

## **THEATERKRITIEK IN EEN KANTELENDE WERELD: LODE MONTEYNE, RECENSENT IN HET INTERBELLUM**

Frank PEETERS

Deze bijdrage maakt zowel enkele historische als theoretische kanttekeningen bij het thema van de theaterkritiek als historische bron. Twee aandachtspunten, die overigens nog verdere uitwerking vragen en veeleer als uitnodigingen tot verdere exploratie moeten worden beschouwd, wil ik naar voren brengen. Het eerste aandachtspunt wortelt direct in het historische veld, het tweede is er eerder een van bespiegelende aard. Beide zie ik echter als onlosmakelijk met elkaar verbonden.

Laat ik maar meteen vermelden dat het historisch onderzoek naar de Vlaamse theaterkritiek een nog grotendeels blinde vlek is, met hier en daar enkele kleurspatjes, waar ik er met deze tekst enkele aan wil toevoegen. Enerzijds begrijpelijk, kan men zeggen voor een gebied waar de historische theateractiviteit als zodanig, nog fragmentair in kaart gebracht is; anderzijds moet men zich toch de vraag stellen of het pad van de theaterhistoricus niet precies in belangrijke mate langs deze zogenaamd 'secundaire' bronnen loopt. Zelfs als dit maar gedeeltelijk zo is, dan nog zou men mogen verwachten dat deze massa verwerkingsteksten een veel prominenter plaats zouden innemen in het theaterhistorische onderzoek in Vlaanderen dan dit tot nog toe het geval is geweest. De volgende stap is dan de vraag op welke wijze dit materiaal bruikbaar is voor de historische arbeid: welke 'veiligheidsprocedures' moeten worden gerespecteerd opdat deze bronnen zinvol in het historische onderzoek kunnen worden aangewend, of is men er integendeel van overtuigd dat de kritiek als historische bron onbruikbaar is? Laten we het antwoord op deze vragen voorlopig in het midden.

Conform de titel van mijn bijdrage zal zowel de ruimere context van de Vlaamse theaterkritiek in het interbellum als de figuur van Lode Monteyne (1886-1959) als een van de protagonisten van deze periode bondig aan bod komen; dit wat het historische luik betreft. Het belang van narratieve processen in de voorstelling van de werkelijkheid - een kernprobleem me dunkt wanneer we de kritiek als historische bron onderzoeken - is het theoretisch-reflectieve en tweede aandachtspunt in het verhaal.

Zoals voor zoveel aspecten van het theateronderzoek in Vlaanderen, heeft ook voor de theaterkritiek, Carlos Tindemans de eerste aanzetten gegeven in de vorm

van kleine excursies in bredere historische panorama's of als lemma in deze of gene encyclopedie. In zijn bijdrage uit 1988 in *Van Arm Vlaanderen tot De Voorstad Groeit*<sup>1</sup> schetst hij op één bladzijde een synthetisch beeld van zowat vijftig jaar theaterkritiek, waarin hij grosso modo twee generaties onderscheidt: de eerste, de pioniers, die vanaf de laat-negentiende eeuw tot omstreeks 1918 actief waren en gekenmerkt werden door "impressionistische humeurigheid; wereldbeschouwelijke en esthetische kampvorming [die] een objectieve begeleiding van het theater [verhindert]"<sup>2</sup>. De tenoren heten hier A.J. Cosyn, J. Bruylants jr., L. Krinkels en A. Monet. De demarcatielijn liep via twee tijdschriften die zich nadrukkelijk op het theater richtten. Het maandblad *Tooneelgids* (1910-1940) en het Antwerpse weekblad *Het Tooneel* (1915). Beide hadden hun sleutelfiguren: voor *Tooneelgids* waren dat de priester Jan Bernaerts, Anton van de Velde en Aloïs De Maeyer, voor *Het Tooneel* Lode Monteyne en Willy de Hous. Met de laatsten kreeg Vlaanderen voor het eerst twee critici van formaat, die het lokaal-megalomane perspectief inruilden voor een bredere kijk, die de internationale tendensen kenden en die opvattingen naar voren schoven die een kentering in de kritiek wilden bevorderen.

