

DE VERGETEN WALSCHAP: ZIJN KATHOLIEK TENDENSTHEATER 1924-1925

Frank PEETERS

*Ik ben begonnen met verzen te maken, slechte verzen,
Dan toneel, middelmatig toneel. (...)
Maar toch geef ik de moed niet op ooit eens een stuk
te kunnen schrijven, zo naakt en bloot, zo weinig uiterlijk
en zo innerlijk dramatisch dat het over de toeschouwer gaat
als schuurpapier over rauw vlees.¹*

1. Inleiding

Zelfs Walschaps meest fervente lezers zullen het erover eens dat zijn literaire faam weinig of niets te maken heeft met zijn theaterteksten. Toch was er een tijd dat in sommige middens de hoop werd gekoesterd dat Walschap een belangrijke bijdrage kon leveren tot het katholieke theaterrenouveau dat vooral de jaren twintig van het interbellum zou kenmerken. Zoals uit het hogervermelde citaat blijkt, had Walschap in 1937, dit is vele jaren nadat het tot een breuk was gekomen tussen hem en het geïnstitutionaliseerde katholicisme, de moed nog niet opgegeven om ooit eens een sterk theaterstuk te schrijven². Toch zou hij er nooit in slagen een meer dan efemeer spoor in het Vlaamse theaterlandschap te trekken. In zekere zin schuilt hierin alleen reeds een grote uitdaging. Over Walschap de romancier is er intussen een kleine bibliotheek volgeschreven, maar Walschap als theaterauteur blijft relatief onbekend gebied. Zijn eerste stappen zette hij, zoals gezegd, onder impuls van het katholieke theaterrenouveau, waarbij sommigen ervan droomden dat deze uiterst behoudsgezinde en sterk proseliterende stroming een vooraanstaande rol zou spelen in de ontwikkeling van het Vlaamse theater en drama.³

Deze bijdrage, geschreven op uitnodiging van de Stichting Gerard Walschap, is slechts de aanzet van wat een ruimer en diepgaander onderzoek verdient: de analyse, contextualisering en historische duiding van het katholieke tendens-theater (en, bij uitbreiding, de katholieke esthetica) in het interbellum. De titel van mijn bijdrage bevat twee kernen die de inhoud en de structuur ervan bepalen: 1) de 'vergeten' Walschap; 2) het katholieke tendens-theater van de jaren 1920.

Concreet betekent dit dat ik me zal beperken tot een voorzichtige contextualisering van *Flirt* (1924), *Dies Irae* (1924), *Lente* (1924) en *De Vuurproef* (1925). Qua thema behoort ook *Wrakken* (1925) tot dit corpus, maar het stuk werd nooit gepubliceerd en het manuscript blijft tot nog toe onvindbaar⁴. Zoals bekend schreef Walschap nog wel meer theaterteksten: *Maskaroen* (1927), zijn bewerking van het middeleeuwse wagenspel *Marieken van Niemegen*⁵; het pacifistische, door de Spaanse burgeroorlog geïnspireerde *De Spaansche Gebroeders* (1937)⁶; zijn politieke parodie, *De Waterleiding* gecreëerd in februari 1940 in de KVS (maar nooit gepubliceerd)⁷; een hoorspel naar de *Faust*-legende⁸. Toen in 1953 de Vlaamse televisie met haar uitzendingen begon, verleende Walschap zijn medewerking. Hij schreef o.a. het script voor de aflevering *De koloniale loterij* van het erg populaire *Schipper naast Mathilde*.⁹ Ben Royaards regisseerde zijn tv-spel *De Wolf* dat werd uitgezonden in december 1961, met o.a. Jos Gevers en Ward De Ravet en op 24 januari 1966 volgde *De Gieren* in een regie van Mark Liebrecht. Walschaps medewerking aan de televisie blijft nog grotendeels onverkend gebied waarbij we het moeten stellen met erg fragmentaire informatie¹⁰. Enkel het systematisch ontsluiten van de VRT-archieven kan hierin ten gronde verandering brengen.

Een bijdrage van deze omvang is in verhouding tot de 'vergetelheid' tegelijk teveel en te weinig; te veel omdat iedereen het er intussen wel over eens is - Walschap zelf op de eerste plaats - dat dit werk een randverschijnsel is gebleven in het Vlaamse theater van de twintigste eeuw; te weinig echter omdat het tot nog toe zo zelden onder de loep werd genomen en, hoe je het ook draait of keert, het tot het oeuvre van een van onze belangrijkste twintigste-eeuwse auteurs behoort. Bovendien brengt zelfs een verkennend onderzoek al snel tegenstrijdigheden en hiaten in de bestaande literatuur over Walschaps tendentheater en zijn theaterwerk tout court aan het licht. Toelichting en bijsturing is hier dus zeker op zijn plaats. We zullen de teksten tegen het licht houden maar ook de opvoeringspraktijk en de toenmalige receptie komen bondig aan bod, waarbij het schrille contrast opvalt tussen de toenmalige dithyramben in de katholieke pers en de peilloze vergetelheid waarin het kort nadien is terechtgekomen.

2. Walschaps theater en de literair-historische canon

Hoe en op welke manier wordt het katholiek tendentheater van Walschap in de na-oorlogse Walschapstudie vermeld? Of niet? Ik wil daarbij benadrukken dat ik mij in de eerste plaats heb beperkt tot zelfstandige publicaties en slechts zijdelings heb gegrastuind in artikels, zoals bijvoorbeeld de recente bijdrage over Frans Delbeke van Manu van der Aa in het nulnummer van *Zacht Lawijd*¹¹.

Bovendien heb ik voor de aardigheid ook eens gekeken in enkele naslagwerken uit de na-oorlogse periode, zoals de *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis* (1993), het *Winkler Prins Lexicon van de Nederlandse Letterkunde* (1986), *De Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging* (NEVB) (1998), Maxim Kröjers *Theater A-Z* (1959), en een uitgave van het *Lectuur-repertorium* (1954). Ook hier werd geen exhaustiviteit nagestreefd. Vooraleer aan deze korte kritische doorlichting te beginnen, wil ik nadrukkelijk de aandacht vestigen op het onderzoek dat mijn gewaardeerde collega en vriend Geert Opsomer in zijn proefschrift over het Vlaamsche Volkstoneel nà 1924 heeft besteed aan het onderzoek van de theatrale poëtica in het interbellum. Zelf bracht ik het Vlaamse Volkstoneel tussen 1920-1924 (ten tijde van Jan Oscar de Gruyter) in kaart¹², en in beide verhalen speelt Frans Delbeke (1890-1947), co-auteur, vriend en mecenas van Walschap, een hoofdrol. Het is immers Delbeke die mee aan de basis zal liggen van de overname van De Gruyters Volkstoneel door de katholieke groep rond Jan Boon (1898-1960), Prosper Thuysbaert (1889-1965) en priester Jan Bernaerts (1879-1956). Zoals nog zal blijken werd dit (katholieke) Vlaamsche Volkstoneel door sommige van zijn leden beschouwd als de ideale voedingsbodem voor het tendens-theater.

