

# Paul Van Ostaijen als theatercriticus

door

Dr. C. TINDEMANS

## INLEIDING

Van 7 mei 1916 af, verschijnt te Antwerpen als „Algemeen Weekblad voor het Vlaamsche Volk” *Ons Land*, voortzetting van *Antwerpen Boven*, orgaan der Groeningewachten van Antwerpen en omstreken, richting Dr. August Borms, met de vermelding: 4e jaargang<sup>1</sup>. Bij de medewerkers worden als toneelcritici opgegeven: Georges P. M. Roose, die echter meestal politiek-flamingantische hoofdartikelen zal publiceren<sup>2</sup>, en Paul van Ostaijen. Van Ostaijens aandeel bestaat uit 19 toneelrecensies<sup>3</sup>.

Wij hebben deze recensies niet uit de vergetelheid moeten tevoorschijn halen. Drs. G. Borgers heeft 18 ervan bibliografisch beschreven in zijn uitgave van het *Verzameld Werk* van P. van Ostaijen, in de rubriek „Niet opgenomen kritisch werk”<sup>4</sup>. In

1. Jaargang 1 en 2, onder titel *Groeningewacht*, verschenen van 1913-14 af, als maandblad. Jaargang 3, eveneens als maandblad, droeg de titel *Antwerpen Boven*.

2. G. P. M. Roose: reeds toneelcriticus in het weekblad *Carolus* (1913-14) en in *Antwerpen Boven*, onder pseudoniem „Geo”. Schreef samen met J. De Schuytter een aantal toneelstukken, die de crisis van de burgerlijkheid als thema hebben: *De kwaal des tijds* (1912), *De gesloten blinden* (1914), *De groote familie* (1914), *De laatste avond* (1914).

3. Van Ostaijen werkt in deze 4e jaargang ook mee over andere onderwerpen. Van nr. 12 - 23 juli 1916 tot nr. 41 - 9 febr. 1917, d.i. 29 weken een flamingantisch feuilleton: *Voorgeschiedenis der Vlaamsche Beweging. Eenige nota's*. Ook lyriek: nr. 21 - 24 sept. 1916: Aan de Noord-Nederlanders, niet gebundeld, afgedrukt in: *Verzameld Werk. Poëzie*. I. pp. 272-273; nr. 22 - 1 okt. 1916: Golgotha, gedateerd „Juni '16”, opgenomen in „Het Sienjaal” (1918), afgedrukt in: *Verzameld Werk. Poëzie*. I. p. 135. Politieke commentaar in nr. 30 - 26 nov. 1916: Beloften van Havere. Bijdragen over plastische kunsten; nr. 39 - 28 jan. 1917: Beeldende Kunst. Marten Melsen; nr. 43 - 23 febr. 1917: Schoone Kunsten. Oscar en Floris Jaspers, voortgezet onder dezelfde titel in nr. 45 - 10 maart 1917; nr. 47 - 24 maart 1917: Schoone Kunsten. Naar aanleiding der tentoonstelling van Paul Joostens; nr. 51 - 21 april 1917: Over het werk van Paul Joostens.

Ook aan de 5e jaargang, 1917-18, blijft Van Ostaijen meewerken, maar niet meer in de theatersector. Wel lyriek: nr. 21 - 22 sept. 1917: Zaaitijd. Bij het geval Dr. Paul Van der Meulen, opgenomen in *Het Sienjaal*, afgedrukt in *Verzameld Werk. Poëzie*. I. pp. 136-137; nr. 26 - 27 okt. 1917: Aan eene moeder. Haar zoon viel op het slagveld, opgenomen in *Het Sienjaal*, afgedrukt in *Verzameld Werk. Poëzie*. I. pp. 138-140. Bovendien politieke commentaar in nr. 38 - 26 jan. 1918: De zaak Mercier.

4. Cfr. *Verzameld Werk. Proza*. II. Antwerpen-Den Haag, 1956, pp. 384-385.

kronologische volgorde en met vermelding van de titel zoals die in *Ons Land* afgedrukt staat :

- nr. 23 – 8 okt. 1916, p. 3 : Tooneel. Antwerpen. De Naakte Vrouw. tooneelspel in 4 bedrijven, door Henri Bataille.
- nr. 25 – 22 okt. 1916, p. 3 : Tooneel. Antwerpen. De Dwaze Maagd. Tooneelspel in 4 bedrijven door Henri Bataille. Vertaling : L. Krinkels.
- nr. 27 – 5 nov. 1916, p. 3 : Tooneel. Antwerpen. Pro Domo. Romantisch spel in 5 bedrijven door Jhr. A. W. G. Van Riemsdijck.
- nr. 28 – 12 nov. 1916, p. 3 : Tooneel. Antwerpen. Zaza. Tooneelspel in 5 bedrijven van Pierre Breton en Charles Simon. Het Zevende Gebod. Burgerlijke zeden-komedie in 4 bedrijven.
- nr. 29 – 19 nov. 1916, p. 3 : Tooneel. Antwerpen. Het Zevende Gebod. Tooneelspel in 4 bedrijven, van Herman Heyermans Jz. Rechters Eerzucht.
- nr. 30 – 26 nov. 1916, p. 3 : Tooneel. Antwerpen. De Kleinen. Tooneelspel in 4 bedrijven van L. Népoty.
- nr. 31 – 3 dec. 1916, p. 3 : Tooneel. Antwerpen. De Kleinen. Tooneelspel in 3 bedrijven van L. Népoty. De Opgaande Zon. Tooneelspel in 4 bedrijven door H. Heyermans, Jz.
- nr. 32 – 10 dec. 1916, p. 3 : Tooneel. Antwerpen. De Opgaande Zon. Tooneelspel in 4 bedrijven door H. Heyermans, Jz.
- nr. 33 – 17 dec. 1916, p. 3 : Tooneel. Antwerpen. De dief. Tooneelspel in 3 bedrijven door Henry Bernstein. Een Misdadige. Tooneelspel in 4 bedrijven door Nestor de Tière. Bietje, schets in 1 bedrijf door Maurits Sabbe.
- nr. 34 – 24 dec. 1916, p. 3 : Tooneel. Antwerpen. Eene Misdadige. Tooneelspel in 4 bedrijven door Nestor de Tière. Bietje, schets in 1 bedrijf door Maurits Sabbe.
- nr. 35 – 31 dec. 1916, p. 4 : Tooneel. Antwerpen. De Meester der Smeltovens. De Hinderlaag. Tooneelspel in 4 bedrijven door Henri Kistemaekers.
- nr. 36 – 7 jan. 1917, p. 3 : Tooneel. Antwerpen. De Hinderlaag, Tooneelspel in vier bedrijven door Henry Kistemaekers.
- nr. 38 – 21 jan. 1917, p. 3 : Tooneel. Antwerpen. Op Hoop van Zegen. Spel van de Zee in 4 bedrijven.
- nr. 39 – 28 jan. 1917, p. 3 : Tooneel. Antwerpen. Het Schandaal. Tooneelspel in 4 bedrijven van Henri Bataille.

