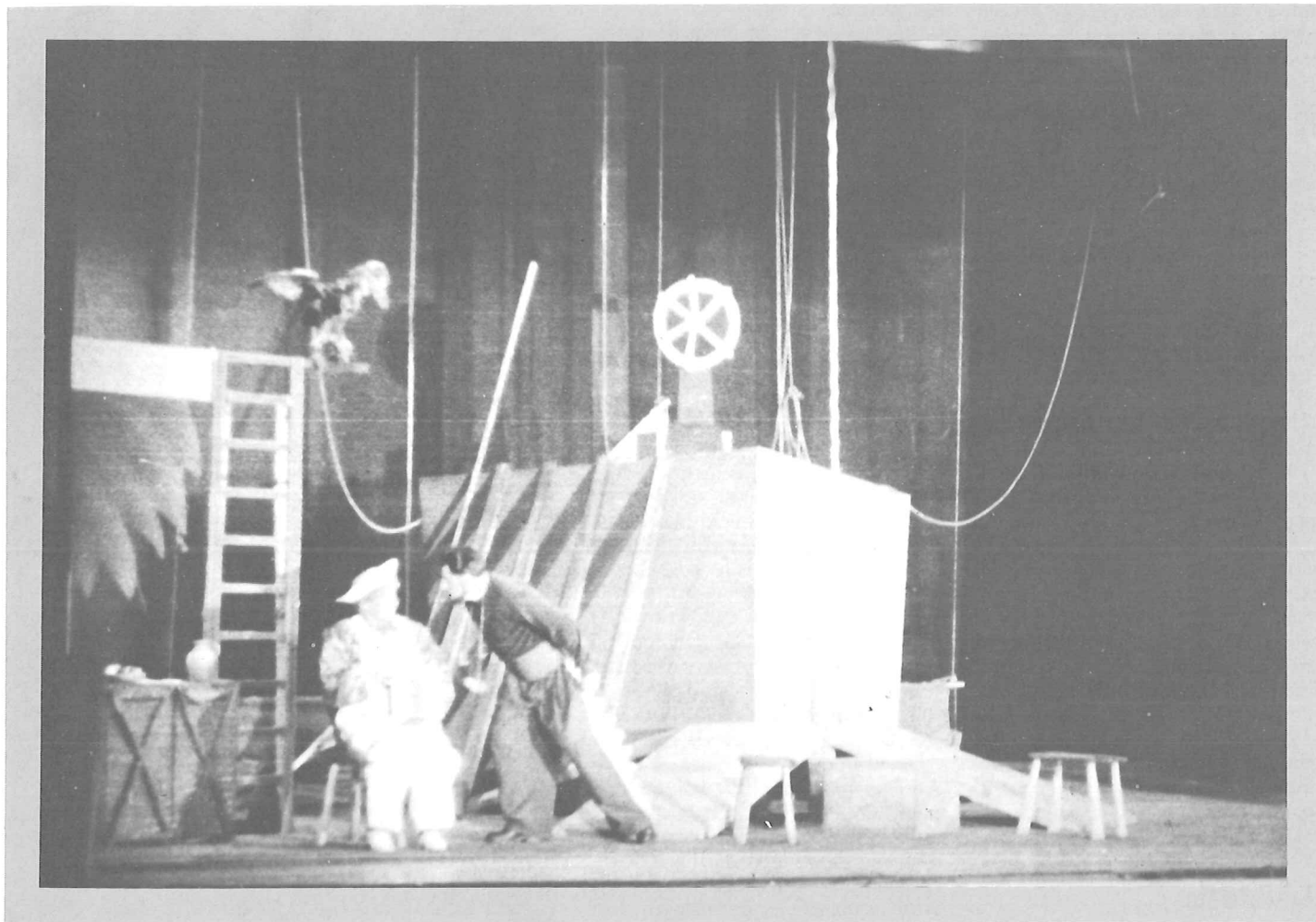


ANTON VAN DE VELDE

1895-1983

Triomf van het gekunstelde



Foto's Tjil door het Vlaamsch Volkstoneel

Rond de jaren '25-'30 bereikte het Vlaamse theater een ongeziene artistieke hoogte in het werk van het Vlaamsch Volkstoneel. Eén van de spilfiguren was auteur-regisseur Anton Van de Velde, die op 21 juni 1983 overleed. Carlos Tindemans evalueert zijn oeuvre. Als toneeltekst publiceren we de integrale tekst van *Tjil*, destijds successtuk van het Vlaamsch Volkstoneel.