Door wie, waar en hoe wordt er over Walschaps (tendens)theater in de Walschapstudie geschreven? Als het mij uren werk gekost heeft, dan had dit veel-
 eer te maken met het speurwerk naar de zuinige vermeldingen dan met het lezen van de eigenlijke na-oorlogse reflectie die aan zijn theater werd en wordt besteed. Heel anders is de situatie in het interbellum, toen het mogelijk was dat er buiten de gespecialiseerde pers, een uitgebreid interview verscheen op de voorpagina van *De Standaard* met de Franse superpromotor van het katholieke tendens-theater, Henri Ghéon; daarnaast zijn de bijdragen in tijdschriften als *Tooneelgids*, *Het Vlaamsche Land* en het misschien wat minder bekende maar beslist niet minder belangrijke *Averbode's Weekblad* buitengewoon talrijk. De theaterreceptie door de katholieke pers in het interbellum verdient een diepgaand onderzoek.

Ik wil het hier kort hebben over de appreciatie die Walschap (al dan niet) te beurt viel in de na-oorlogse literair- en theaterkritische canon, de omissies en de soms verwarrende datering.

Eerst de overzichtswerken en repertoria. *De Moderne Encyclopedie van de Wereldliteratuur* (1984) besteedt zeven regels aan Walschaps theater en concludeert: "In het expressionistisch hoogtij verschenen, in technisch opzicht zwak, boekten deze stukken weinig succes."¹³; in het *Winkler Prins Lexicon van de Nederlandse Letterkunde* (1986) vinden we één regel, "Hij debuteerde met (...)

antinaturalistisch toneel met een katholieke tendens (...). Er worden geen werken vermeld in de lopende tekst, enkel in de bibliografie¹⁴; A.M. Musschoot vermeldt in haar bijdrage in *Nederlandse literatuur. Een geschiedenis* (1993) Walschaps samenwerking voor het theater met Delbeke letterlijk tussen haakjes - het is dan ook een geschiedenis van de literatuur; niet van het theater - en signaleert in haar bibliografie dat er in 1988 een begin werd gemaakt met de uitgave van Walschaps verzameld werk, maar dat hierin o.a. het toneelwerk niet zal worden opgenomen¹⁵. In *Een theatergeschiedenis der Nederlanden* (1996) blijft Walschap gewoonweg onvermeld¹⁶. De enige verwijzingen naar zijn tendentheater in het *Verzameld Werk* vinden we in Emiel Willekens' 'Kroniek' van deel 1 (1988), die loopt tot 1934; Maxim Kröjer (ps. Paul Collet), neemt Walschap op in zijn *Theater A-Z* (1959)¹⁷, en noemt hem "een der voornaamste hedendaagse romanciers", maar beperkt zich tot een opsomming van zijn theaterwerk zonder verdere commentaar. In het *Lectuur-repertorium* uit 1954 lezen we dat Walschap "enkele onderhoudende toneelstukken" schreef (p. 3084) en dat Frans Delbeke een "schrijver van katholiek toneelwerk met sociaal-godsdienstige inslag" was, die in zijn latere leven een "afvallige" (p. 620) zou worden.

In de gespecialiseerde Walschapliteratuur blijft het theater van de jonge Walschap een epifenomeen; met uitzondering van Jos Borré's monografie *Gerard Walschap, rebel en missionaris* (1990) waar in verhouding ruim aandacht wordt besteed aan Walschaps theater, blijft het bij de meesten vanuit hun opzet en intentie beperkt tot een glosse, een kanttekening op weg naar het kernexposé. Enkele voorbeelden. Elke Brems in *Alles is leugen*, haar studie van de vroege romans: "Terug in Londerzeel werpt hij zich op de literatuur, meer bepaald de poëzie en het toneel, genres waarin hij slechts matig succesvol was."¹⁸ of Bernard-Frans Van Vlierden in de reeks *Grote Ontmoetingen*: "Uit die tijd dateren ook enkele toneelwerken, die hij schreef in samenwerking met Frans Delbeke, waarmee hij wilde reageren tegen het naturalistisch toneel (...). Maar dan liet hij dat genre varen, dat hem ten andere niet lag."¹⁹; of, opnieuw Jos Borré in 1987 in zijn aanzet tot zijn monografie: "(...) in Antwerpen gaat zijn toneelstuk *Maskeroen* (deze keer zonder de medewerking van Frans Delbeke geschreven) in première (...). Over al deze publikaties is hij achteraf niet te spreken. (...) En aan 'De illustratie' vertelt hij in 1937: 'Ik ben begonnen met verzen te maken, slechte verzen. Daarna toneel, middelmatig toneel.'²⁰

Hiermee raken we aan een ander aspect van het onderzoek, namelijk: hoe percipieerde Walschap in retrospect zijn eigen theaterwerk? Hiervoor kunnen we, gelukkig, terecht bij twee absoluut onmisbare werken in de Walschapstudie: enerzijds de gesprekken die Albert Westerlinck met de auteur voerde²¹; en ander-

zijds de monumentale uitgave van zijn *Brieven 1921-1950* (1998). Voor een goed begrip van de tijdsgeest én Walschaps toenmalige poëtica zijn de brieven van cruciaal belang. We komen daar later nog op terug. Voor wat zijn appreciatie in terugblik van zijn toneelwerk betreft, zijn de gesprekken met Westerlinck zeer verhelderend en verklaren ze tegelijk de efemere plaats die zijn toneelwerk in de Walschapstudie nadien heeft gekregen. Immers, de auteur relativeert het belang en zijn aandeel in het toneel danig wanneer hij zegt dat: "(...) de toneelstukken die ik te zamen met Frans Delbeke heb geschreven, geheel van deze vriend zijn. Ik hielp hem, zoals hij zelf herhaaldelijk zegde, toneelstukken schrijven die hij alleen niet zou hebben klaargekregen, doordat hij te wild schreef. In een minimum van tijd vulde hij een onwaarschijnlijk groot aantal bladzijden, met de bedoeling ze nadien een definitieve vorm te geven, waarover hij nooit tevreden was. Hij bezat op de lange duur een stapel kopij waaruit hij zelfs soms niet meer wijs werd en nooit het goede kon ziften. Het kostbare van mijn medewerking voor hem was, dat ik praktisch nooit een regel verloren schreef en alles in eenmaal zijn definitieve vorm gaf. Nu betekent mijn voorbehoud niet dat het door u aangehaalde excerpt van Frans Delbeke is [*De Vuurproef*, fp]. Het kan zeer goed van mij alleen zijn en door hem met instemming aanvaard, zoals menige andere passus, maar ik herinner het mij niet."²²

Alhoewel de publicatiedata op het eerste gezicht transparant zijn en het steeds over 1924 of 1925 gaat, trof het mij toch dat er markant verschillende dateringen worden gehanteerd, waardoor de volgorde van publicatie verandert. Enerzijds betreft het *Flirt* en *Dies Irae*, die door iedereen in 1924 worden gesitueerd maar waarbij de volgorde soms verschilt²³, anderzijds dateren sommige auteurs *Lente* in 1924, anderen in 1925²⁴; *De Vuurproef* wordt dan weer unaniem als laatste in de reeks vermeld en ook over het jaar van publicatie, 1925, bestaat geen twijfel. *Lente* en *De Vuurproef* maakten deel uit van de zogenaamde 'quadrologie'; de andere delen bleven ongeschreven. In zijn interview met Westerlinck wijdt Walschap dit aan het feit dat hij in 1925 trouwde waardoor de intense samenwerking met Delbeke verwaterde. Het is een argument te meer om Delbeke als drijvende kracht achter deze werken te zien. Blijft nog de vraag in hoeverre het mysterieuze *Wrakken* tot de tetralogie kan worden gerekend. Walschap noch Westerlinck vermelden het, maar thematisch is het beslist tendentheater. *Wrakken* wordt ook pas vijftien jaar na het interview in de Walschapstudie vermeld.