- nr. 40 – 2 febr. 1917, p. 3 : Tooneel. Antwerpen. Mevrouw Warren's Bedrijf.  
 nr. 41 – 9 febr. 1917, p. 3 : Tooneel. Antwerpen. Het Meisje van Arles.  
 nr. 42 – 16 febr. 1917, p. 3 : Tooneel. Antwerpen. Ghetto.  
 nr. 44 – 3 maart 1917, p. 4 : Tooneel. Antwerpen. Margaretha Gauthier.

Drs. Borgers vermeldt niet nr. 43 – 23 febr. 1917, p. 3 : Tooneel. Antwerpen. Spoken. Deze omissie kan verantwoord worden omdat de ondertekening van deze bijdragen niet is gebeurd met „O.”, zoals doorgaans, maar met „D.”. Voor ons is deze initiaal kennelijk een zetfout, zoals alle bijdragen veelvuldig met fouten worden opgesierd. Bevestiging voor onze suggestie vinden we bovendien in het feit, dat de algemene toonaard van deze recensie zich in niets onderscheidt van de vorige en de volgende.

Van deze 19 bijdragen zijn er 6 ondertekend met „P.V.O.”, 11 met „O.”, 1 met „D.” en 1 helemaal niet. 6 bijdragen bevatten bovendien een dubbele inhoud ; voorop staat de bespreking van een voorstelling en daarna volgt de presentatie van het aangekondigde nieuwe programma, een voorbeschuwing<sup>5</sup>.

Al deze recensies zijn gewijd aan voorstellingen van wat Van Ostaijen de „Koninklijke Nederlandsche Schouwburg” blijft noemen. In feite is de stadsconcessie voor de duur van de oorlog geschorst, maar de acteurs die aan het vaste gezelschap waren verbonden voor het speeljaar 1914-15 hebben een spelersconsortium gesloten, dat onder eigen risico zo goed en zo kwaad mogelijk blijft optreden. Hieruit valt tevens te verklaren waarom geen nieuwe ensceneringen worden aangedurfd, maar veilig wordt teruggегrepen naar voorstellingen, die uit vroegere speeljaren een minimum aan financieel risico garanderen.

## 1. KRITIEK OP HET DRAMA

### a. *Kritische maatstaven*

De bespreking der toneelstukken als literair-dramatische teksten neemt in de recensies van Van Ostaijen een afwisselend grote plaats in. Zoals gebruikelijk wordt ze meestal bij de aanvang geplaatst en aansluitend volgt dan de kritiek op de voorstelling zelf.

5. Ondertekend met „P.V.O.” : nrs. 23, 25, 27, 28, 29, 31 ; met „O.” : nrs. 30, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 42, 44 ; met „D.” : nr. 43 ; niet ondertekend : nr. 41. Voorbeschuwingen komen voor in de nrs. 28, 29, 30, 31, 33 en 35.

De lengte van de bespreking is nochtans uiteenlopend en de verantwoording hiervan vertelt ons veel over Van Ostaijens benadering van het theater als fenomeen.

De drama's die tot het populaire en vaste repertoire behoren of waarvan hij persoonlijk de artistieke waarde niet erg hoog aanslaat, worden nagenoeg niet kritisch belicht, en zo toch, dan vlug en afwijzend<sup>6</sup>. Van de eerste weet hij dat ze een grondige belangstelling niet langer verdienen en van de tweede dat de lezer-toeschouwer met de inhoud vertrouwd is. Typisch hiervoor is wat hij over „Zaza” wenst te berichten :

„De geschiedenis is gekend ; dat vind ik zeer gelukkig en tevens zeer simplistisch-gemakkelijk.”<sup>7</sup>

Als hij toch tot een evaluerende bespreking van deze vaste repertoirestukken komt, dan beperkt hij zich regelmatig tot een laatdunkende onverschilligheid of tot alleen maar reacties op de kwaliteit der voorstelling.

Daarentegen wordt de dramatische bespreking van te Antwerpen nog niet stukgespeelde en minder vertrouwde werken heelwat uitvoeriger. Naast bemerkingen over de kwaliteit en de compositie van het betreffende stuk, bevat de bespreking doorgaans ook een samenvatting van de inhoud. Deze bespreking gebeurt volgens twee verschillende methodes.

Ten eerste vertelt hij herhaaldelijk de inhoud van het stuk zonder over te gaan tot een persoonlijke evaluatie van het geheel, ook al blijft de tekst niet volkomen vrij van ironiserende uitroepetekens die heelwat verraden over zijn privé-mening. De korte inhoud van *De Kleinen* kan model staan voor dit procédé :

„De heer Villaret, vader van 2 kinderen, heeft in 't tweede huwelijk Mev. Burdan, moeder van 2 kinderen, gehuwd. Haar oudste zoon echter is, op het oogenblik van het huwelijk zijner moeder, naar Indië vertrokken. Acht jaar later keert hij terug en meent goed te doen zijn moeder te verwijten dat zij haren jongsten zoon niet volgens den geest van den overleden vader heeft opgevoed. Pro Domo wat !<sup>8</sup> Ook tusschen Hubert Villerat en Richard komt het tot een konflikt dat niet ver van handtastelijkheden blijft. Gelukkig duikt dan als een reddende engel de weduwe Harlay op. Zij brengt den jongen traditionalist aan het verstand dat er ook wat meer in het leven is

6. Vbn. : *De Meester der Smeltovens* in nr. 35 ; *Op hoop van Zegen* in nr. 38 ; *Het Zevende Gebod* in nr. 28 ; *Het Meisje van Arles* in nr. 41 ; *Spoken* in nr. 43 ; *Margaretha Gauthier* in nr. 44.

7. Nr. 28.

8. Allusie op het toneelstuk van Van Riemsdijck, dat hij in nr. 27 om zijn verward karakter heeft afgekraakt.

dan abstracties, hetgeen hij dan ook maar zal bekennen. 'Beter laat dan nooit' zegt de volksphilosoof."<sup>9</sup>

Toch kan reeds de inhoudsopgave, ook al is ze niet onmiddellijk evaluerend bedoeld, aanleiding geven tot het suggereren van een interpretatie. Het openplooien van de stof, waaruit b.v. *De Opgaande Zon* bestaat, kan niet beperkt blijven tot een zakelijke opsomming; het genuanceerd-zorgvuldig uiteenrafelen der intrige stelt onvermijdelijk informatie ter beschikking over de aard en aanleg der personages zelf:

„De zaak van Mathijs de Sterke wordt door de concurrentie van het groot warenhuis 'De Opgaande Zon' met ondergang bedreigd. Even brengt het vooruitzicht van het nakend ongeluk het gezin van de Sterke wel in een zwaarmoedige stemming. Maar telkens triomfeert de heerlijke geest van den winkelier, die als een koning door het leven wandelt. Van deze kracht heeft hij zijn dochter Sonja deelachtig gemaakt. Zij alleen kent de wezenlijke waarde van haar 'domineetje', de anderen houden hun allen voor min of meer excentriek. De vader en de dochter zijn tot één de twee takken des levens toevoerende kracht geworden.