Ouder worden is uiteraard een kwaal. In het decor van de tijd verdwijnen en enkel door je overlijden nog een glimp van je historische bestaan weten te geven, is meer dan cynisch. Het is Anton Van de Velde overkomen. De bittere verwaarlozing van alles en iedereen wat onze eigen tijd vooraf is gegaan, heeft hem voortijdig doen verdwijnen uit het reliëf en het bewustzijn. Dat is intrinsiek rechtvaardig omdat zijn absolute waarde (als dramatisch auteur en als theaterregievernieuwer) over de roerige tijden van de jaren 20 en 30 heen terecht geslonken is; dat is intrinsiek onrechtvaardig omdat hij, door wat hij deed evenzeer als door wat hij niet vermocht te brengen (evenmin als de overige tijdgenoten), kleur en vorm en zin en richting heeft gegeven aan wat zonder twijfel de meest levendige periode binnen de groei van het theater in Vlaanderen genoemd kan blijven.

Bekentenis

Als dramatisch auteur is Van de Velde meer tijdssymptoom dan voltooid artiest. Hij poogt alvast aan het zoeterige vroomheidstheater (al dan niet in het spoor van de Henri Ghéon-hysterie) te ontkomen door christelijkheid niet als programma voorop te plaatsen maar als sluitstuk en resultante van een ontwikkeling. Hij haalt de actualiteit binnen niet als fragment van tastbare onmiddellijkheid maar als tussenmoment in een fase die de toekomst plant en zich daartoe op het verleden bezint. En dat doet hij in een theatrale beweging die niet enkel van de theatervorm gebruik maakt om een in de rangorde van zijn waarden als primair geziene boodschap op de voorgrond te brengen maar die de theatraliteit als een zelfstandige functie accepteert en beklemtoont.

Zijn religieuze bekentenis blijft constant en ongewijzigd; wat veran-

deringen ondergaat, is zijn presentatie van de betekenis daarvan. Hét thema van zijn debuutdramatiek is het katholicisme, niet als vroomheidsbeleving maar als bewustzijnswording. In *Fredegonde* (1920) is dit christendom nog achtergrond, de ruwe lijst waarbinnen spanningsrelaties tot een heidense rivalensfeer acuut gemaakt worden. Triomfalisme blijft evident; het gaat nochtans minder om aard en intensiteit van zijn geloof dan om de suprematie die het vertegenwoordigt als persoonlijke gestalte van de zijnsfunctie van de mens. Het engelengevecht is een artificiële dualiteit waarvan de eindoverwinning spanningsloos logisch is, omdat de demonstratie dat vereist, niet omdat het dramatische effect daar beter mee gediend wordt. Dit drama blijft een cliché dat zich enkel onderscheidt door de afwezigheid van de bidprentjeshouding en de bondieuserie, maar intellectueel noch religieus zo

bekennend en persoonlijk wordt dat het ook anders dan formeel de vorige generaties achter zich laat.