Ontoelaatbaar vereenvoudigend kan men zeggen dat het debat draaide rond de modernistische vormvernieuwing, zoals die met name door het Vlaamsche Volkstoneel van 1924 tot 1929 werd uitgedragen.

In *Tooneelgids* vonden de aanhangers van de (katholieke) theatervernieuwing een spreekbuis. Van een bescheiden poging in beperkte kring (met nogal wat apostolische neigingen) ontwikkelde het blad zich tot een toonaangevend tijdschrift, vooral toen het de verdediging van de katholieke theatervernieuwing met internationale horizon op zich nam. Aanvankelijk had het enkel de bescheiden bedoeling het lokale amateurrepertoire te begeleiden, maar vrij snel verwierf het grote invloed op het theoretische en pragmatische denken over het theater in Vlaanderen. De opeenvolgende hoofdredacteuren (J. Bernaerts, A. van de Velde, Th. De Ronde, A. de Maeyer) breidden de activiteiten gestaag uit en informeerden de lezer via uitvoerige berichten over internationale publicaties en producties. Waar Tindemans nog beweerde dat "[*Tooneelgids*] geen uitgesproken voorkeur voorop [stelde], het bereid [was] elke consequente poging het theater vooruit te helpen, in welke richting ook, principieel te steunen[...]"<sup>3</sup>, daar geeft Opsomer een m.i. noodzakelijke aanvulling wanneer hij in zijn (ongepubliceerd) proefschrift zegt: "Als orgaan van een nieuwe agressieve conjunctuur, de katholieke toneelbeweging, rekent 'Tooneelgids' het tot zijn opdracht deze beweging een eigen artistieke identiteit te geven"; en even verder: "De autonome, esthetische functie van het theater is in 'Tooneelgids' onlosmakelijk verbonden met de vernieuwingsfunctie en met de indirecte communicatie van katholieke levensbeschouwingen en morele normen."<sup>4</sup>

In *Het Tooneel* kreeg het modernisme doorgaans een minder gunstige receptie, waarbij Monteyne de modernisten vooral verweet zich in hun vernieuwingsdrang hoofdzakelijk te beperken tot de vorm:

Modern-zijn, beteekent voor vele auteurs, enkel een breken, op min of meer bruske en besliste wijze, met de traditie. Aldus wordt voornamelijk een vernieuwing betracht, die enkel den uiterlijken vorm aantast. [...] De zgn. moderniseering van ons tooneel bleef, helaas, oppervlakkig, bepaalde zich dikwijls tot het navolgen van allerlei vreemde 'ismen', waardoor ze tenslotte voor onze cultuur geen diepere betekenis kreeg dan deze van een hervorming op het gebied van de encenseeringskunst.<sup>5</sup>

Waar Johan de Meester jr. de heraut en held was van het modernistische katholieke renouveau, daar was J.O. de Gruyter voor Monteyne het lichtend voorbeeld van wat een theaterregisseur kan en moest zijn. De vernieuwingsdrang na 1918 is dan ook duidelijk tegen zijn esthetische voorkeur in gebeurd, omdat de dramatische degelijkheid die hij voorstond, eigenlijk na Ibsen en diens geestesverwanten ophield. Hij is er vast van overtuigd dat "de essentie van onzen volksaard, die realistisch is (...)"<sup>6</sup> als zodanig geen aanleiding kon geven tot een *organische evolutie* in modernistische zin. Waarna hij het verschil tussen De Gruyter en De Meester c.s. in twee woorden karakteriseerde. Tegenover het evolutionaire van De Gruyter stond het *revolutionaire* van De Meester.<sup>7</sup> Vijftig jaar later zou Tindemans teruggrijpen naar exact dezelfde woorden in zijn beschrijving van het Vlaamsche Volkstoneel in de *Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*: "Het evolutionaire flamingantisme van De Gruyter moest wijken voor het revolutionaire 'schoktheater'."<sup>8</sup>