De ramspoeden hebben zich opgehoopt. Mathijs' toekomstige schoonzoon, Naphtalicus, heeft hem even het woord 'ontoerekenbaar' voorgehouden. Het wordt den levenskoning bang te moede. Hij heeft een oogenblik van zwakheid. (...) <sup>10</sup> Dit heeft nu ook grooten invloed op Sonja en in een moment van vertwijfeling zet zij den winkel in brand. Het ongelukkige zustertje van Naphtalicus komt in den brand om.

Sonja's levensblijheid is verdwenen. Mathijs heeft het reeds lang bemerkt. Hij weet dat zijn dochter hem voor den eersten maal iets verborgen houdt. Weer levenskrachtig, dwingt hij haar de schuldbelijdenis af. Nu is Sonja weer vrij tegenover zichzelf, haar vader en haar verloofde. Voor het maatschappelijke misdrijf zal zij boete doen, maar nu reeds is haar geweten tegenover het zoo bij mekaar hoorende drietal, vrij."<sup>11</sup>

Een tweede manier om de dramatische inhoud te presenteren bestaat erin dat Van Ostaijen geen uitgesproken condensering van de inhoud van het te bespreken drama brengt. Via de karakterisering der personages komt hij echter geleidelijk tot een be- en omschrijving van handelingsfactoren die voor de lezer de betekenis krijgen van een waardeoordeel over het totale stuk. Dit type treffen we bv. aan in *Pro Domo*:

9. Nr. 30. Nog een vb. is *Eene Misdadige* in nr. 33.

10. Hier kan Van Ostaijen niet nalaten tussen te voegen: „Het relaas daarvan is indrukwekkend”.

11. Nr. 31. Nog vbn. zijn *De Dwaze Maagd* in nr. 25, *Pro Domo* in nr. 27, *Rechters Eerzucht* in nr. 29.

„Al de personen van het 'romantisch spel' praten van Riemdijck'sch, d.w.z. bar weinig 'Pro Domo'. De graaf scheldt zijn zoon ; de zoon zijn geslacht. Freule Anna wil er voortdurend uit, want het huis der Prébois de Grancé's is te eng, zooals zulks meer in tooneelstukken gebeurt ; zie het meer proleterige 'Kleine Menschen' <sup>12</sup> ; gewis een fout van den bouwmeester, geen Solness natuurlijk <sup>13</sup>. De lichtekooien in het tweede bedrijf zijn al even 'geletterd' ; eene (Louis noemt haar 'schoone Toni'), praat lijk een boek, over alles wat ge verlangt : erfelijkheid, goed en kwaad (daarom is 't ook een Eva's dochter, zult-ge zeggen ; gemakkelijke kritiek !) ; rijke lui, haar métier, enz. alles door mekaar, zooals zoo'n meisjes gewoonlijk doen, fijne psychologie." <sup>14</sup>

Overduidelijke criteria bij de bespreking der toneelstukken manifesteert Van Ostaijen niet. Toch kunnen we vier interessepunten terugvinden, die echter niet in een evenredige graad van belangrijkheid vertegenwoordigd zijn : de kwaliteit, de psychologie, de compositie en het effect op de toeschouwer.

Wanneer Van Ostaijen het gehalte van een toneelstuk beoordeelt, dan stelt hij onmiddellijk vragen naar de algemeengeldigheid en naar de geestelijke kern van het centrale thema. De handeling moet meer uitdrukken dan alleen maar een conflict, dat een al-dan-niet-boeiend individueel geval zou blijven ; ze moet in onmiddellijke relatie tot een beleefde werkelijkheid worden geplaatst. Omdat het in *De Naakte Vrouw* nooit komt tot „een uitbeelding van diep-innerlijke conflicten" <sup>15</sup>, wijst hij het stuk als oppervlakkig af.

Van Ostaijen erkent wel dat *De Dwaze Maagd* zijn centrale thema gehaald heeft uit de evangelische parabel, maar het stuk zelf laat hem „vrijwel koud", omdat het bij „moderne illustratie" blijft. Hij verwondert er zich sterk over, dat de critici te Parijs dit stuk hebben geprezen om „de objectiviteit van den dichter" :

„Maar is dit dan wel zoo vrij te roemen ? Dit lijkt me toch veel meer een 'conditio sine qua non' om een fatsoenlijk stuk te schrijven."

Hij rekent de stukken van H. Bataille tot

„een voorbijgaande modekunst. Het is losse, ik zeg niet frivole, kunst ; niets compact, niets saamgedrongen ; de woorden hollen soms voort zonder beteekenis." <sup>16</sup>

12. Toneelstuk van de Noordnederlander A. Van Waasdijck.

13. Allusie op de titelfiguur in het drama van H. Ibsen, *Bouwmeester Solness*.

14. Nr. 27.

15. Nr. 23.

16. Nr. 25.

I.v.m. *Het Zevende Gebod* komt Van Ostaijen, na een genuanceerd bijtreden van het stuk, tot de formulering van een standpunt dat het duidelijkst zijn fundamentele verlangens weergeeft :

„De kunst gaat terug naar een gebalde synthese. Dit heeft gegeven het expressionisme in schilderkunst, zal in literatuur en tooneel de sobere handeling zijn van juist, maar simplistisch geanalyseerde complexen.”<sup>17</sup>

In dit toneelstuk vindt hij „een verbreken” terug van „de harmonie tusschen geest en hart” ; dit kenmerk nu wordt Heijermans door bepaalde critici kwalijk genomen, maar Van Ostaijen meent dat dit enkel „aan de onharmonisch ontwikkelde geest van den recensent te verwijten” is omdat dan blijkbaar bij deze heren „objekt en subjekt niet meer in normaal evenwicht” zijn<sup>18</sup>.

Op de verhouding tot een tastbare realiteit wijst ook zijn voorwaardelijk waarden van *De Kleinen*, omdat

„het stuk van *Nepoty* vrij is van al te zeer den reëlen mensch, – niet den alledaags-romantischen, – kwetsende tooneelconventies.”<sup>19</sup>

In zijn voorbespreking van *De Opgaande Zon* komt hij tot de conclusie dat dit stuk een „hoogtepunt van volmaaktheid” is, echter onmiddellijk gerelativeerd tot

„misschien enkel hoogtepunt<sup>20</sup>, d.i. een momenteele fictie, in de tijdsruimte echter mogelijk dimensieloos.”