De meeste bronnen vermelden *Dies Irae* als eersteling van de Walschap-Delbeke (Delbeke-Walschap?) samenwerking. Het wordt zoals de overige drie werken gepubliceerd bij Alfons De Graeves Leuvense uitgeverij Futura-De

Vlaamsche Boekenhalle (die in 1926 aan de Standaard zou worden verkocht) en die naast Walschap-Delbeke o. a. ook werk publiceerde van Ernest Claes, Dirk Van Sina (aan wie *Lente* wordt opgedragen) en Jozef Simons. Waarom sommige auteurs *Lente* in 1924 dateren (de datum die ook op het voorplat van het boek vermeld staat) en anderen 1925, is te vinden in de bibliografie van Roemans & Van Assche. Al deze stukken werden eerst in *Het Vlaamsche Land* ge(pre)publiceerd, het weekblad waarvoor Walschap sinds 1923 eerst als handelsreiziger, later als redactiesecretaris werkzaam zal zijn. *Dies Irae* verschijnt hier het eerst in december 1923 en is qua publicatie (over de eigenlijke tekstgenese is mij niets bekend) het oudste werk; in februari 1924 volgt *Flirt* en in april-mei *Lente*; in oktober-november en december 1925 tenslotte publiceert *Het Vlaamsche Land*, *De Vuurproef*. De verklaring van de verwarring ten opzichte van de datering van *Lente*, is eveneens bij Roemans & Van Assche te vinden: het stuk werd in 1924 door de *Vlaamsche Boekenhalle* gepubliceerd maar het weekblad *Ons Volk Ontwaakt* publiceerde op 12 april 1925 het begin van het derde bedrijf van het gelijknamige theaterstuk.

3. Katholiek tendenstheater

Het tendenstheater kan slechts adequaat geduid worden binnen de context van het katholieke theaterrenouveau dat zich begin jaren 1920 in Vlaanderen aandient. In eerste instantie zet dit theater met de criticus Constant Godelaine als een van zijn belangrijkste 'theoretici' zich af tegen de toenmalige expressionistische vormexperimenten van bijvoorbeeld Herman Teirlinck (1879-1967) of Anton van de Velde (1895-1983). Teirlincks *De Vertraagde Film* (1922), *Ik Dien* (1924) of Van de Veldes *Tijl* (1925) worden weliswaar geprezen om hun vormvernieuwing, maar tegelijk geeft Godelaine ze een onvoldoende: het is volgens hem slechts uiterlijk vertoon en oppervlakkigheid. Wat ontbreekt is doorleving van het onderwerp, het weze nog zo filosofisch; er is "een gebrek aan waarheid" omdat Teirlinck geen katholiek is en dus niet in staat is een in se religieuze thematiek adequaat weer te geven.

Belangrijke factoren in de ontwikkeling van de katholieke theaterpoëtica zijn de Katholieke Tooneelcongressen (het eerste in Gent, april 1923, op het tweede in maart 1924 in Brussel ontmoet Delbeke Wies Moens, op dat ogenblik verbonden aan het Volkstoneel van De Gruyter) en de pamflettaire teksten in de katholieke theaterkritiek, in casu de *Beschouwingen over katholiek tendenztooneel* van Walschap in *Het Vlaamsche Land* (1923), die van Jan Boon in *De Standaard* en *Ons Volk Ontwaakt*, en in diezelfde periode de lange artikelenreeks *Beschouwingen over katholiek tooneel* van L. Isieux (pseudoniem?) in

Averbode's Weekblad, waarin wordt opgeroepen om dit toneel ook via "eersterangsartisten" ook naar andersdenkenden uit te dragen; proselitisme was in die dagen geen vies woord: "De zedelijke en stoffelijke steun, ter oprichting en instandhouding van een katholiek keurtooneelgezelschap geschonken, behoort dan ook zoowel tot daadwerkelijke missie-actie, als het zedelijk en stoffelijk steunen van de heerlijkste figuur der christenheid: den missionaris."²⁵ Ook bij Walschap lezen we een gelijkaardig pleidooi voor het "apostolaat": "alle kunstenaar is geroepen tot een zending onder de massa [...]"²⁶ Hét voorbeeld bij uitstek van deze bekeringsgedachte was de letterlijk als een Paulus 'bekeerde' Franse arts (en later overtuigd Maurrasien) Henri Ghéon, die vooral door de financiële steun van de Lokerse industrieel Prosper Thuysbaert aan een onvertoonde opmars in katholiek Vlaanderen zou beginnen²⁷. Poëticaal rekenen deze teksten voor goed af met het naturalisme dat als "onkatholiek" wordt afgedaan.

Uit het hogervermelde citaat uit *Averbode's Weekblad* blijkt dat de ambities niet gering waren en zich niet beperkten tot het amateurtoneel van de katholieke kringen. Ook Walschap steekt dit niet onder stoelen of banken: "Doch buiten dat publiek is er een ander: het publiek der schouwburgen in grootere en kleinere steden (...) het publiek dat verwend is met de grootmeesters der comédie en dramatiek voor wie het modernste staat aangestipt: «déjà vu». (...) Wie met tooneel zal ijveren voor de goede zaak en dezen niet bereikt, mist de groote massa, komt in den vollen stroom niet"²⁸. Of en in welke mate dit ook gelukt is, komt nog zijdelings aan bod wanneer ik de opvoeringspraktijk kort zal belichten. In ieder geval was de oproep van L. Isieux voor een "katholiek keurtooneelgezelschap" in december 1923 een duidelijke voorafschaduwning van wat op 12 april 1924 zou leiden tot de overname door Delbeke en de zijnen van De Gruyters Vlaamse Volkstoneel, dat onder dezelfde benaming maar in de toenmalige (ouderwetse) spelling tot 1929 een belangrijk spoor zou trekken in het Vlaamse theaterlandschap, ironisch genoeg zeker niet in de eerste plaats met katholiek, laat staan katholiek *tendenswerk*. Maar dat is een ander verhaal.