Dit ontbreken van een herkenbaar eigen centrum vormt de echte schrijfreden van *De zonderlinge gast* (1924). Thematisch poogt Van de Velde bij middel van een nieuwe theatertaal die bewust een middeleeuwse sereenheid opzoekt, z.i. essentieel-christelijke aspecten te dramatiseren. De Dood doet zijn intrede onder de mensen en hij treedt niet op als boeman maar als vertrooster, als vredebrenger. Van de Velde wordt niet wereldvreemd; nog altijd blijft de Dood, zoals destijds bij Elckerlyc, door de mens onbegrepen. Herinnerd worden aan vergankelijkheid roept bij de mens nog steeds verzet op en ook listigheid om eraan te ontsnappen. En na het besef van machteloosheid en het zelfmedelijdende beklag komen bezinning en berusting. Van de Velde verstrikt zich niet in theologische discussies; het stuk wil algemeenmenselijke illustratie blijven. De verrassing is dat juist het Doodsthema, in christelijke zin nog wel, aangetrokken is voor een dramatische behandeling.

Ook *Kristoffel* (1924) wil allegorie zijn. Kristoffel is de rusteloze godzoeker die de wereld achter zich laat; ongewoon echter is zijn ascese, meer sarcastisch-kankerend dan gelaten-absoluut. Hij wint uit zijn contact met de hogere kringen een pacifistische levenshouding. Even lijkt Van de Velde de catechetische dreiging te ontlopen en de christelijke levenswaarden te vertalen in actualistisch-ethische behoeften. Humanistische ethiek is echter andermaal niet tegen de Dood opgewassen en Kristoffel volgt hem orthodox.

Halewijn (1929) wordt van zijn heidens-mythische spanning ontdaan, en, naar het middeleeuwse model, omgefunctioneerd tot een christelijke parabel met allegorische kenmerken. Halewijn is niet een doorsnee-Blauwbaard maar een mens in voortdurende strijd met eigen begeerte en zondigheid, een levenslang symbool van de combinatie van Goed en Kwaad. Het slechte Ik in Halewijn is zijn lijfwacht, een reeks boze gezellen, personificaties van zijn ondeugden. Zij zijn het die de maagden ombrengen terwijl de goede Halewijn zijn morele kater beleeft in emotionele monologen. Het loklied en de triomferende maagd bewaart Van de Velde maar Halewijns hoofd komt niet op de tafel; de maagd begrijpt immers Halewijns dualiteit en kan hem bijgevolg vergiffenis schenken. Het demonische wordt uit deze figuur brutaal weggeknipt; de existentiële spanning glipt weg. Halewijns neiging tot boete en zijn Godsverlangen redden hem van de dood en garanderen loutering.

Aan deze geloofsversie van Van de Velde is niets schokkend of modern; de dramatische spanning bestaat niet in de belijdenisdaad van inzicht en in onderwerping aan God maar in de

langzame bewustwording dat (middeleeuwse) onderworpenheid de juiste houding is geweest en ook gebleven. Als Van de Velde vervolgens zijn formalistische drang kwijt raakt, wordt ook de religieuze evocatie passief en teert ze op inmiddels al te vertrouwde vormen, zoals in *Sinte Lutgardis* (1928), *Faust junior* (1932), *Het was een maghet reyn* (1942), *Passio Christi* (1943).