Dit klinkt terug negatief en hij haast zich zijn stelling te verduidelijken :

„Zulks vermindert de abstracte kunstwaarde niet, ook ‘De Menechmen’ van Plautus en ‘Les Femmes Savantes’ behouden deze ; een werkelijk blijvend hoogtepunt van dramatiek beelden zij niet meer uit, omdat zij kinderen van hunne eeuw en maatschappij, daarin steeds moeten gesitueerd blijven.”

Er bestaan nochtans stukken die

„in welke toestanden ook, onvoorwaardelijk waar, steeds aangrijpend nieuw blijven”, nl. „die stukken die psychische syntheses uitbeelden, zoo ‘Elckerlyc’, ‘Hamlet’, ‘Faust’, ‘Als wij Dooden ontwaken !’”

In Heijermans’ werk treft Van Ostaijen nu precies enkele „buiten de actualiteit van het stuk ethische oogenblikken” aan :

17. Nr. 28.

18. Nr. 28.

19. Nr. 31.

20. Cursief van Van Ostaijen.

„het verhaal van Mathijs in het derde en het duel van Sonja in het vierde bedrijf.” Deze waardering culmineert in een slotwoord :

„Los van de toestanden is dit nochtans in de toestand ankerende complex. Het duel ter herovering van de gansch individueele vrijheid is geabstraheerd : machtig reël geworden.”

Dit stuk is

„vergeestelijkt : goed en menschelyk”, het behoort tot het „nieuw-realisme, d.i. het realisme met het *herleven*<sup>21</sup> van de voorname rol der psychische factoren. Vergeestelijkt realisme.”<sup>22</sup>

In de bespreking van *Eene Misdadige* komt hij, bij vergelijking, tot H. Bataille wiens werk alleen maar „modieus” is en daarom tot

„het op Asch-Woensdag zeer degelijk gequalificeerde vergankelijke behoort.”

De Tières werk acht hij, niettegenstaande de ernstige technische gebreken, waardevoller, want „de ethische waarde van het stuk primeert” en het besluit moet zijn :

„Een tooneelschrijver die voor onzen tijd zou zijn dat wat de Tière voor zijn tijd geweest is, zou ongetwijfeld een zeer groote aanwinst zijn.”<sup>23</sup>

*De Hinderlaag* van H. Kistemaeckers wijst hij af, andermaal volgens de vertrouwde norm : „Melodramatische konflikten, ondiep.”<sup>24</sup> Hij acht deze

„Fransch-particularistische oppervlakkigheden, (...) het meest mediocre (deel) van de Fransche tooneelliteratuur, (...) voor het bestuur van den schouwburg misschien wel een hinderlaag.”<sup>25</sup>

Met de kwaliteit onmiddellijk verbonden, is voor Van Ostaijen de artistieke vorm, de compositie waarin de stof wordt uitgewerkt. Pas wanneer de kwaliteitsvolle inhoud zich zonder rimpel verenigt met de vorm en structuur van het drama, zijn Van Ostaijens intrinsieke eisen aan het drama ingewilligd. Negatief laat hij zich uit over de stereotiepe compositie die hij in het Franse modesalonstuk aantreft :

„Al deze fransche tooneelstukken zijn volgens eenzelfde techniek geschreven, getimmerd op eenzelfde 'charpente' : een climax tot het derde bedrijf ; het vierde een epiloog.”<sup>26</sup>

21. Idem.

22. Nr. 31.

23. Nr. 34.

24. Nr. 35.

25. Nr. 36.

26. Nr. 23.



Als hij tevreden is over Mw Dilis' optreden in *De Dwaze Maagd*, dan zegt hij dat

„de rol is gegaan in climax tot het einde van het derde bedrijf met een gedempte vierde akt als epiloog. Zoo wordt het door 't fransch tooneelstuk geëischt.”<sup>27</sup>

In *Pro Domo* keurt Van Ostaijen niet alleen de minderwaardige psychologische actie af, maar ook de techniek :

„Wanneer de schrijver het tweede bedrijf aantrekkelijk gemaakt heeft door het rumoerige bar-leven, (...) dan moet de aktie in het derde bedrijf, het geestelijke konflikt, zoo interessant zijn dat het innerlijke van het laatste dus het rumoerige van het eerstgenoemde vergeten doet. Zulks gebeurt niet. Het konflikt, eenmaal aangenomen dat het zou bestaan, is zwak. Vaak zijn de beide redenaars uitgepraat. Om den toestand te redden, grijpt dan de graaf zijn zoon flink naar de keel. Na dit zwak derde bedrijf, voor zoover dat zoo'n 'aktie', want een aktie is deze flinke 'catch-as-catch-can' partij alleszins, zwak kan zijn, wordt het vierde gansch gevuld door de rede van den graaf, zonder speciaal oratorische hoedanigheden. Het vijfde bedrijf eindelijk aaneengelijmd : een tooneel tusschen de gravin en Henri, een tusschen de gravin en de zuster, beiden zonder eenige verband met 'de zaak'.”<sup>28</sup>

In E. Brieux' *Rechters Eerzucht* vindt Van Ostaijen meer kwaliteit dan in de stukken van H. Bataille of H. Bernstein, omdat ze „minder volgens een bepaald patroon” zijn gemaakt. Hij karakteriseert dit drama als een tendensstuk en hij weet wat dit impliceert :

„Om zulke stukken van blijvende waarde te maken hoeft een ongemeen technisch sterke structuur. Deze nu ontbreekt wel bijna geheel aan Brieux. Hij vervangt ze door de aangenomen burgerlijke tooneelconventies.”

Dit laatste moet nog iets preciezer gezegd :

„De hoogtepunten zijn daar waar de burger ze verwacht en ze wenscht.”<sup>29</sup>

*De Opgaande Zon* is voor Van Ostaijen „een sterk stuk”. Toch is de verantwoording vrij vaag :

„Goed gebouwd, maar gelukkig zonder opvallende handigheid. Het stuk is afgewerkt, geen hoeken en geen openingen. (...) Geen stuk met voor onzen tijd nieuw schijnende hoedanigheden, maar wel : een stuk met de erkende hoedanigheden zeer compleet en sterk door het verwijderen van de gewoonlijk daarbij-passende hoedanigheidsgebreken.”

27. Nr. 25.

28. Nr. 27.

29. Nr. 29.

Pas dan vernemen we wat hij Heijermans' grote verdienste acht :

„Architectuur. Harmonische afwerking. Elk bedrijf naar de dramatische hoogvlakte gebracht in schoon evenwicht. De axe van elk bedrijf het dramatisch paroxysme, de axe van het stuk : de onverwachte ontspanning, d.i. werkelijk de bevrijding. Zoo heeft scenisch het stuk alles wat nu als hoedanigheid geldt.”<sup>30</sup>

Andermaal wijst hij de Franse techniek af n.a.v. *De Dief* :

„Het toneel van Bernstein is effektenjacht. Het zou niet moeilijk zijn al de sierlijke stukken van dezen auteur tot een uiterst simplistisch patroon te reduceeren.”<sup>31</sup>

Wat Van Ostaijen bijgevolg als esthetische verantwoording van de compositietechniek aandient, is de functionele verwerking van de stof, het nutseffect in zichzelf. Deze structuur is de beste die de autonome ontwikkeling van personages, gegroeid uit ideeën en gevoelens, uitbeeldt als een intern proces ; de externe constructie moet dit proces alleen instrumenteel mogelijk maken, mag geen doel worden op zichzelf, mag bijgevolg ook niet de interne waarheid bruskeren via effectzoekerij of enceneringsgrillen. Bij Van Ostaijen is de technische opmaak slechts een expressievorm voor de psychologische essentie.