Eens de poëtische breuk met het 'naturalistische' theater tot doxa was verheven, was het natuurlijk zaak om te bepalen wat dan wèl goed, i.e. katholiek theater moest zijn. In het begin is er immers geen kant en klaar zuiver katholiek alternatief voor het bestaande professionele theater. Ook in eigen rangen wordt de zwakte van het bestaande repertoire erkend²⁹ en dus keert men de blik naar het zuiden, naar de Franse 'Art Catholique', met naast Paul Claudel en Jacques Maritain vooral Ghéon als te volgen voorbeeld. Het zou het begin markeren van een ware Ghéon-rage die tot het eind van de jaren 1920 zou voortwoeden. Anders dan bij Claudel vinden ze in Ghéon het zo gezochte prototype van het katholieke

volkstoneel dat hen als ideaal voor ogen staat. Tegelijk vestigt kanunnik Floris Prims de aandacht op de inheemse traditie van allegorieën en mysteriespelen die zij bij Ghéon op passende wijze in de Vlaamse cultuur geïntegreerd vinden. Van de vier theaterstukken die door Delbeke-Walschap werden gepubliceerd, vertoont het tweede (en tevens laatste) deel van de tetralogie 'Levens' vier seizoenen', *De Vuurproef. Spel van wroeging in drie bedrijven* (1925), de meeste verwantschap met deze traditie wanneer er naast 'levensechte' personages als het hoofdpersonage Herman Walding en zijn vrouw Else (die beiden in *Lente* debuteren) ook prototypes als 'de filosoof', 'de fatalist', 'de dichter' en allegorische figuren als 'het goede en het kwade ik' en 'de zonde' hun opwachting maken.

Het missioneringswerk moest vooruit en dus diende er dringend op zoek te worden gegaan naar een theatervorm die aan al de voormelde vereisten voldeed, typisch was voor Vlaanderen, professioneel maar grondig verschillend van wat er op dat ogenblik in de grote theaters – het is vooral de Antwerpse KNS met de vrijzinnige De Gruyter die het moest ontgelden – werd aangeboden. Met andere woorden de tijd was aangebroken om een nieuw model te ontwikkelen. Deze glorieuze rol is weggelegd voor het katholieke tendens theater. Naast de artikelenreeks in *Averbode's Weekblad*, waar L. Isieux voortdurend hamert op de idee van een eigen katholiek toneel, is het vooral in Walschaps drielijge bijdrage in *Het Vlaamsche Land* dat het project voor zo'n theater wordt uitgetekend. Chronologisch vinden we een eerste oproep onder het etiket 'tendens theater' al een goed jaar eerder in de bijdrage *Katholieke tendens kunst* van pater C.W. Van Berkel in *Het Vlaamsche Land* op 28 januari 1922, maar het is Walschap die het begrip stoffeert en het zowel historisch als theoretisch onderbouwt.

Zijn pleidooi³⁰ doet op het eerste gezicht anti-modern aan; toch pleit hij niet voor een terugkeer naar de middeleeuwse (vermeende) gemeenschapskunst omdat we dat gevoel, dat 'algemene' kwijt zijn. We moeten vooruitblikken en het tendens theater inbedden in de eigen tijd en daarbij uitgaan van het individuele, wat hij het 'inductieprincipe' noemt; zijn methodisch principe. Het theater dat ons nog aanspreekt en dat als inspiratiebron moet dienen is enerzijds het klassieke theater en anderzijds wat hij het 'moderne' theater noemt (waarbij hij eerder aan realisme denkt) (bijvoorbeeld aan Van de Veldes *Christoffel* en *De zonderlinge gast*, 1924) We moeten erkennen dat we in een moderne wereld leven met elektriciteit, auto's, hedendaagse vormen van ontspanning enzovoort, maar dit is geen vrijgeleide voor ongebreideld materialistisch genieten. Aspecten van 'de moderne tijd' zijn zowel in *Dies Irae*, *Flirt* als *Lente* prominent aanwezig: in *Dies Irae* en vooral in *Lente* wordt expliciet aan de auto gerefereerd, niet toevallig in negatieve zin. In *Dies Irae* is het lekrijden van Daeverveldts auto de bestierde aanlei-

ding tot de ontmoeting met zijn oud-studiegenoot Vervloet; in *Lente* herstelt de protagonist Herman Walding van een zwaar auto-ongeval dat hem voor de verscheurende keuze zal plaatsen om te kiezen voor de eenvoudige Suzy of de carrièrebeluste en mondaine Else; in *Flirt*, dat zich afspeelt temidden de welgestelde burgerij eerst in een vakantieverblijf aan zee, nadien in een herenhuis in de stad, wordt er - in aanvulling op de titel die voor zich spreekt - door Dr. Van Boven en notaris Verdonck regelmatig vermanend-waarschuwend gesproken over de lichtzinnigheid van de jongeren: "Neen, verzen maak ik God zij dank niet. Maar ik ben een eenzaam man en hou veel van de zee, mijn diepe zee vol mysterie. En als ik dan hier het spelletje zie van de lui, die zich bij onze groote zee komen vermaken - komen vermaken, al die lieve meisjes en die pietsnottige snobs die niet weten hoe hun tijd te verknoeien .. Mijn God !" en jeremieert hij verder, "Op bals en soirées waar ze aan ons toezicht of althans aan ons gezag ontgaan, leeren ze al 't kwaad waarin ze thuis geen opleiding kregen, en wat ze daar zelf niet misdoen kunnen, we zenden 't hun leeren naar de kinema waar 't hun wordt voorgedaan. (...) Hun inbeelding leeft in een droomland door de bedervers van Los Angelos [sic] op het doek getooverd."³¹ Wat de lezer/toeschouwer volgens Walschap moet doen, is vanuit die eigentijdse situatie vertrekken om de thesis of tendens te formuleren, wat dan weer beantwoordt aan het inductieprincipe.

Een tweede principe van de tendenskunst is dat ze niet om het even welke vormtotaal mag hanteren: de apostel-kunstenaar moet de theatervormen aanpassen aan de katholieke tendens. Bij Delbeke (*De Vrek*, 1923) en in hun gezamenlijk werk ziet hij een aanzet van wat dit als theatertekst zou kunnen betekenen; hij rekent er onder andere op dat groepen als het VVT hiervoor ook de geschikte scenische taal zullen vinden om er op het toneel vorm aan te geven. Zoals we weten zal dit binnen het katholieke VVT al heel snel tot conflicten leiden omdat de artistieke leider Johan de Meester jr., maar ook Thuysbaert en Boon al snel zullen opteren voor een veel modernistischer theater én drama. Echter, door de belangrijke rol die Delbeke had gespeeld in de overname van het Volkstoneel van De Gruyter door de katholieke groep - hij ondertekende op 12 april 1924 het overnamecontract - had hij er een stevige voet binnen en het mag dan ook niet verwonderen dat het Katholieke Vlaamsche Volkstoneel twee werken van Walschap-Delbeke programmeerde: *De Vuurproef* en *Lente*. Maar ook niet meer.