Behalve deze twee tijdschriften, die zonder enige twijfel de prominentste critici huisvestten, waren er nog *Het Antwerpsch Tooneel* (1919-1940; 1944-1970 als *Het Toneel-Het Antwerps Toneel*), met de reeds eerder vermelde August Monet als hoofdredacteur en *Cinema- en Tooneelwereld* (1922-1926, nadien gewoon *Cinema*). Tot nog toe gaf Opsomer in zijn dissertatie de volledigste plaatsbepaling van deze bladen. Monet, die mentaal vooroorlogs was gebleven, had een virulente afkeer van zowel de toneelvernieuwing als het religieuze tendentheater (overtuigd liberaal als hij was), was anti-flamingantisch, lokaal-Antwerps, maar ook rabaat anti-De Gruyter, die hij levenloos intellectualisme verweet en die hij verantwoordelijk stelde voor de vermeende teloorgang van de Antwerpse stadsschouwburg (KNS), waar De Gruyter van 1922 tot 1929 directeur was. Hij was een voorstander van wat hij de Franse verfijning noemde en toonde zich een verdediger van het vooroorlogse melodramatische en romantische repertoire. Voor hem waren niet de Vlaamse

intellectuelen, maar was de Franstalige (Antwerpse) burgerij de cultuurdrager en -behoeder bij uitstek. Als emanatie van burgerlijke smaak en met een staat van dienst als theatercriticus van meer dan een halve eeuw, verdient hij meer aandacht dan hij tot nog toe heeft gekregen. *Cinema en Tooneelwereld* kende geen dominante scribent en hield zich programmatisch ook veel meer op de vlakte. Het interessantst zijn de bijdragen waarin de relevantie van theater tegenover film werd afgewogen. Na 1927 ging alle aandacht uit naar de film.

Nu de context enigszins is geschetst, zou ik de aandacht willen toespitsen op Lode Monteyne en zeer beknopt een van zijn talrijke publicaties toelichten, wat dan meteen een aanloop zal vormen naar mijn laatste, meer theoretische overweging.

Waarom Lode Monteyne gekozen uit deze 'tweede generatie'? Waarom niet Willy de Hous, J. Bernaerts, A. De Maeyer of de Limburgse veelschrijver Constant Godelaine (1888-1942), die andere medewerker aan *Tooneelgids* en de eerste om een monografie te wijden aan het Vlaamsche Volkstoneel (1939)? Er is Monteynes onschatbare verdienste als theaterhistoricus van de negentiende eeuw en het interbellum, er is zijn grote relevantie als criticus, maar vooral is hij van al zijn tijdgenoten-collega's de enige die het voorwerp is geweest van wat men zonder overdrijven een canoniseringsproces kan noemen. Deze onderwijzer die het achter-eenvolgens tot hoofdredacteur (1923-1940), docent theatergeschiedenis aan het Antwerpse Conservatorium (1938-1952), directeur van de Antwerpse stadsschouwburg (1942-1943) bracht, werd in 1936 briefwisselend en in 1938 gewoon lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde en lid van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden. Bij zijn overlijden in 1959 werd zijn lijk opgebaard in de foyer van de stadsschouwburg en nam naast de schepen voor cultuur en de toenmalige directeur van de KNS ook prof. Foncke, namens de Vlaamse Academie het woord. Funerair werd hem door de stad Antwerpen de hoogste eer bewezen door hem op het zogenaamde 'erepark' van het kerkhof Schoonselhof te begraven. Die eer was al eerder beroemde acteurs te beurt gevallen en ook schrijvers (b.v. Paul Van Ostaijen -Elsschot zou een jaar later volgen-), maar een theaterhistoricus-criticus rustte er nog niet.

De *archeologie* van dit canoniseringsproces is dan een mogelijk studieobject voor de theaterhistoricus. Via een discoursanalyse van de verschillende metatalige bronnen, kan hij de genese van dit proces trachten te achterhalen. Een functionele taxonomie van het bronnenmateriaal zoals aangezet door Steinbeck in zijn standaardwerk uit 1970 en aangevuld door Peeters in 1988<sup>9</sup> kan daarbij een hulpmiddel zijn om de teksten volgens hun aard en ontstaansmoment te rangschikken. (B.v. gepubliceerd of niet? Voor of na het overlijden? Vluchtig in een krant- of weekblad,