Logisch is dan ook dat in deze recensies de kritiek op de karakters der handelende personen hand in hand gaat met de beoordeling van de intrinsieke kwaliteit van het toneelstuk. De in het drama uitgebeelde personages moeten, overeenkomstig de eis die Van Ostaijen ook stelt aan de kwaliteit van het drama, levensecht en waarachtig zijn, geloofwaardig.

Dat *Pro Domo*, „de poppenkast van Jhr. Van Riemsdijck” wordt genoemd door de Noordnederlandse kritiek, vindt hij rechtvaardig :

„Al de personen van het stuk lijden aan erflijkheid ; allen, van de Grancé tot den jachttopziener, zijn van Riemsdijcken. Wij krijgen een van Riemsdijck-graaf, een van Riemsdijck-nocuer, een van Riemsdijck-freule, een van Riemsdijck-buitengooier en anderen, allen gebukt onder den erflijkeidslast hun op de schouders gedrukt door hun vader-auteur.”<sup>32</sup>

De innerlijke onwaarachtigheid van deze personen bepaalt de onwaarde van het toneelstuk ; Van Ostaijen demonstreert dit nog verder door de foutieve psychologie der lichtekooien, die reeds geciteerd werd.

30. Nr. 31.

31. Nr. 33.

32. Nr. 27.

In *Het Zevende Gebod* apprecieert Van Ostaijen dat de auteur de karakters reeds „scherp” heeft „aangeduid”, „fel (...) genuanceerd” :

„Neutrale figuren zullen wij in de tooneelspelen van Heyermans niet vaak ontmoeten.”<sup>33</sup>

Precies deze duidelijkheid maakt de personages herkenbaar in hun elementaire menselijkheid en bezorgt hun voor de toeschouwers tevens een pedagogische inhoud.

Om het uitblijven van dezelfde algemeenheid toont Van Ostaijen zich niet geestdriftig voor *Rechters Eerzucht* :

„Zijn werk is geschreven volgens een burgerlijke ethiek. De door hem behandelde vraagstukken zijn diegenen die het nauwst den burger aan het hart liggen, in de eerste plaats, — zulks spreekt van zijn standpunt van zelf — den franschen burger.”<sup>34</sup>

Deze vernauwing van psychologisch klimaat en nutseffect vermindert meteen de betekenis van het drama als geheel ; de universaliteit blijft uit en de interesse vervalt tot een bijna-folkloristisch motief.

De bespreking van *De Kleinen* valt alles bij mekaar nog vrij positief uit. Van Ostaijen gaat er wel van uit dat het „geen sterk werk” is en „geen hoogtepunten” bevat, maar, hoewel „de psychologie (...) zeer licht op de hand” is, wordt dit gebrek gecompenseerd „door dat het stuk er heelemaal niet pretentief uitziet.” Wanneer hij vaststelt dat „de opvoering (...) het stuk wel tot zijne werkelijke waarde gebracht” heeft, voelen we de innerlijke distantiëring. Hij hecht er te weinig belang aan om werkelijk ontgoocheld te kunnen worden :

„Vlug en los ging het spel, eventjes sentimenteel getint : quintessens van burgerlijke gemoedelijkheid. Het zal de toeschouwers wel nooit onbehagelijk te moede geweest zijn (...) Dit neutrale karakter is de charme van het stuk.”<sup>35</sup>

Hij schrijft deze toneelanecdote af in een executie zonder opwinding ; hij weet voor zichzelf dat dit soort theater uit en voorbij is. Waarom dan de toon verheffen, als het toch geen echo meer opwekt, vooral niet bij de jongeren zoals hijzelf.

Als vonnis over *De Dief* zegt Van Ostaijen dat „de helden van Bernstein bar weinig te vertellen”<sup>36</sup> hebben. Dat het uiterlijke

33. Nr. 29.

34. Nr. 29.

35. Nr. 31.

36. Nr. 33.

patroon nooit een definitief waardeoordeel kan motiveren, is hem een constante overtuiging :

„Het is mogelijk enkel op snobistische wijze de indeling der tooneel-literatuur volgens handigheid of onhandigheid te maken, wanneer men op zulk criterium oordeelt zal men een stuk van Henri Bataille wel heel wat beter dan 'De Geest van het Kwaad' van Dostojevski moeten vinden.”<sup>37</sup>

Bij *De Hinderlaag* raakt hij zelfs geïrriteerd :

„Als U geen Parijzenaar zijt en u stelt ook andere eischen aan het tooneel dan hij, dan is het bespreken van deze tooneelstukken werkelijk vermoeiend. Ik steek de handen omhoog.”<sup>38</sup>

Wel geestdrift kan hij daarentegen tonen voor *Op Hoop van Zegen*, omdat het stuk

„niet (vervalt) in het melodrama, iets waartoe de stof zeker wel aanleiding had kunnen toe geven. Uitzonderlijk kan dus het publiek, geheel het publiek, tegenover dit stuk in bewondering solidair staan.”<sup>39</sup>

Hij erkent dat *Het Schandaal* beter is dan *De Dief* en „die godgeklagde 'Hinderlaag'”, „maar dat heeft natuurlijk in het volstrekte nog niets te beteekenen.” Als hij tot detailbespreking overgaat, zet hij berustend-opstandig voorop : „Wij zijn er nu eenmaal toegekomen de zonderlingste psychologiën aan te nemen.” Het stuk wordt afgewezen om het gemis aan oorspronkelijkheid, om „de gewone stereotiep-tooneel conventies” en „het mercantiele karakter”<sup>40</sup>.

Om altijd weer hetzelfde criterium heeft Van Ostaijen bezwaren tegen *Ghetto*. Hij noemt het een werk uit Heijermans' „Sturm-und-Drang-periode” en motiveert dit nader :

„In zijn drift voor het eenig ethisch rechtvaardige, is het onbewust onrechtvaardig en, door de passie, ziende blind. Chaos.”

Tegenover „elk, zelf zwak pro” staan „enkel zwakke contra's” opgesteld. Wat is hiervan de oorzaak ? :

„Gevolg van het hartstochtelijk gemis aan kritisch inzicht en noodzakelijke zelftucht.”