4. Het tendens theater in de praktijk

Het KVVt speelt in zijn eerste jaar op 23 maart 1925 *Lente* en in het tweede seizoen gaat op 8 februari 1926 in Brugge *De Vuurproef* in première. Het KVVt speelde het stuk vier keer (het geringste aantal van alle producties dat speeljaar)

en er verschenen acht recensies. *De Vuurproef* werd dertien keer door het KVVt gespeeld, waarvoor Opsomer twaalf recensies achterhaalde. Tevens blijkt uit zijn onderzoek dat *Lente* hoofdzakelijk in Brussel werd gespeeld, terwijl er met *De Vuurproef* ook buiten de grotere stedelijke centra werd opgetreden. Een verklaring voor dit verschil ligt niet voor de hand; geen van beide stukken beantwoordde aan de 'Erwartungshorizont' van het doorsnee KVVt-publiek. De centrale rol van Herman Walding werd in *Lente* vertolkt door steracteur en publiekslieveling Staf Bruggen. Het volgende jaar was het Lode Geysen die de rol van Herman Walding voor zijn rekening nam. Concluderend over de appreciatie door de tijdgenoot zegt Opsomer, "[*Lente* is een werk dat] weliswaar 'n nieuwe baan aanduidt, maar in feite toch tot de oude school behoort."³² Katholiek, maar niet modernistisch. In zekere zin een desavoueren van Delbeke, en een voorafspiegeling van de modernistische koers waarvoor het KVVt in de toekomst zal kiezen ten nadele van het rabiaat katholieke tendentheater. De enige recensent die het stuk nog enig krediet geeft is Willem Putman (1900-1954) al ergert hij zich toch wel aan het al te expliciete gemoraliseer³³. Ondanks het grotere aantal opvoeringen van *De Vuurproef* door het KVVt lijdt het nog meer dan *Lente* aan een hoog moraliserend gehalte; op sommige momenten ontardt het in een quasi theologisch debat dat ten enenmale voorbijging aan de artistieke leider, de Nederlander Johan De Meester jr. Het mag dan ook niet verbazen dat dit de laatste productie was van Walschap-Delbeke die door het KVVt werd geprogrammeerd. Hoe belangrijk Delbeke ook is geweest voor de start van het KVVt, poëticaal bevindt hij zich en met hem Walschap buiten het dominante KVVt-discours.

Wanneer we er de gecanoniseerde kroniekschrijvers van het theater in het interbellum op nalezen dan vinden we een bijdrage van Lode Monteyne over *Flirt* in zijn *Kritische bijdragen over tooneel* (1926). Hij oordeelt het werk niet geheel onverdienstelijk, maar zijn besluit laat aan duidelijkheid niets te wensen over: "Heel die Gudrun-romantiek mocht gerust wegblijven. Ze doet naiëf aan! Hetzelfde kan gezegd van het flamingantisch en sociaal tintje, dat over sommige replieken gestreken werd."³⁴ Monteyne, toch niet de eerste de beste, kan met de beste wil van de wereld in *Flirt* - en m.i. terecht - geen tendentheater ontdekken, maar "een verdienstelijke *poging* om ons tooneel op psychologischen grondslag te vestigen."³⁵

Ook Willem Putman neemt in de essaybundel *Tooneelgroei* zijn bespreking op van zowel *Flirt* als *Dies Irae* dat hij ook voor *Het Vlaamsche Land* recenseerde³⁶. We weten al dat de jonge Putman het tendenswerk niet ongenegen was en dat blijkt ten volle uit zijn bespreking van *Flirt*; minder erudiet en verstandig dan Monteyne prijst hij het werk ongenanceerd en ietwat tegenstrijdig vermits hij

opent met “‘Flirt’ is ‘n gewone moderne comedie’” om de volgende alinea te beweren dat, “wij al gauw inderdaad te doen hebben met een tendenz-stuk - thesis-drama in den vollen zin des woords [...]”³⁷. Wat hem wel stoort zijn enerzijds de “boekerige wanklanken”³⁸ van sommige personages en anderzijds de gezwollen lyriek die Freddy, die uiteindelijk zelfmoord zal plegen uit liefdesverdriet, ten beste geeft: “Ik weet het, de jongen is nu eens even romantisch van aard en schrijft verzen, wat wij hem niet ten kwade kunnen duiden. Ik vind het echter jammer dat hij zijn talent in II openbaart.”³⁹; het zou interessant zijn om te weten van wie deze verzen afkomstig zijn: Walschap of Delbeke? Over *Dies Irae* is Putman kort en duidelijk: hij hoopt, “dat dit zeer diepzinnige werkje een rondreis doet door Vlaanderen. Goed vertolkt, met passende stemmingsregie - in gordijnendécor - zal het artistiek zeer genietbaar blijken, en moreel het publiek zeer ten goede komen.”⁴⁰ Over *De Vuurproef* tenslotte, schrijft hij gestuwd door zijn enthousiasme dat het “(...) zoodra in druk verschenen aangenomen [werd] door Dr. J.O. De Gruyter [...]”⁴¹. Hoe De Gruyter écht dacht over het werk van Delbeke zullen we onmiddellijk nagaan. Putman is zoals wel vaker verrassend inconsequent door het stuk enerzijds “(.) het hoogtepunt van Delbeke’s en Walschaps produktie” te noemen en tegelijk de essentie, althans in termen van auteursintentie, als de zwakste schakel aan te wijzen: “Over den inhoud schrijft mijn correspondent nog dit, en legt daarmede bloot wat ik een artistiek zwaktepunt in dit drama noem: ‘Dit werk is, hoe gewaagd het ook schijnen moge en hoe gedurfd het in woorden ook moge klinken, van het zuiver-katholiekste wat wij in onze jongere tooneelletterkunde kennen. Misschien lijkt het wel een beetje tendenz-werk’ [sic !]”⁴² Men vraagt zich af of Putman, die zich dan toch graag voor geletterd mens liet doorgaan, de bijdragen van Walschap over het tendentheater drie jaar tevoren in *Het Vlaamsche Land* heeft gelezen en begrepen.

Met uitzondering van de stukken die door het KVVt in 1925 (*Lente*) en 1926 (*De Vuurproef*) werden gespeeld, en waarover we door Opsomer voortreffelijk zijn gedocumenteerd, wacht de receptie van het katholieke theaterrenouveau als zodanig nog op grondig onderzoek. Binnen ons opzet kunnen we niet meer dan enkele krachtlijnen aanstippen die het beperkte receptiecorpus met betrekking tot de producties van Walschap-Delbeke kenmerkt. Opvallend is enerzijds de grote portie goodwill waarop de auteurs bij de critici (o.a. C. Poupeye, C. Godelaine, A. De Maeyer, J. Boon en zelfs L. Monteyne) mogen rekenen, terwijl ze anderzijds beslist niet blind blijven voor de technische en dramaturgische zwakheden van deze teksten. Zeker voor de katholieke critici heiligt het doel de middelen, wat de auteurs voor een vernietigende kritiek behoedt. De auteurs mochten er zich zeker tijdens de eerste jaren in verheugen dat hun werk door gereputeerde gezelschappen als het KVVt en de KNS werd opgevoerd, al hoorde het eerder

thuis in het amateuircircuit. Hieraan waren de contacten van Delbeke met de top van het KVVT niet vreemd.