In mineur

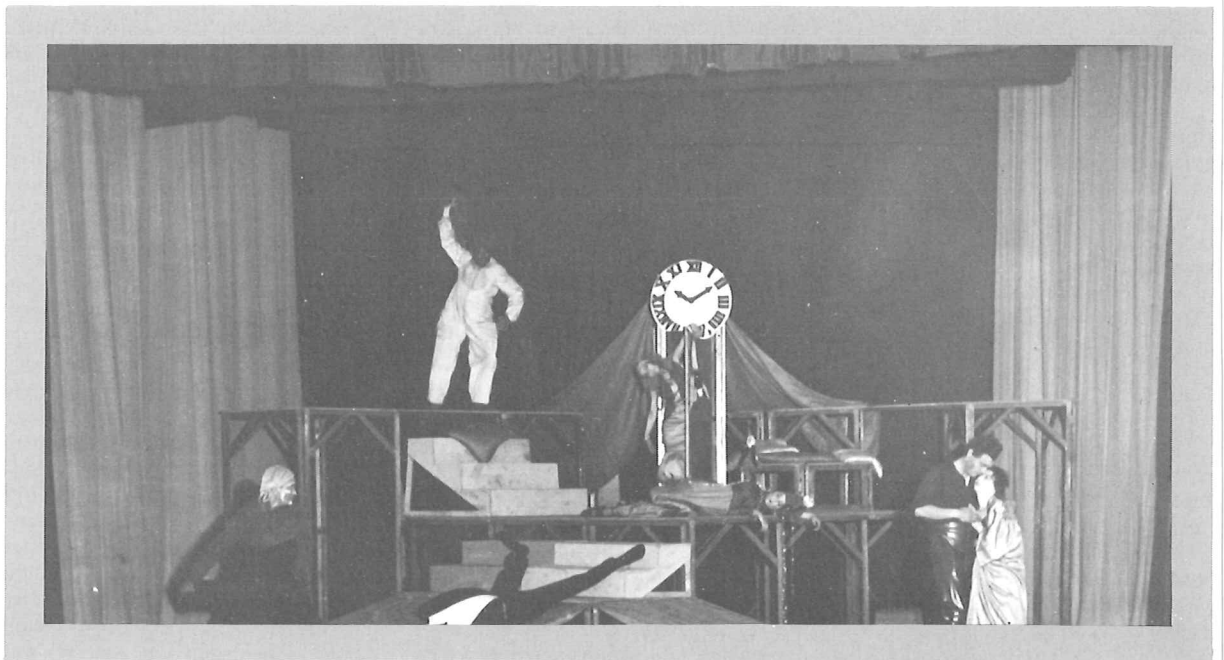
Dat Van de Velde zich mentaal bij de nationalistisch-Vlaamse strekkingen aansloot, was al enigszins te merken aan het BluBo-slot van *Fredegonde. De boze geest* (1925) komt niet boven de fletse dorps satire uit, een burlesk-bedoelde scherts van partijpolitiek en dorpsverkiezingen waarin de conventionele waardepartijen goedkoop stukgelachen worden met opzettelijke Langendijk-retoricaliteit (overigens een vast kenmerk van Van de Velde). Dat er ook een vaag-revolutionaire geest doorheen deze tekst waait, valt enkel op te maken uit de meer dynamische portrettering van een jong stel dat het mag halen tegen de verformfaaide dufferigheid van de lokale bonzen. Enige visie komt er niet uit; het is de intuïtieve behoefte anders te doen, weg te komen van het vermolmde, zonder vervangideeën.

Tijl 1 (1925), een satire op de laksheid van de leiders van de Vlaamse Beweging, heeft hoog aanzien gewonnen, wordt beschouwd als een monument-in-mineur, een mentaal tijdsdocument, een vrij correcte uitdrukking van het onbehagen in bepaalde Vlaamse kringen in die tijd. Na zoveel jaren is het wat moeilijk te begrijpen waar al die waardering gefundeerd ligt. Het stuk is geschreven vanuit de bewondering voor het activisme, na 1918 door de Belgische wraakneming met succes gediskrediteerd. Het gaat niet enkel om de Lamme-Goedzakmentaliteit, de karakterloze doorsnee-Vlaming die de zaken maar op hun beloop laat. Het gaat vooral om Tijl, die zijn dadendrang niet onmiddellijk be kroond ziet, meteen de armen laat zakken en zich terugtrekt op zijn geïsoleerde individualiteit, zeker van het eigen recht, zonder pit om de strijd voort te zetten. Van de Veldes intentie luidt dat dit soort afzondering nooit enig resultaat zal brengen, dat, zolang zich deze subjectieve overtuigingen niet bundelen in een collectieve activiteit (flamingantisch parlementarisme, net in die jaren tastend naar een partijconcrete vorm en waarvoor Het Vlaamsch Volkstoo-neel, dat deze tekst creëerde, werd opgevat als propaganda-instrument), zolang de Vlamingen zich niet gedragen als een inzicht en wil gesloten gemeenschap, de Vlaming zal vegeteren als onzelfstandig eiland-bewoner. Deze Tijl wordt een soort

Willem Tell, zonder de 'naïeve' parabel-afrondende eensgezindheid, maar precies door het schijnbaar-resignatieve slot een laaiende oproep tot besluitvorming en doorzetting.