De personages zijn hiervan het slachtoffer en zij bepalen de algemene overtuigingstoon van het stuk :

37. Nr. 34.

38. Nr. 35.

39. Nr. 38.

40. Nr. 39.

„De personen zijn in den zelfden zin als de pro- en contra argumenten geaccentueerd. Tegenover den langs alle zijden sympathiek voorgestelden Rafaël wordt de vaak gebruikte figuur van den rationalistischen geloovige, Rebbe Haëzer geplaatst. Dat deze rationalist zoo bar weinig te antwoorden weet op het pathetische van Rafaël, blijft mij reusachtig conventioneel voorkomen. Daarom heeft ook het dialoog tusschen hen beiden geen draagkracht.”

Dat het stuk „onvoldragen” is gebleven, ziet hij ook in de onmacht van Heijermans om tot een logische finale te komen. De eerste versie was zonder zelfmoord, de huidige mét. Van Ostaijen leidt er onwillig-ironisch uit af dat de toneelauteurs „toch gemakkelijk en zonder speciale motiveering met 's levens tragiek omspringen.” Hiermee heeft hij zijn werkargument te pakken: „De zelfmoord is dan ook slechts bijgebracht, mist psychologische motiveering.” Andermaal fundeert Van Ostaijen zijn globale oordeel op de interne geloofwaardigheid:

„De toeschouwers worden voor feiten gesteld, niet deelachtig gemaakt in logisch af te leiden handelingen.”<sup>41</sup>

Alles wat de toeschouwer kan hinderen bij het mee-leven van het stuk, de onwaarachtigheid van de karakters zowel als de louter externe compositie-effecten, alles wat de illusie van de toeschouwer onvervangbaar storen kan, wordt bijgevolg afgewezen. Pas deze participatie van de toeschouwer echter helpt het drama aan zijn volle rendement. Pas omdat de toeschouwer kan meespelen, wordt het psychische begrip, het mentale proces, dat voor van Ostaijen in elk drama geïncorporeerd moet zitten, onmiddellijk efficiënt. De toeschouwer plaatst zich op één lijn met de uitgebeelde persoon, wat nog niet meteen gelijk staat met volkomen identificatie. De toeschouwer beleeft het proces, ondergaat een emotionele gebeurtenis die in het stuk zelf via intellectuele overtuigingskracht is aangebracht. Dit criterium van de innerlijke compositie van het drama vinden we dan ook bevestigd in zijn herhaalde accenten op de uiterlijke structuur; de dramaturgische bouw kan niet kunstmatig gesplitst worden, omdat inhoud en vorm, als emanatie van een interne essentie, zichzelf wederzijds moeten determineren.

Wel hebben we de indruk dat tussen vorm en inhoud voor Van Ostaijen nog een graduele voorkeur blijft bestaan; hij acht het innerlijke gehalte van het drama toch wel belangrijker dan de compositie. Hij acht ze in se niet bijkomstig, maar hij heeft sterke argwaan tegen het „pièce bien faite”. De logische stijgcurve van expositie naar climax en finale via een serie stereotiepe bedrijven,

41. Nr. 42.

valt hem te glad uit ; hij vindt de ontwikkeling in keurig-evenwichtige stadia ergens te weinig oprecht en écht, te weinig afgekeken van het leven en te veel binnenskamersacrobatie.

Ook de personages moeten organisch in het stramien ingebouwd worden ; ze moeten de absolute noodzakelijkheid van hun existentie bewijskrachtig maken. De nadruk moet primair liggen op de innerlijke verantwoording en niet oppervlakkig op de spelcreatieve mogelijkheden, die ze provoceren of die hen wederkerig determineren.

### b. *Individuele auteurs*

Onder de auteurs van wie Van Ostaijen het toneelwerk meemaakt, heeft hij uitgesproken favorieten. Allereerst zijn er echter de auteurs die zich niet laten meten met zijn eigengestelde normen.

De Fransen H. Bataille en H. Bernstein plus de Brusselse Parijzenaar H. Kistemaekers worden om telkens identieke redenen weggeduimd. Zij behandelen eenzijdig een Parijse salonmentaliteit in een beperkt-sociologische groep, waarvan het leefklimaat onbekend blijft voor het Antwerpse publiek ; toch is niet dit eventueel lokaal-chauvinistische misprijzen in laatste instantie beslissend, maar wel de omstandigheid dat door de geborneerde ethiek van deze bourgeoisie elke aansluiting op een universele geldigheid wordt verhinderd. Bovendien hanteren deze toneelfabrikanten een al te doorzichtige glijbaantechniek, die weliswaar een ononderbroken doorstromen van de actie garandeert maar precies om deze reden het contact verliest met een reële herkenbaarheid en ontaardt in puur maakwerk en serieproductie. Deze veroordeling is telkens en voor elk auteur definitief en nauwelijks genuanceerd ; het wordt echter ook nooit een aanval vanuit alle beschikbare vuurmonden omdat dit toch maar verspilde energie zou zijn, aangezien deze auteurs gegarandeerd niet eens zichzelf zullen overleven. We moeten bekennen dat Van Ostaijens oordeel in dezen door de tijd duidelijk bevestigd is geworden.

Deze drie Fransen zijn tijdgenoten en hun werk is telkens van vrij recente datum. Het repertoire dringt Van Ostaijen echter ook oude kasstukken op en alleen reeds uit de beperkte ruimte, die hij hiervoor reserveert, valt zijn onthaal op te maken. *Zaza* door P. Breton - C. Simon, *De Kleinen* door L. Népoty, *De Meester der Smeltovens* door G. Ohnet, *Margaretha Gauthier* door A. Dumas fils zijn stuk voor stuk vlekken op een bewust-eigentijds repertoire en hij spant zich nauwelijks in om voor deze opinie een sluitende en afdoende argumentatie te leveren. Zijn vrolijk-cynische reactie

op *Margaretha Gauthier* is een voorbeeld van deze schampere declassering :

„Bij een opvoering van 'Margaretha Gauthier' voel ik me geweldig behagelijk aangedaan, net zooals bij de lektuur van een boek over de zeden en gewoonten der Tartaren gedurende de zeventiende eeuw. Dat het er rond de jaren 1870 zoo erg anders toeging dan nu, had ik me nooit kunnen voorstellen ; 't beste bewijs nochtans dat de tijden veranderen.”<sup>42</sup>

E. Brioux, wiens *Rechters Eerzucht* als sociaal drama reeds een glorieus verleden heeft in het Zuidnederlandse theater<sup>43</sup>, krijgt iets meer krediet. Deze auteur plooit zich minder gewillig naar het gangbare Franse cliché en wil sociale problematiek scenisch verwerken. Deze tendentieuze dramatiek vraagt echter om een „ongemeen technisch sterke structuur” en aangezien deze Brioux ontbreekt, vervangt hij ze door de „aangenomen burgerlijke tooneel conventies”<sup>44</sup>, wat hem meteen voor Van Ostaijen buitenspel plaatst.