Waarom De Gruyter, ondanks zijn ronduit negatieve houding tegenover het werk van Delbeke (zie infra), *Flirt* toch gedurende een week in de KNS-Antwerpen programmeerde, blijft onduidelijk. Misschien speelde het feit dat het stuk 'een staatsprijs van 1000 fr' ontving een rol⁴³, bovendien is het van de vier werken het minst proselitisch. Het stuk werd zes keer in Vlaanderens eerste theater geprogrammeerd onder matige belangstelling⁴⁴. Ook Momus, de recensent van het nationalistische *De Ploeg* is gematigd enthousiast: de eerste twee bedrijven boeien, het derde vervalt in een zedenles. Wel is hij vol lof over de acteerprestatie van Ida Wasserman (de latere echtgenote van Joris Diels) als Nelly, de flirteuse die "mij op sommige oogenblikken aan Asta Nielsen [deed] denken, dat subtiel nerven-organisme."⁴⁵

Delbeke-Walschap mogen zich verheugen in prominente regisseurs die hun werk vorm geven: Herman Van Overbeke (*De Vuurproef*), Michel Van Vlaenderen (*Lente*), Johan de Meester jr. (*Lente, De Vuurproef*), al doet deze laatste het zeer tegen zijn zin, wat niet onopgemerkt blijft: "De waarheid verplicht ons evenwel te zeggen dat de artisten van het Vlaamsche Volkstoneel het werk van Delbeke en Walschap niet verdedigd hebben als naar gewoonte." of, "Niet enthousiast geïnterpreteerd door vermoeide en blijkbaar slechts vluchtig voorbereide acteurs."⁴⁶ De regisseurs kiezen over het algemeen voor het modernistisch-gestileerde gordijnendecor dat als bijkomend voordeel bood dat het goedkoop was en gemakkelijk transporteerbaar.

Zoals we reeds eerder vermeldden, verdient de receptie van het katholieke theaterrenouveau een diepgaand onderzoek. Onmisbaar is hierbij het tijdschrift *Tooneelgids*; zelf vonden we hier elf recensies tussen 1924 en 1931 waaronder zowel de voorstelling in de KVO-Antwerpen als obscure pogingen door amateurgezelschappen in Eeklo, Welle en Mol⁴⁷. Het "enorme succes"⁴⁸ waarvan sommigen ook zeventig jaar na datum nog gewagen, moet dus toch worden gerelativeerd: kwantiteit (een "tjokvolle zaal"⁴⁹) en kwaliteit zijn noch waren hetzelfde.

Wie dit zeer duidelijk maakt is J.O. De Gruyter, die in 1923 als directeur het belangrijkste theater in Vlaanderen aan Delbeke ongezouten meedeelt wat hij van diens *De Vrek* vindt. Blijkbaar verscheen in *De Menenaar* en *De Volksmacht* in het najaar van 1923 het bericht dat het Vlaamse Volkstoneel (nog steeds o.l.v. De Gruyter) *De Vrek* zou opvoeren. Groot was Delbekes ontgoocheling toen hij vernam dat De Gruyter dit maar niks vond en dat dan ook in niet mis te verstane

bewoordingen aan Delbeke duidelijk maakte: "U moet uw stuk [*De Vrek*, fp] niet laten spelen. Niet zozeer omdat het technies erg onbeholpen is - en wat de taal betreft, én wat de dialoog, én wat de bouw, maar vooral omdat ik de indruk kreeg, dat de *bezieling* niet over U is neergekomen. [...]. U moet het werk noch uitgeven noch laten opvoeren."⁵⁰ Delbeke reageert furieus en schrijft onmiddellijk naar Jef Goossenaerts, secretaris van het VVT en - in tegenstelling tot De Gruyter, katholiek, maar niet geborneerd: "Ik wil niet eens mijn stuk vergelijken met wat de toonaangevende Ned. Sch. verleden seizoen heeft gegeven, en niet eens gewagen van mijn ontgoocheling De Gruyter, in wien ik den normaal-kieschen man zag die, zelfs ambtshalve, vlaamsche [*sic*] krachten moet aanmoedigen, op me te zien afkomen: gevoelloos en onbeziel als een personage uit ... *De Vrek*.[...] In elk geval: hij breekt op een onkiesche manier iets af, *dat [sic] hij niet kent*, wat noch sterk is noch verstandig."⁵¹ Men kan zich dan ook licht de triomf voorstellen die Delbeke moet hebben ervaren toen hij op 12 april 1924 de overname van De Gruyters geesteskind, Het Vlaamse Volkstoneel, kon ondertekenen.

5. Epiloog/proloog

Zoveel is duidelijk: er dient nog heel wat onderzoek te gebeuren naar het theaterwerk van Walschap-Delbeke, het katholieke theaterrenouveau en het tendentstheater. Om te beginnen een doorgedreven stilistische genese-studie om te achterhalen waar Walschap zijn vriend Delbeke vertolkt, zoals hij zo graag zelf beweerde, en wat zijn inbreng is geweest.

De interpretatie van de namen van de personages verdient eveneens nader onderzoek. Is het toch toeval dat de moraalridder in *Flirt* Dr. Van Boven heet of de bon-vivant luitenant Scherer (Schertz?); of in *Lente* en *De Vuurproef* - zoals reeds gesignaleerd door Jos Borré - de antagonist Herman Walding ("Walding' Waldo, what's in a name?"⁵²), of in *Dies Irae* de hooghartige oud-minister Daeverveldt (daver-veld), misschien wel een verwijzing - conform de tekst - naar het 'memento mori' en meerbepaald 'armageddon', de plaats des oordeels, waar Gods toorn zich zal openbaren en anderzijds *Ambrosius* Vervloet zijn tegenpool, met dezelfde voornaam als de kerkleraar uit de vierde eeuw die als asceet bekend stond. Ook blijkt het vers dat Suzy (een verwijzing naar de bijbelse kuise Suzanne, zoals ze trouwens consequent door haar grootvader wordt genoemd) als openingstekst declameert, een letterlijk citaat uit Gezelles 'Weldadig zonneveer' uit *Rijmsnoer* (met bronvermelding in het tekstboek), maar werd het vervolg "[...] met gebaar naar den boom aan 't venster [...]" aangepast, zodat er staat: "De pruimelaar zijn meigewaad/heeft aangedaan/vandage moet hij, meidag is

't/ter bruiloft gaan'; terwijl Gezelle in zijn gedicht 'Meidag' uit *Rijmsnoer* (1 mei 1895) schreef: "De *kerselaar* zijn trouwgewaad [etc..]". Verder zijn er met gemak nogal verwijzingen te vinden naar het boek Job en het Hooglied van de Liefde (Paulus, *Kor.* 13,1-13), zowel in *Lente, Dies Irae* en *Flirt*,⁵³ met overigens een Nelly die onvermijdelijk doet denken aan Wedekinds/Bergs Lulu.

Ook de persoonlijke relatie tussen de welgestelde Delbeke en Walschap die op dat moment bepaald krap bij kas zat, werd tot nog toe niet goed onderzocht; hetzelfde geldt voor de bredere contextualisering van dit theater in wat de sociaal-historicus Chris Vandenbroeke het 'anti-seksueel syndroom' noemt dat de kleine burgerij tijdens het interbellum in zijn greep hield.

