken en een ontleden van de Grieksche reien – van het koor – van de liederen van volksfeestelijkheden is steeds een of ander element niet in orde. Ofwel is er geen gemeenschap, ofwel is er geen ideologie, ofwel is er geen belijdenis, ofwel is er geen wervende bedoeling. Al deze elementen vindt men vereenigd in den kerkelijken beurtzang, die heel dikwijls van bewegingen begeleid is.

215

Wat is de ‘H. Mis’ anders dan één groot leerstuk, en spreekkoor? Stel u even voor dat wij allen den priester aan het altaar zouden beantwoorden. Hebt u al eens aandachtig de tekst van de Mis gelezen; de antwoorden overdacht? Ik heb de proef meegemaakt hoe een breeddenkend en zeer godsdienstig pastoor één H. Mis’s Zondags, de ‘kindermis’ namelijk, tot een daadwerkelijk gemeenschappelijk offer maakte. De priester aan het altaar bidt met luider stemme. Op de predikstoel vertaalt de predikant de tekst en de kinderen beantwoorden den offeraar. Zulk een H. Mis bijwonen en mee-opofferen is een geweldig en onverhoopt genot.¹²

In de praktijk van het spreekkoor moet een onderscheid worden gemaakt volgens de schaal van de evenementen. Bij het eigenlijke, meestal kleinschalige ‘spreekkoor’ werden haast uitsluitend nieuwe teksten gebruikt van stichtelijke aard waarbij de handenarbeid, het geloof of de natuur werden verheerlijkt (B. Gruwez: ‘Van den tekst moet een veroveringskracht uitgaan op de massa’¹³). Dit nieuwe repertoire werd meestal geschreven en opgevoerd door (priester-)leraren binnen de context van een katholiek college of de christelijke jeugdbeweging. Van de tientallen beschikbare titels zijn dit enkele typische van de hand van (en vaak ook opgevoerd door) Jozef Boon: *Droomt van de daad!* (1934), *Panis Angelicus* (1934), *Het werk onzer handen* (1935), *Klaroent vuur!* (1935) en *De nood der Lieve-Vrouwkens* (1937).

11 Crombez 2008.

12 Geysen 1934, p. 20.

13 Gruwez 1933, p. 98.

Bij de grotere manifestaties werden verscheidene koren (zowel zang-, spreek- als bewegingskoren) samengevoegd tot een soort strikt georkestreerde manifestaties, uitgevoerd op locaties die geschikt waren om een groot publiek te herbergen (een stadion of marktplein, of in het geval van het *Heilig Bloedspel* zelfs het hele historische stadscentrum van Brugge). Vaak zijn deze massaspelen ook verbonden met een religieus gebeuren, zoals bij de *Jeugditanie tot den Heiligen Joannes Berchmans* van Jozef Boon, uitgevoerd in Diest met de KSA (Katholieke Studentenactie) in 1935. De manifestatie vond plaats voor een publiek van 2000 studenten, naar aanleiding van het feest van Sint-Jan Berchmans (patroonheilige van de studenten), op de Grote Markt en in het portaal van de gotische kathedraal van Diest. Uit het verslag van Boon blijkt dat voor de bezielers van de spreekkoorbeweging een overweldigende totaalervaring centraal stond. Het einddoel was de letterlijke ‘verovering’ van de massa – precies het militante taalgebruik dat ten tijde van de Katholieke Actie en de inspanningen voor het lekenapostolaat typerend was voor het discours van de Kerk:

Al dadelijk is er een overweldiging uitgegaan over de massa: ze was gedomineerd door het feit dat beiaard, muziek, kerk, stadhuis, vlaggen, podium en vlaggen en menigte tot een geheel werden samen verbonden: geen kleine rol speelde daarin de wijd-open-cirkelende muziek die alles tot één golving maakte. [...]

[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.¹⁴

In dit citaat valt ook de innige versmelting van liturgie en drama op. Terwijl het voor andere katholiek geïnspireerde theatervernieuwers van het interbellum (zoals in Frankrijk Henri Ghéon, Paul Claudel of Gaston Baty, of in Engeland T.S. Eliot) volstond om liturgische elementen in een modernistische dramaschriftuur te integreren, koos de Vlaamse spreekkoor-

14 Boon 1937, p. 78-79.

beweging radicaal voor de creatie van een nieuw genre precies tussen liturgie en drama in.

Een eucharistieviering op industriële schaal

In het perspectief van de geschetste geografische scheidingslijnen (park, stad, provincie) zijn vooral de evenementen opmerkelijk waaraan geen eenduidige plaats in het schema toekomt. Een uitzonderlijk voorbeeld hiervan is de massamanifestatie *Credo!*, een gigantisch spektakel in het Brusselse Heizelstadion ter gelegenheid van het VIde Katholiek Congres van Mechelen in september 1936. Het was ongetwijfeld de meest groot-schalige gebeurtenis die ooit door de katholieke spreekkoorbeweging was gerealiseerd. Jozef Boon zelf – die de tekst leverde, terwijl de regie in handen was van Lode Geysen – gewaagde van niet minder dan 150.000 toeschouwers.¹⁵ Dat mag misschien iets bescheidener: op de foto's is in elk geval te zien dat het Heizelstadion, met een capaciteit van 50.000 bezoekers, die dag goed gevuld was. Het aantal deelnemers aan de gigantische spreek- en bewegingskoren moet in de honderden gelopen zijn. Maar de context van deze modernistische show was uiteraard allesbehalve landelijk of provinciaal. Niet alleen werd een immens aantal bezoekers op de been gebracht in de bij uitstek grootstedelijke locatie van een sportstadion. Het evenement werd bovendien gelijktijdig op de radio uitgezonden, en op het *moment suprême* van het spektakel – het opzeggen van de geloofsbelijdenis door alle aanwezigen – werden naar verluidt alle klokken van de Belgische kathedralen en kerken geluid.

Het is onmogelijk om ondubbelzinnig uit te maken of *Credo!* getuigt van een nieuw en radicaal modernisme binnen de katholieke Kerk, dan wel symptomatisch is voor het terugkijkende traditionalisme van de Katholieke Actie. Want ook de hernieuwde belangstelling voor allerlei vormen van volksdevotie (zoals processies en heiligenverering) kreeg in het spektakel een centrale plaats toebedeeld. Het einddoel was wel degelijk een – zij het erg verregaande – hernieuwing van de traditionele liturgie; een eucharistieviering op industriële schaal. Naast moderne plotelementen zoals de sterk symbolische en antagonistische strijd tussen de 'mensen van Babylon' en het 'koor der engelen', werden verschillende



Jozef Boon en Lode Geysen, *Credo!* (Heizelstadion, Brussel, 1936).

traditionele processies rechtstreeks *ingevoegd* in het spektakel. Met name de boeteprocessie van Veurne en de Mariaverering van Halle kregen zo via een haast hopeloos naïeve *copy-paste*-operatie een plek in de opvoering. Dat geeft meteen in één beeld de perfecte samenvatting van de spanningen die aanwezig zijn in het spreekkoor, die misschien het best kan worden gevat via de term *arrière-garde* – modernisme en traditionalisme in één problematisch geheel verenigd.

Deze bijdrage kwam tot stand binnen het FWO-onderzoeksproject *Massaspel in Vlaanderen 1909–1955: Opvoering, legitimeringspraktijk en impact van een sociotheatraal genre* (Universiteit Antwerpen, 2008–2011).