Van Jhr. A. W. G. van Riemsdijck begrijpt Van Ostaijen het niet waarom deze het bestaan heeft zijn *Pro Domo* „zoo driest een romantisch spel” te noemen. Hij vermoedt dat van Riemsdijck op deze loense wijze aanspraak wil maken op literaire betekenis „die zich enkel door de ondertitel laat vermoeden.” Waarschijnlijk wil hij aansluiten bij „het zeer gewettigd sukses van van Schendel's verhalen” en „de neo-romantische beweging.” Voor Van Ostaijen blijft het alleszins een „mysterie”. Met genoeg haalt hij de Noordnederlandse pers erbij om Van Riemsdijck af te slachten :

„Indien ik de woorden van Mevr. Carry van Bruggen niet vreesde, zou ik zeggen dat de Jhr. Van Riemsdijck een pathologisch geval is.”<sup>45</sup>

Veel lof heeft hij evenmin voor N. de Tière :

„'Eene Misdadige' is een met uiterst primitieve middelen opgetimmerd tooneelstuk.”

Hiertegenover staat echter – en het argument moet worden gezien als een onderdeel in Van Ostaijens campagne tegen H. Bataille en co – „de ethische waarde”. Van welke aard deze ethische waarde precies is, wordt niet nader gezegd ; blijkbaar

42. Nr. 44.

43. Première voor Zuid-Nederland in de Nederlandsche Schouwburg van Antwerpen op 31 december 1900.

44. Nr. 29.

45. Nr. 27.

volstaat hem de geboden onverhoedse aanval tegen „de Parijsche import-subtiliteit”<sup>46</sup>.

Van H. Heijermans<sup>47</sup> bespreekt Van Ostaijen tijdens dit winterseizoen niet minder dan 4 toneelstukken, in de orde van *Het Zevende gebod*, *De Opgaande Zon*, *Op Hoop van Zegen* en *Ghetto*. Van dit kwartet wijst hij enkel *Ghetto* af, en dan nog enkel na uitvoerige argumentatie. Hij waardeert wel „zijn drift voor het eenig ethisch rechtvaardige”, maar stelt vast dat hij een eenzijdige confrontatie opzet: „Het wordt een pleitrede, geen onderzoek.” Het resultaat wordt onvoldragen dialogeringskracht, aangetast fundament, kortom het stuk wordt „conventioneel”<sup>48</sup>

Omdat *Op Hoop van Zegen* geweldig populair is, komt Van Ostaijen eigenlijk niet meer tot een fundering van zijn oprechte waardering; het sterkst imponeert hem de onvoorwaardelijkheid waarmee alle lagen van de bevolking door dit boeiende stuk worden aangesproken. Geestdriftig is hij voor *De Opgaande Zon*; het stuk heeft geen modieuze kwaliteiten maar zeer beslist wel gave degelijkheid, vooral „architectuur” en „harmonische afwerking”, en bovendien een ethische basis die het boven de directe tijd verheft. Hij vindt dit stuk in Heijermans' oeuvre niet volkomen een uitzondering, wel „meer waarschijnlijk een andere uiting, met *Uitkomst* en *De Schoone Slaapster* de gelukkigste, van het veelvoudig talent.” Hij herinnert zich dat, bij de creatie voor Zuid-Nederland in 1913, enkele critici E. Zola's roman „*Au Bonheur des Dames*” hebben geciteerd als inspiratiebron voor Heijermans' drama. Van Ostaijen acht dit

„een groote dwaasheid. Zola's werk is hoofdzakelijk gematerialiseerd, ondiep, daardoor niet menscheijk. 'De Opgaande Zon' is vergeestelijkt: goed en menscheijk.”

Hij komt tevens op tegen de miskenning van dit stuk:

„Het is niet: een stuk van Heyermans. Het is meer. Tusschen 'Het Zevende Gebod' e.a. en 'De Opgaande Zon' ligt bijna<sup>49</sup> de afstand van een generatie. Van naturalisme tot wat ik zou kunnen heeten nieuw-realisme, d.i. het realisme met het *berleven*<sup>50</sup> van de voorname rol der psychische factoren. Vergeestelijkt realisme.”

Voortgaand op dit élan, is hij nu in staat zijn te voorzichtige inleiding te corrigeren: „Alzoo is 'De Opgaande Zon' een stuk

46. Nr. 34.

47. Ook van Ostaijen schrijft, zoals gebruikelijk maar incorrect, „Heyermans”.

48. Nr. 42.

49. Cursief van Van Ostaijen.

50. Idem.



van onzen tijd.”<sup>51</sup> Ook na de opvoering voelt hij weer de behoefte aan zelfcorrectie : „Beslist is ‘De Opgaande Zon’ eene uitzondering tusschen het tooneelwerk van Heyermans”, en de reden waarom dit totnogtoe niet werd ingezien is dat

„terwijl men ‘Het Zevende Gebod’ meer vergeestelijkt dan het stuk werkelijk is, ‘De Opgaande Zon’ bepaald meer gematerialiseerd (wordt).”<sup>52</sup>

Deze distantieering van *Het Zevende Gebod* was nog niet bij hem opgekomen toen hij dit stuk te bespreken kreeg en het is integendeel precies n.a.v. dit stuk dat hij de frappante dingen zegt i.v.m. Heijermans. Diens grootste kwaliteit, keurig gedemonstreerd in dit stuk, is

„dat hij in weerwil van de onlangs geleden sterk overheerschende modekunst en deze kunst tegenover er één andere heeft gesteld, die weldra minstens zoo interessant bleek te zijn.”

Toch verlaat Van Ostaijen dit esthetisch-stilistische domein en hij proclameert veeleer zijn generatiegevoel :

„Dit doen, post vatten tegenover een algemeen erkende kunst, al zijn de kunstwerken die de baanbreker voortbrengt dan ook niet integraal goed, is veel meer dan het scheppen van een doorsneë goed werk.”<sup>53</sup>

Het verschil tussen mode-auteurs à la Bernstein en deze Heijermans is eenvoudig maar essentieel ; de Bernsteins gaan zelf tot het publiek en bieden het maar alles aan wat dit verlangt terwijl Heijermans

„door zijn kracht het publiek, spijtig genoeg soms enkel ‘zijn’ publiek, tot zich gewonnen (heeft).”

Van Ostaijen stelt het wel op prijs dat Heijermans de „luxeschouwburghabitués” van zich af heeft gestoten, maar hij betreurt toch dat de auteur zijn objectiviteit heeft opgegeven voor „het engelenbak applaus”, dat immers, hoe dan ook, een afhankelijkheidsfactor blijft :

„Het stuk beweegt zich dus niet vrij, het is beïnvloed, ligt aan ketenen, al zijn die ketenen dan ook te verkiezen boven die van de kapitalistische genietters.”