Zoals men ziet is de epiloog van deze bijdrage tegelijk een uitnodiging om deze controversiële, dus fascinerende, episode van het Vlaamse theater- en cultuurleven preciezer in kaart te brengen. Walschap blikte er 49 jaar na zijn stoutmoedige project van 1937 niet zonder enige zelfrelativering op terug: "Zelf heb ik er ook wel een paar geschreven, maar dat lag me toch niet. Kijk, als ik een stuk schreef had ik bijvoorbeeld een bepaald personage voor ogen. Laten we zeggen, een lange magere. En als het dan werd opgevoerd bleek dat een korte dikke te zijn, en dan was voor mij het stuk naar de knoppen (*gelach*)"⁵⁴.

NOTEN

- ¹ Walschap naar aanleiding van *De Spaansche Gebroeders* (1937). Geciteerd in V. Daelman, C. Walschap (red.), *Album Gerard Walschap*, Antwerpen, p. 74. Het betreft hier het interview met *De Illustratie* in 1937.
- ² Gewoonlijk wordt de publicatie van de roman *Adelaïde* in 1929 als eerste belangrijke barst beschouwd in zijn relatie met het geïnstitutionaliseerde katholicisme, i.c. de jezuiten beschouwd; zoals bekend zou dit tien jaar later resulteren in de definitieve breuk in *Vaarwel dan* (1940), maar ook lang daarvoor werd Walschap door sommigen al met argwaan bekeken. In de marge van een brief die hij aan Jan Boon schreef, staat het oordeel van priester Jan Bernaerts, het geweten van het katholieke toneel en 'geestelijk adviseur' van het KVVt. "Bernaerts antwoordt dat hij het stuk [*Flirt*] liefst niet aanvaard wordt vanwege de twijfelachtige katholieke inhoud. Hij vraagt Boon zijn naam niet te vernoemen aan de auteur [Walschap] met wie hij in geen geval in briefwisseling of redetwist wil treden." (*Brieven*, p.115)
- ³ Als groot voorbeeld gold Henri Ghéon (ps. Dr. H. L. Vaugeon, 1875-1944), die door E. Defoort, "als hele belangrijke [gangmaker] van Maurras en de Action Française in België [...]" wordt bestempeld. Zie E. Defoort, *Charles Maurras en de Action Française in België*, Nijmegen-Brugge, 1978, p. 203. Deze op het eerste gezicht para-

- doxale idolatrie van Vlaamse kant voor deze extreem-nationalistische Franse auteur blijft nagenoeg onvermeld in de bestaande literatuur over het Vlaamse theater tijdens het interbellum. Enkel F. Peeters, *Jan Oscar de Gruyter en het Vlaamse Volkstoneel 1920-1924*, Leuven, 1989, pp. 375-376 en G. Opsomer, *Het Vlaamsche Volkstoneel (1924-1929)*, (ongepubl. doct. diss., KULeuven, 1992), p. 460 e.v. lichten een tip van de sluier, maar veel moet nog worden onderzocht. Zo bijvoorbeeld de rol en impact van de Pelgrim-beweging, die de kunstenaars van het katholieke theaterrenouveau samenbracht.
- 4 E. Willekens vermeldt de première op 16 februari 1925 in de KVO-Antwerpen, in Gerard Walschap. *Verzameld Werk*, dl. 1, Antwerpen-Amsterdam, 1988, p. 36. In het *Album Gerard Walschap*, p. 32 staan twee bladzijden van de strooifolder afgebeeld, waarvan één met de korte inhoud.
 - 5 Première 24 september 1924 in de Stedelijke Feestzaal aan de Meir te Antwerpen. Volgens E. Willekens in *G.W. Verzameld Werk*, p. 37, was het niet in de Stadsfeestzaal maar in de feestzaal van het eveneens aan de Meir gelegen Sint-Jan Berchmanscollege. Voorplat en binnenbladzijde van het programmaboekje van de première met zeer eigentijdse typografie staan afgebeeld in het *Album G.W.*, p. 41. Over Maskaroen ook J. Borré, *G.W. Rebel & Missionaris*, Antwerpen, 1990, pp. 38-40.
 - 6 Creatie op 12 maart 1937 in KNS-Antwerpen in een regie van Jos Gevers. Zie *Brieven*, brief 292 en 333. In het *Album G.W.* p. 74 staan de affiche en het voorplat van het tekstboek afgebeeld. Ook de N.V. Amsterdamsche Tooneelvereniging zou het stuk in een regie van A. Defresne programmeren.
 - 7 *Brieven*, brief 418, 420, 422: "Ik wilde zeggen dat de eenvoudige eerlijke mens gemalen wordt tussen de administratieve machienen en dat het ene systeem niet beter is dan het ander en de führer ook een geführte en daar dit zo vanzelf spreekt heb ik het niet willen bewijzen. Het stuk zou grotesk moeten heten plaats van blijspel [...]."
 - 8 "Poppenspel van doctor Faustus" op 9 februari uitgezonden door het NIR. Zie *Brieven*, brief 427, 428.
 - 9 Uitzenddatum onbekend. In Roemans & Van Assche, Baeyens, *Bibliografie van en over G.W.*, Hasselt, 1974, p. 50.
 - 10 B.-F. van Vlierden, *Gerard Walschap (Grote Ontmoetingen)*, Nijmegen-Brugge, 1978, p. 8: "De televisie heeft hem sedert de oorlog weer naar het toneel gebracht, zo *De Kermis van Pontosi* waarin de romanschrijver het echter weer haalt van de dramaturg."
 - 11 M. van der Aa, 'Frans Delbeke', in *ZL (Zacht Lawijd)*. Literair-historisch tijdschrift, 1 (2001), nulnummer, pp. 46-51.
 - 12 F. Peeters, *Jan Oscar de Gruyter en het Vlaamse Volkstoneel 1920-1924*, Leuven, 1989.
 - 13 A.G.H. Bachrach et alii, *Moderne Encyclopedie van de Wereldliteratuur*, Weesp-Antwerpen, deel 10, p. 215.
 - 14 R.F. Lissens et alii, *Winkler Prins Lexicon van de Nederlandse Letterkunde*, Amsterdam-Brussel, 1986, p. 442.
 - 15 In: M.A. Schenkeveld-Van der Dussen et alii, *Nederlandse Literatuur. Een geschiedenis*, Groningen, 1993, p. 696 en 699.
 - 16 R.L.Erenstein et alii, *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam, 1996.