Tijl 2 (1930) portretteert de zoon van Tijl 1 als held. De individualistische zelfgenoegzaamheid, die wel een oprecht-consequente kern bezat maar de verkeerde conclusie vooropzette, is nu geweken voor een ondernemende en zelfbewuste kerel die in zijn eigen handelen de bevrijdende daden weet te stellen die evenzovele bevruchtende gedachten betekenen. Dit tweede luik wil geen rechtstreekse politiek bedrijven maar een aanschouwelijke oproep uitmaken om van de individuele overtuiging uit te groeien tot een 'volkse gemeenschapsdaad' (een taalgebruik met herinneringen waaraan Van de Velde zich tijdens W.O. II nochtans niet schuldig heeft gemaakt). Zoals Van de Veldes religiositeit er een is van een individualist die zijn eigen antwoorden terugvindt in een bestaande complexiteit van oplossingen, zo wordt ook zijn eigenzinnig flamingantisme geen apparaat tot indoctrinatie. Eigenlijk is nergens enig doctrine-standpunt waar te nemen en dat feit kon wel eens van zijn substantiële zwakheden voorstellen. Waar nochtans Van de Veldes katholiciteit een complex van zekerheid betekent, circelt zijn nationalisme om een geheel van emotionele intuïtie en wensdenken. Van de Velde ageert hier vanuit een centrum van maatschappelijk onbehagen en zijn beelden blijven symbolen die een aan te klagen situatie opvangen in overtrokken, bewust en opzettelijk overtrokken metaforen. Hem ontbreekt enig vooruitzicht op welke oplossing ook, tenzij het mentale van samensluiten, zich verenigen omheen het symbool van de Vlaamse leeuw, zonder precies te weten wat er dan te gebeuren staat. In zijn religiositeit ageert hij niet maar reageert vanuit zichzelf op zichzelf,





met een apostolisme dat niet agressief wil zijn en dus wel de allegorie maar niet de kwaadaardige symboliek dienstbaar kan maken. Religieus getuigt hij, politiek bepleit hij. Het is een dualisme dat in het Vlaamse bewustzijn wel vaker voorkomt, maar bij Van de Velde duidelijk verantwoordelijk is voor de antinomie tussen inhoud en vorm. Voor soortgelijke spanningen, die meer met Van de Veldes eigen persoonlijkheid maar uiteraard ook daaroverheen met de schizofrene bestaanskansen van Vlaanderen samenhangen, kon het drama een uitstekend instrument worden. De vraag blijft echter of Van de Velde zich bewust is geworden van zijn eigen dubbele aanpak en daaruit theatrale consequenties heeft getrokken.

Gedraaid

In het programmaboekje van de opvoering van *Tijl I* (Kath. VI. Volkstoneel, jan. 1926) poneert Van de Velde: "Toneel moet onze woordvoerder zijn voor de actuele noden en ideeën. Het gewone fait-divers, het nut- en futloze 'geval', het geestverwoestende driehoeksgeleuter, dagtekenen uit vervaltijd. We wensen toneel te zien, in het licht van fantasie, als de ideële en plastieke weergave van wat in de gemeenschap leeft en roert." M.a.w. het theater, zoals Van de Velde het wenst te zien, is een polemisch en combattie instrument dat vanuit de realiteit van de gemeenschap vertrekt en tijdtheater wil zijn om mee te helpen bij de psychische en concrete realisering van die gemeenschap. Zijn teksten willen religieuze traktaten en politieke pamfletten zijn voor een mimisch-sterke massakunst. Van de Velde vertrekt met zoiets als een reine, ongeschonden visie, waarin plaats is voor slechts een minimum aan denken en integendeel een maximum aan

beweren en uitdrukken, en hij zal dat doen in een vorm die exclusief afgestemd wil zijn op dynamisme, op activiteit, op beweging en opwinding. Inhoudelijk nochtans zal het een irrealistisch immobilisme zijn, zal de empirische realiteit genegeerd worden, zal hij zich blijven vastklampen aan de blinde zin van het visionaire zonder argumentering, zal hij de onmiddellijke maatschappelijkheid verwaarlozen. De auteur blijft een demagogisch heerser over zijn intimiteit.