of efemeridisch als jubileummoment [vijfentwintigste jaargang van *Het Tooneel*; Monteynes vijfenzestigste verjaardag]. Of bedachtzaam-evaluerend in een wetenschappelijke studie of encyclopedie etc?) Bijzondere aandacht verdient de necrologie, die tekst die zich op het snijvlak bevindt van verleden en heden en waarbij een tijdgenoot (behorend tegelijk tot verleden en heden/toekomst) bericht. Aandacht moet ook uitgaan naar de bron waarin het bericht verschijnt en de vorm die het aanneemt (een sobere mededeling; een meer uitvoerige levensschets, een eerste poging tot rustige evaluatie; een laatste 'afrekening' etc.). Met welke epitheta wordt de overledene omkranst? En waarom die keuze? Bij Monteyne had men de keuze tussen de schrijver (van naturalistische romans), de essayist, de criticus, de historicus, de theoreticus, het symbool van rechtzinnige Vlaamse trouw, de denker en vorser; en ze komen dan ook allemaal aan bod, soms in combinatie, soms met een duidelijke voorkeur voor een bepaalde kwalificatie.<sup>10</sup> Zeker wanneer het iemand betreft, zoals Monteyne, die een ontzaglijke hoeveelheid publicaties op zijn actief heeft, moeten ook de selectiecriteria die de redacteur heeft gehanteerd om deze titels wel en die niet in zijn bijdrage op te nemen, worden onderzocht. Het is b.v. opvallend dat zijn *Drama en Tooneel door de Tijden Heen* (1949), dat door latere generaties als een van zijn minst typische werken is bestempeld (veeleer compilatorisch-encyclopedisch van aard), zo een prominente plaats krijgt toebedeeld en bij herhaling zijn "voortreffelijk standaardwerk", "een werk van grote blijvende aard", "een zeldzaam standaardwerk", "zijn levenswerk" werd genoemd.<sup>11</sup> Waarom dit divergerend oordeel vijftig jaar later? Een van de discursieve velden/formaties, die de moeite van het onderzoek waard zijn, hebben betrekking op de kwalificatie van Monteynes kritische arbeid: "tot een letterkundig genre verheven", "kritiek tot wetenschap verheven", "kritiek op een literair plan", "objectieve en weldoordachte kritiek", "theaterkritiek op academisch peil", "theaterkritiek met een artistiek verantwoorde en intellectuele standing".<sup>12</sup>

Dergelijk onderzoek verplaatst de aandacht van de "eerstelijnskritiek" als historische bron, naar andere metatagale teksten die, (al dan niet) bruikbaar zijn als historische bron voor de poëtische opvattingen van de criticus, of zelfs, zoals in het geval van het hogervermelde onderzoek naar een canoniseringsproces, het discours van de *commentatoren* van deze kritische poëtica. Men verplaatst dan weliswaar het aangrijppingspunt naar een tweede of zelfs derde plan, zonder dat men daarmee echter afbreuk doet aan de methodologische vraag in welke mate is een historisch relaas betrouwbaar/bruikbaar is in een historisch vertoog. Vergelijkbaar met wat Hegel zegt over de dubbel- zijdigheid van de 'geschiedenis' als *historia rerum gestarum* en als *res gestae* zelf, kunnen we zeggen dat iedere tekst, als narratief discours, tegelijk een geschiedenis vertelt, maar ook zelf geschiedenis is; een die als een onoverkomelijke hindernis ons scheidt van de historische gebeurtenis (vgl. met

Lacans *le réel* of Kants *Ding-an-Sich*) waarover ze vertelt.

Deze ontologische begrenzing is tegelijk mogelijkheid en begin van een spannend historiografisch avontuur waarbij het najagen van het historische evenement (een schim die steeds ongrijpbaar blijft en steeds verder terugwijkt) wordt ingeruild voor het in kaart brengen van de diverse vormen van discours waarin er over het evenement wordt vertoogd. De theaterhistoricus als archeoloog van *het spreken* over het theater. Vandaar ook dat de discursieve genese van b.v. een canoniseringsproces zo een boeiend verhaal kan opleveren.

Vanuit deze premisse is een onderzoek van b.v. Monteynes *Spiegel van het Modern Tooneel in Vlaanderen* uit 1929 even cruciaal als historische bron voor onze kennis van het theater in het interbellum, als de analyse van diens talloze recensies uit dezelfde periode.