- 17 P.S. Maxim Kröjer, *Theater A-Z, Antwerpen*, [1959], deel 2, p. 251.
- 18 E. Brems, *Alles is leugen. De vroege romans van Gerard Walschap*, Antwerpen, 1999, p. 6.
- 19 B.-F. Van Vlierden, *Gerard Walschap*, Nijmegen-Brugge, 1978, p. 8.
- 20 J. Borré, *Biografie Gerard Walschap*, s.l., 1987, p.13. In zijn bijdrage voor het *Kritisch Literatuur Lexicon (mei 1990)*, zegt hij enkel dat Walschap toneelstukken schreef.
- 21 A. Westerlinck, *Gesprekken met Walschap*, 2 dl., Hasselt, 1972 (1969). Voor onze bijdrage hebben we uitsluitend deel 1, 'Van Waldo tot Houtekiet', gebruikt.
- 22 *Id.*, p. 25.
- 23 Volgorde *Dies Irae-Flirt*: AMVC, Roemans & Van Assche, Borré, *Brieven*; volgorde *Flirt-Dies Irae*: Van Vlierden, *Winkler Prins* (Lissens e.a.), *MEW*. Aangezien in de publicatie van *Dies Irae, Flirt* en de tetralogie *De Vier Jaargetijden*, wordt aangekondigd, hebben we ten minste zekerheid over de volgorde van publicatie *als zelfstandige tekst*.
- 24 *Lente* in 1924: AMVC, Roemans & Van Assche, Borré, *Brieven, Album G.W.*; *Lente* in 1925: *Winkler Prins Lexicon*, Van Vlierden, *MEW*. De scheidingslijn die we al eerder aantreffen (zie noot 23), komt opnieuw tevoorschijn.
- 25 Voor gedetailleerde bibliografische informatie zie F. Peeters, *op.cit.*, pp. 518-520. Dit citaat in *Averbode's Weekblad*, 30 december 1923.
- 26 *Het Vlaamsche Land*, 14 juli 1923, pp. 10-11.
- 27 In de thuishaven van Thuysbaert, Lokeren, wordt op kerstdag 1922 Ghéon's *De Doode te Paard (Le mort à cheval)* vertoond: het begin van een ware Ghéon-rage in katholieke kringen.
- 28 *Het Vlaamsche Land*, 28 juli 1923.
- 29 Priester Joris Eeckhout (1887-1951), in *Het Vlaamsche Land*, waarvan hij redacteur was.
- 30 Walschap publiceerde drie "Beschouwingen rond en over Katholiek tendenztooneel" in *Het Vlaamsche Land* op 14, 21 en 28 juli 1923.
- 31 *Flirt*. Spel in drie bedrijven, De Vlaamsche Boekenhalle, Leuven-Gent-Mechelen, 1924, p. 22 en 53.
- 32 G. Opsomer, *op.cit.*, p. 482 die een recensie in *De Standaard* van 1 april 1925 citeert.
- 33 *Het Vlaamsche Land*, 7 (1925), 14, p. 220-222, in Opsomer, *op.cit.*
- 34 *Kritische Bijdragen over Tooneel*, Antwerpen, 1926, p. 116. L. Monteyne (1886-1959) was de belangrijkste Vlaamse theatercriticus en -essayist van het interbellum. Van 1923 tot 1940 was hij hoofdredacteur van het toonaangevende theaterweekblad *Het Tooneel*. Anders dan zijn collega Godelaine nam hij een veel genuanceerder en kosmopolitischer standpunt in tegenover het modernistische theater.
- 35 *Ibid.*
- 36 W. Putman, *Tooneel-Groei (1921-1926)*, Brugge, 1927.
- 37 *Id.*, p. 370.
- 38 *Id.*, p. 374.
- 39 *Id.*, p. 373.
- 40 *Id.*, p. 375.
- 41 *Het Vlaamsche Land*, 16 januari 1926. De bijdrage is gebaseerd op een ingezonden stuk naar aanleiding van de première van *De Vuurproef* door het Eeklose amateurge-

- zelschap 'Lust naar Kunst' in januari 1926; wie de 'correspondent' is, werd niet achterhaald. Misschien is het Octaaf Steghers, die een recensie van de première schreef voor *Tooneelgids* (XII (1926), pp. 19-21). Steghers (1889-1942) was in de eerste plaats sportjournalist voor *De Standaard*. In tegenstelling tot wat wordt gesuggereerd, werd *De Vuurproef* wél aangekondigd (eind november 1925) in de KNS maar uiteindelijk nooit door dit gezelschap opgevoerd. Het KVVV speelde het stuk voor het eerst op 8 februari 1926 in de Brugse Stadsschouwburg (Opsomer, *op.cit.* p. 549).
- 42 *Ibid.* Het fragment tussen aanhalingstekens is een citaat van de correspondent, maar Putman sluit zich bij diens mening aan.
- 43 Vermeld in *Brieven* noot 3 brief 29, p. 74; ook in *Album G.W.*, p. 25 en in het *Verzameld Werk*, dl. 1, p. 34. Het gaat hier waarschijnlijk om een vergoeding binnen het premiestelsel, niet de driejaarlijkse staatsprijs voor toneelletterkunde. Bovendien werd *Flirt* op de affiche gesecondeerd door de eenakter *Bietje* van Maurits Sabbe; iets wat De Gruyter zelden of nooit deed en waaruit we misschien mogen afleiden dat hij twijfelde aan de aantrekkelijkheid van het stuk.
- 44 Van zaterdag 14 februari 1925 t.e.m. donderdag 19 februari. Op zondagavond werd met 762 verkochte entreekaartjes de beste recette geboekt (4013,30 fr.). Daarna daalt de belangstelling drastisch en werden er nogal wat vrijkaarten uitgedeeld. De slotvoorstelling lokte nog amper 288 toeschouwers, van wie er 20 een vrijkaart kregen; op maandag waren er dat 62, op woensdag zelfs 72, dit is 1/3 van alle toeschouwers! De gemiddelde ontvangst was 2237 fr. Ter vergelijking: echte kassuccessen brachten per voorstelling meer dan 7000 fr op, met uitschieters rond 8500 fr. (Stadsarchief, Modern Archief, 2176, 2677, Maandstaten KNS).
- 45 *De Ploeg*, 27 februari 1925. Asta Nielsen (1881-1972), Deense ster van de stomme film die beroemd werd omwille van haar erg expressieve mimiek en gestiek.
- 46 Resp. C. Poupeye, *Tooneelgids*, XII (1926) p. 79 over *De Vuurproef* en J. Boon, *Tooneelgids*, XI (1925), p.145 n.a.v. *Lente*.
- 47 *Tooneelgids*, X (1924) 183; XI (1925) 19-21; XI (1925) 145-146; XI (1925) 153; XI (1925) 86-88; XII (1926) 19-21; XII (1926) 79-80; XIII (1927) 296-297; XV (1929) 217-218; XVI (1930) 57-58; XVII (1931) 107-108.
- 48 M. De Bruyne, Frans Delbeke: "Tussen twee werelden", *VWS-Cahiers*, 30 (1995) nr. 2.
- 49 Joppe in *Tooneelgids*, X (1924), p. 183 n.a.v. *Flirt & Dies Irae* in de KVO-Antwerpen.
- 50 Brief van Delbeke aan Jef Goossenaerts (1882-1963), secretaris van het VVT en rechterhand van De Gruyter op 26 juli 1923 waarin hij De Gruyters antwoord citeert. AMVC, D 291/B.
- 51 *Idem*.
- 52 J. Borré, *Gerard Walschap. Rebel & Missionaris*, Antwerpen, 1990, p. 33.
- 53 Resp. in *Lente* pp. 50-51; *Dies Irae* p. 2 en 22; *Flirt*, p. 98. Steeds in de eerste uitgave bij De Vlaamsche Boekenhalle.
- 54 G. Walschap in *De Morgen*, 21 oktober 1994. Het betreft een gesprek met Walter Van den Broeck op 29 april 1986, gepubliceerd n.a.v. de herdenking van de vijfde verjaardag van Walschaps overlijden.