Dit slag historisering van het eigen actuele ideaal verraadt echter diepe onzekerheid, angstige dualiteit. Van de Velde gaat in tegen de druk van wat traditie heet, tegen de epigonentoestand in het theater dat al bij al nog onverbloemd 19de-eeuws is gebleven (bij de onmiskenbare, bij alle meningsverschillen, blokvorming van de jongere theatermakers als Michel van Vlaenderen, Herman van Overbeke, Lode Geysen e.a. bij wie Van de Velde als regisseur zelf ook hoort) en hij wil zich, toch mede onder het voorbeeld van het Duitse expressionisme, vrijvechten. Tegelijk echter heeft Van de Velde, oprecht-katholiek als hij evenzeer zonder twijfel is, schrik voor een absolute breuk met de traditie. Dat verklaart wellicht de snelle en erg nerveuze poging om een nieuwe periode, een nieuwe historische tijd te ontwerpen waarin het onbehagen uitdrukking vindt terwijl het tegelijk zekerheid waarborgt. Te midden van een toenemende technologisering die de mens steeds sterker tot collectivistische afhankelijkheid drijft, voelt Van de Velde de religieuze bindingen, voor hem één met zijn eigen aard en wezen, bedreigd. Zijn artistieke antwoord heeft hij gevonden in de formalistische provocatie.

Het resultaat is dat Van de Velde door een uitdagende vervorming van het reële de symboolkracht van de kunst vaak met verminkend geweld en verlies aan eigen sigma heeft willen

afdwingen. Zijn gebrek aan zelftucht evenzeer als de hulpeloosheid van zijn generatie zijn hiervoor aansprakelijk. Ongedisciplineerd toegevend aan elke zalige en ook andere inval, verbrokkelt hij, in een tijd waarin de coherentie nog een artistieke bedoeling was, zijn teksten tot inconsequente ritmerekken. Het gebruik van middeleeuwse stof, de neiging tot mystieke lyrismen, een verbeeldingswereld die het visioen niet schuwt en vaak sprookjesneigingen vertoont, doen hem afhankelijk voorkomen van romantische elementen. Herhaaldelijk is Van de Velde escapistisch, volgt hij gretig een dwaalspoor. Als dramatisch auteur 'sentimenteel' in Schillers trant, blijft zijn vorm onecht, gedraaid, gekunsteld, een tijdelijke uitkomst die geen organische verbinding tot stand bracht omdat elk Gestaltkarakter wegblijft. Programmatisch mag er nijdige distantiering van het neoromantisme optreden, de praktijk vertoont veel sympathie en zelfs overeenkomst.

Episch

Een moeilijk punt blijft Van de Veldes behandeling van de taal. De bedoeling is evident genoeg: het woord is instrument, niet zelfexpressie. In Van de Veldes context betekent dit dat de tekenwaarde niet psychologisch en evenmin semantisch is maar in haar combinatie van klankigheid en begripsinhoud een ritmische zelfstandigheid wil aangeven die niet van lexicale maar van theatrale aard is. Aangezien geen enkel van Van de Veldes personages zich beweegt in een concrete realiteit maar ze alle deel uitmaken van een symbolencomplex, al dan niet clownesk uitgerekt, al dan niet balladesk gemythologiseerd, betekent dit dat de figuren zich bedienen van een taligheid die overdreven beeld is, losgehaakt symbool, vaak met veel