Het zou b.v. bijzonder boeiend zijn om Pavis' theorie van de 'contexte social', waarbij de relatie tussen tekst en context als een proces van tekstualisering en narrativisering wordt gezien, op dit werk toe te passen (ideotekst, intertekst, beide onzichtbaar; autotekst, vaak de enig zichtbare) - zoals Opsomer dit heeft gedaan voor het 'artistiek-ideologisch manifest' van Anton van de Velde<sup>13</sup> en op zoek te gaan naar thematische lexemen en velden, naar de associatieve 'collocaties' en opposities die zijn 'critische beschouwing' vorm geven. Enkele voorbeelden<sup>14</sup>:

- het gebruik van het adjectief "modern" met vrijwel uitsluitend negatieve associaties
- "Deze tijd is gekenmerkt door de snelheid. (...) We leven vlugger dan ooit voorheen. De uren, dagen, jaren jachten voorbij in duizelingwekkende vaart. We rusten niet. We willen voort, altijd maar voort... Geheimzinnige gestalten wenken ons. Maar wanneer we deze gaan bereiken, vluchten ze weer verder. Het is een helsche wedren, zonder vast doel, terwijl het leven beheerscht wordt door een onbewust, doch altijd feller verlangen naar vernieuwing... Ook de kunst, als rechtstreeksche uiting van het menselijk denken (cf. de spiegel) en voelen, volgt dit razende tempo en verkeert in een toestand van altijddurende evolutie etc..." (p.9)
- "Biedt ons tooneel werkelijk een spiegel van dezen verwarden tijd?" (p.8) - "de rustiger tijden van voor den wereldkrijg" (p. 10)
- "een strijdperk van allerlei -ismen" (p. 10)
- "deze periode van overgang" (p. 11)
- "dezen jachtigen na-oorlogschen tijd, gekenmerkt door een alles-meevoerende snelheid" (p.15)
- de negatieve connotatie van de film, als typisch medium van deze jachtige tijd:

“het steeds groeiend verlangen van de massa om meer en meer deelachtig te worden aan de vreugden van het leven, zelfs aan de vreugden van intellectueelen aard, voor zoverre deze direct en snel genietbaar blijken te zijn. Vandaar de groote, voor wie dieper nadenkt, zelfs de eenigszins *beangstigende* voorliefde van het volk voor het *tooneel* en meer nog voor de *film*, die beide kunstvormen zijn, welke veelal met geringer moeite, en binnen een korte tijdspanne vollediger te genieten zijn dan welkdanige andere uiting van de artistieke bedrijvigheid.” (pp. 15-16)

- “De oorlog heeft niet alleen steden, dorpen en landerijen vernield, hij deed ook, voor een tijd, de stabiliteit onzer levensopvattingen en bestaansvormen teniet. Wat voorheen langzaam evolueerde, werd plots veranderd door een revolutionair ingrijpen van mensen, machten en inrichtingen (...)” (p. 58)

Het zou b.v. beslist de moeite waard zijn om de ‘snelheidsmetaforiek’ in dit essay te analyseren.

In de mate dat we als historicus te maken hebben met narratief materiaal, dat - ook al is het enkel via een *consensus*theorie - een relatie onderhoudt met een werkelijkheid, zou ik tot slot even willen stilstaan bij enkele bedenkingen die Hayden White formuleert in *The value of narrativity in the representation of reality* (1980;1987)<sup>15</sup>. Hoewel minder radicaal in zijn exclusie (of het tussen haakjes plaatsen) van de historische werkelijkheid dan Ricoeur dat drie jaar later deed in *Temps et Récit* (1983)<sup>16</sup>, reikt White hier mijns inziens toch enkele interessante denkpijpen aan, waarvan we de conclusie alleraardigst geïllustreerd vinden in Monteynes *Spiegel*.

White onderzoekt het belang van de narratieve tekst in de overdracht en weergave van de (historische) werkelijkheid. Met Barthes stelt hij de blijkbaar onstil- en onstuitbare behoefte van de mens vast om aan gebeurtenissen een narratieve vorm te geven. Voor Barthes gaat het zelfs zover dat de weigering om aan onze ervaring een verhaalvorm te geven, zou neerkomen op het weigeren (of de onmogelijkheid) om betekenis tout court aan onze ervaringen toe te kennen. Historiografie is een bijzonder goed terrein om over de aard van het vertellen en narrativiteit na te denken, omdat hier onze behoefte aan het imaginaire, het denkbare, in dialoog treedt met de eis tot feitelijkheid en realiteit. Hierin schuilt precies de grote aantrekkingskracht van het narratieve; in het discours worden het denkbare en het echte (Lacans *réel*), gemedieerd en opgelost.

Voor het waarom het narratieve zo aantrekkelijk is als vorm voor de voorstelling van ‘echte’ gebeurtenissen, geeft White twee voorbeelden van zogenaamd niet-narratieve voorstellingen van de historische werkelijkheid: de annalen en de

kronieken. Deze zijn geen van beide voluit narratief en daarom noemt White ze ‘onvolledig’ maar ook het tegendeel is waar: een narratief verhaal alléén volstaat uiteraard evenmin; er moet zorgvuldig worden omgesprongen met het bewijsmateriaal en de oorspronkelijke chronologie van de gebeurtenissen moet worden gerespecteerd. Het narratieve aspect echter verleent aan de gebeurtenissen een structuur, “an order of meaning”, die ontbreekt wanneer we de feiten gewoon sequentieel op een rijtje zetten, zoals in de annalen. De kronieken hebben wel enige narratieve structuur, maar ze worden gekenmerkt door “a failure to achieve narrative closure. It does not so much conclude as simply terminate.”<sup>17</sup> ‘Inzicht’ in de historische werkelijkheid verlenen (men zou een stap kunnen terugzetten en zeggen: in de *discursieve werkelijkheid*) is voor White, zoals voor Croce, het voorrecht van het narratieve.

These en uitgangspunt is dat het onderscheid tussen echte en fictieve gebeurtenissen, wat aan de basis ligt van zowel de hedendaagse geschiedenis als fictie, een opvatting van realiteit veronderstelt waarin de ‘waarheid’ geïdentificeerd wordt met de ‘echtheid’ (le réel), in de mate dat kan worden aangetoond dat de relatie een narratief karakter heeft.

Opdat deze identificatie, deze narratieve act, zou slagen moet degene die vertelt over een zekere autoriteit beschikken. Autoriteit veronderstelt een hiërarchiseren van uitspraken, vaak op ethische of ideologische basis. Dit betekent op zijn beurt dat, opdat er van narrativiteit sprake zou kunnen zijn, er enige mate van contestatie aanwezig moet zijn. “Since there is nothing to contest [in de kroniek], there is nothing to narrativize; since there is no contest, there is no story to tell.”<sup>18</sup>

En zo komt hij tot deze omschrijving van een “echte gebeurtenis”:

Events are real not because they occurred, but because, first they were remembered, and, second, they are capable of finding a place in a chronologically ordered sequence. In order however, for an account of them to be considered a historical account, it is not enough that they be recorded in the order of their original occurrence. *It is the fact that they can be recorded otherwise, in an order of narrative, that makes them, at one and the same time, questionable, as to their authenticity and susceptible to be considered as token of reality.* In order to qualify as historical, an event must be susceptible to at least two narrations of its occurrence.<sup>19</sup>

Pas dan kan de historicus zich aan de arbeid zetten en trachten de hiërarchie van de verhalen te reconstrueren.



Tenslotte stelt hij zich opnieuw de vraag waarom het historische discours 'the real' (en hij verwijst hier expliciet naar Lacan) begerenswaardig (discourse of the real; discourse of desire) maakt (desirable); dit heeft het te danken aan de formele samenhang die het verhaal bezit. Via de formalistische begrippen van plot (fabel) en story (sujet) beargumenteert hij dat het de aanwezigheid is van een duidelijke plotlijn (een teleologie zo men wil), waardoor de kleinere gebeurtenissen in een moreel universum worden geplaatst, dat het geschiedenisverhaal ons boeit. Hij aanvaardt dus de (Hegeliaanse) plot als het ware als 'smaakmaker' voor de historische narratio.