moeite in een hybride beeldenreeks in te passen. De functie van het woord wordt daarmee wezenlijk gewijzigd; het gaat niet langer om het produceren van spanningsrelaties maar van vrijblijvende beelden, die om hun autonome expressiviteit worden uitgekozen en in ruime mate elke dialoogpotentie opgeven. Dit leidt vaak tot briljante vondsten, maar eveneens tot de volkomen afwezigheid van enige karakterisering, tot free-wheelende inventiviteit, tot precies en ongecontroleerd spel. "Zijn duizelingwekkende taal- en rijmkunst- en vliegwerk", die Marnix Gijsen hem gematigd-onwelwillend toedichtte, blijft een onvast procédé dat niet meer tot typeren in staat is en louter ritme blijft waarmee dan verder nauwelijks wat meer gebeurt. Het gehalte is opgeofferd aan het effect.

Meer reliëf biedt misschien zijn constructietechniek. Van de Velde ruimt, zij het niet als de eerste in het drama, op met de klassieke indeling in bedrijven; dat moet gewoon omdat nergens de psychologische logica verantwoordelijk is voor het voortschrijden van de actie. De euritmie van de handelingsprogressie dient dus te gebeuren vanuit een intern ritme; Van de Velde komt hier, blijkbaar onbelast door enige buitenlandse theorie, in de buurt van de principes van het epische theater. Dat blijkt overigens ook uit de vertelwijze van

zijn drama's; Van de Velde heeft geen gebonden fabel maar wel een idee waarop een ontwikkelingsachtige incidentenreeks gemonteerd staat. Het conflict wordt dan ook nooit centraal, wel het aspect waaronder een gebeuren kan gesuggereerd worden.

Gemiste kans

Van de Velde blijft als auteur boeiend omdat hij, verbonden aan Het Vlaamsch Volkstoneel, rechtstreeks voor de acteurs heeft geschreven, unieke ervaring toen voor een Vlaams auteur. De avant-gardistische spelmethodiek, door dat gezelschap gehuldigd tegen alle beter weten in over de ontvankelijkheid van Vlamingen, kleurt zich op Van de Veldes stijl af. Het vermindert tevens de geslotenheid van zijn scenario's, maar het bezorgt er een dimensie aan die niet naar de leestafel ruikt zoals dat bij Teirlincks drama toch zo vaak het geval is. Het uiteenvallen van zijn gezelschap (waarna Van de Velde als regisseur bescheiden pionierarbeid heeft verricht in het schooltheater en het massaspel) is ook de reden geweest waarom Van de Veldes produktie afnam en meer gelaten werd; zijn grillige ironie en zijn woordalchemie is hij nochtans niet kwijt geraakt.

In Van de Velde steekt de zoveelste gemiste kans. Zijn belangrijke stuk-

ken zijn dat niet alleen om wat ze ons over de mens Van de Velde verraden; ze zijn dat vooral omdat ze een evolutiemoment openbaren waarlangs de toneelletterkunde in Zuid-Nederland zich had kunnen ophijzen tot een aanvaardbaar niveau. Van de Velde werd echter toegejuicht om de verkeerde want zeer tijdelijke eigenschappen. Zijn tekststructurele vernieuwing, zijn theatrale onderdanigheid, zijn apsychoologische ontwikkelingsritmiek maakten hem tot een revolutionerend auteur, binnen onze nationale context uiteraard; zijn spanningsloos christendom en zijn nationalistische trompetstoten stempelen hem ideëel tot conservatief. Uit deze twee kenmerken is geen nuttige legering voortgekomen; bij de afname van de conjunctuur (de katholieke toneelletterkunde werd overspoeld met pseudo-ghéontjes; het flamingantisme ging zich uniformeren en een zielig clubje gelukkig maken en voor dit soort tribunemanifestaties was Van de Velde te degelijk en te stil) is Van de Velde eruit gestapt. Hij is het dankbare zijpad van een uitbundig jeugdtheater ingeslagen. Zijn christelijk-existentialistisch romanwerk heeft zijn uiteindelijke betekenis niet gewijzigd. Vlaanderen zag andermaal een belofte zich niet doorzetten.

Carlos Tindemans