Zo verklaart hij ook onze behoefte aan een 'slot' in onze historische verhalen, en waarom het ontbreken ervan - zoals in kronieken - ze als onvolledige verhalen klasseert. Finaal is de vraag naar een slot (closure) een vraag/behoefte naar morele zingeving, namelijk:

The demand for closure in the historical story is a demand, I suggest, for moral meaning, a demand that sequences of real events be assessed as to their significance of a moral drama. [...] The events that are actually recorded in the narrative appear to be real precisely insofar as they belong to an order of moral existence, just as they derive their meaning from their placement in this order.<sup>20</sup>

Wanneer we terugdenken aan de openingszinnen in Monteynes *Spiegel* en zijn 'envoi' lezen, dan kan er geen twijfel bestaan omtrent het statuut van deze tekst als *historical story*. Het feit dat hij letterlijk "EINDE" onder zijn tekst schrijft, kan enkel worden verklaard vanuit de morele autoriteit die deze 'wending' aan het verhaal geeft, de gebeurtenissen eindigen immers nooit en eindigen slechts omdat ze door een ander verhaal aan ons blikveld worden onttrokken. Er is geen andere manier waarop de realiteit een betekenis kan krijgen die zichzelf tegelijkertijd vertoont in het verhaal en zichzelf verbergt door te verwijzen naar een ander verhaal dat nog moet worden verteld en dat achter het EINDE ligt dat aan het eind van dit verhaal staat.

Door ook achter dit verhaal een punt te plaatsen, doe ik drie dingen tegelijk: ik verhef het verhaal tot een historical story, bekleed mezelf met moreel gezag en bied de gemeenschap van theaterhistorici de mogelijkheid een vervolg au-delà te beginnen.

EINDE

## NOTEN

- <sup>1</sup> *Het toneel*, in: M. Rutten, J. Weisgerber, *Van Arm Vlaanderen tot De Voorstad Groeit*, Antwerpen, 1988, pp. 365-394.
- <sup>2</sup> Idem, p. 369.
- <sup>3</sup> Idem, p. 370.
- <sup>4</sup> G. Opsomer, *Het Vlaamsche Volkstoneel (1924-1929). Gezelschap, discours en mise-en-scène als dimensies van een con-tekstuele theaterhistoriografie*, (on gepubliceerde dissertatie), 4 dln., KULeuven, 1992, pp. 232-233.
- <sup>5</sup> L. Monteyne, *Spiegel van het Modern Tooneel in Vlaanderen*, Antwerpen, 1929, pp. 46-47.
- <sup>6</sup> Idem, p. 47.
- <sup>7</sup> Idem, p. 77.
- <sup>8</sup> C. Tindemans, "Het Vlaamsche Volkstoneel", in: *Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*, Tielt-Amsterdam, 1975, pp. 1862-1863.
- <sup>9</sup> D. Steinbeck, *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin, 1970;
- F. Peeters, *Het Vlaamse Volkstoneel 1920-1924. Ontwikkeling en toetsing van een tentatieve methode van theaterhistoriografie*, 3 dln., dissertatie UIA, 1986.
- <sup>10</sup> De volledige verzameling necrologieën bevindt zich in het AMVC.
- <sup>11</sup> O.a. in de diverse necrologieën en verder in de diverse publicaties n.a.v. zijn vijftenzestigste verjaardag (1951); in *De Periscoop* (1 november 1950) verschijnt n.a.v. de publicatie van *Drama en Toneel* een interview met de auteur.
- <sup>12</sup> Cf. de necrologieën
- <sup>13</sup> G. Opsomer, op.cit., deel III, *Verticale analyse van een mise-en-scène*.
- <sup>14</sup> Alle paginanummers verwijzen naar *Spiegel van het Modern Tooneel in Vlaanderen*.
- <sup>15</sup> In H. White, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore/London, 1987, pp. 1-25; oorspronkelijk gepubliceerd in *Critical Inquiry* 7, (1980), nr. 1.
- <sup>16</sup> P. Ricoeur, *Temps et Récit*, deel I, in het bijzonder II "L'Histoire et le Récit", p. 133 ev.
- <sup>17</sup> White, op.cit., p. 5.
- <sup>18</sup> White, op.cit., p. 19.
- <sup>19</sup> White, op.cit., p. 20, mijn cursivering.
- <sup>20</sup> White, op.cit., pp. 21 en 23.