51. Nr. 31.

52. Nr. 32.

53. Pleit Van Ostaijen hier voor zichzelf ? Taxeert hij, die in 1916 „Music-Hall” als eersteling heeft gepubliceerd en in 1918 „Het Sienjaal” zal publiceren, zichzelf voorlopig alleen op zijn willen en streven en blijft hij nog wantrouwig tegenover de intrinsieke betekenis van zijn eerste, nochtans zo zelfzekere pogen ?

Hoe is deze invloed in Heijermans' oeuvre concreet waar te nemen? Van Ostaijen meent dat „een groot deel (...) soms het stereotype nabij komt”, met name *Op Hoop van Zegen*, *Het Zevende Gebod*, *Beschuit met muisjes* en *Bloeimaand*:

„Elke uitbeelding moet duidelijk tot de meest elementaire ontwikkelenden spreken. *Dat moet.*<sup>54</sup> Daarom gebruikt Heyermans middeljes die pakken.”

Wanneer Van Ostaijen Heijermans' werk „warm, brutaal soms, niet vrij van pathos” noemt, dan werkt hij zich hiermee langzaam naar een positieve conclusie toe:

„Zijn publiek' bij zijn gevoelige zijde weten te vatten, (...) wordt (...) weer eene op de modekunst noodzakelijke reactie”,

dus toch een progressieve daad. Ook „als reactie op de 'l'art pour l'art'-theorie” karakteriseert hij Heijermans' methode en hij vat dan uitbundig samen:

„In essens is het werk van Heyermans veel machtiger, dan van welke détail-zijde ook beschouwd. Heyermans' werk is een mijlpaal in onze literatuur. En onze literatuur is toch enkel de wereldliteratuur van ons standpunt uit gezien. Dit is het werk van Heyermans vooral. Daarom houd ik er van. Het is meer dan datgene wat door tijdelijke literaire kieskeurigheden kan goed of afgekeurd worden. 'Reiken we mekaar niet van geslacht tot geslacht de hand' vraagt Heyermans zich af. Ja dat doet hij. Van zijn tijd naar de toekomst. Zoo is de weg. Dit is essentieel.”<sup>55</sup>

Tenslotte is er G. B. Shaw. Van Ostaijens recensie van *Mevrouw Warren's Bedrijf* wordt ingeleid door een uitvoerig zoeken naar de aard van Shaws nieuwe inbreng in de toneelletterkunde. Hij verwijst naar „den voor zijn tijd zeer representatieven Georg Brandes”<sup>56</sup> die uit Shakespeares oeuvre boven alle andere stukken *Driekoningen avond* verkoos om de dubbele bodem van zowel tragiek als komiek. Van Ostaijen haalt daarna „de zeer zakelijk oordeelende Duitsche criticus Franz Blei”<sup>57</sup> aan, die historisch belicht dat tussen beide polen geen geldige middenweg werd gevonden:

54. Cursief van Van Ostaijen.

55. Nr. 28.

56. (1842-1927), Deens criticus en literairhistoricus, voorstander van het naturalisme.

57. (1871-1942), Duits criticus en essayist, medeoprichter van het tijdschrift *Die weissen Blätter* (1913), dat door Van Ostaijen werd gelezen. In deze 4e jaargang van *Ons Land* citeert Van Ostaijen in nr. 23 - 1 okt. 1916, p. 2 uit het *Zürcher Tagebuch* van R. Schikele, in dat tijdschrift verschenen.

„Men hield het er voor dat elke kunstuiting ten tooneele het tragische masker kiezen zou ; het komische bleef slechts beschouwd als een onartistiek intermezzo. Men dacht er niet aan dat het komische en het tragische beide slechts maskers even goed konden gebruikt worden, dat er tusschen beide slechts een oppervlakkig, geenszins een essentieel verschil was.”<sup>58</sup>

Van Ostaijen heeft echter voldoende kennis van de recente literatuur om te kunnen toevoegen dat een aantal auteurs de laatste decennia zijn weggegroeid van wat „wel eens een niet te verdedigen 'idée fixe' kon zijn !”. Als voorbeelden citeert hij N. Gogol's *Revisor*, „een fel vooruitgelopen voorlooper” en H. Ibsens *Bund der Jugend*.

Dit allemaal wetend, dient hij G. B. Shaw aan „als de baanbreker van dezen weg der komische komedie.” Hiertoe moet hij de grote faam van *Candida* afbreken, omdat hierin „de tragische opvatting” nog overheerst, reden waarom hij Shaw „slechts als baanbreker, niet als hoogtepunt” kan beschouwen. Als Shaws beste stuk ziet hij *Je kunt nooit weten*, „bijna magistraal (...) – alleen de ongelijkheid van het stuk belet me dit onvoorwaardelijk te doen.” Al kan hij het momenteel nog niet allemaal overzien, dan gelooft hij toch dat Shaws verdere ontwikkeling in de richting van *Je kunt nooit weten* zal verlopen. *Mevrouw Warren's Bedrijf*, het stuk dat hij moet bespreken, acht hij „middelmattig”, zwakker dan *Je kunt nooit weten*, maar „ook zonder de zwakheden der tooneelstereotypen waaraan 'Candida' nog zoo erg mank gaat.” Zijn analyse is onverbiddelijk ; hij verwijt Shaw dat deze „zich de techniek der komische komedie niet gansch geassimileerd heeft.” Shaw wordt

„zoo door het komische in beslag (genomen) dat hij het komische niet meer voor een uiting, wel voor essentieel houdt en hij enkel schertst om het vermaak van te schertsen, reine 'l'art pour l'art'-kunst.”

Anderzijds zit Shaw nog in de klem van

„de burgerlijke romantiek en sentimenteele tooneel-conventies (...) spijts hij er zoo geweldig den draak mee steekt.”<sup>59</sup>

Toch kan de criticus andermaal positief besluiten. Hij gooit nog op dat „de blijvende waarde” van Shaw vrij geregeld wordt be-

58. Wordt hier reeds het bewustzijn geassimileerd dat later tot zijn *Grotesken* zal leiden ?

59. Merkwaardig is toch dat dit verwijt door recente onderzoekingen ook bevestigd wordt. Cfr. M. Meisel : *Shaw and the 19th Century Theater*. Princeton, 1963.

twijfeld met als motivering dat zijn stukken „te paradoxaal” zouden zijn. De skeptische Van Ostaijen verwerpt dit argument want

„paradoxaal (is) een van die rekbare woorden (...), waaronder de menschen veel van hetgene zij voorloopig niet aanpassen kunnen, rangschikken.”

En visionair voegt hij eraan toe dat

„de manier van Shaw (...) weldra voor minstens zoo gewoon (...) als Molière (zal beschouwd worden). Dat komt wel.”<sup>60</sup>

Ook hier moeten we bekennen dat de tijd Van Ostaijen gelijk heeft gegeven.

Van Ostaijens eigen georiënteerdheid blijkt uit deze parade toch wel erg evident. Hij verwerpt de auteurs der vorige generaties, zij het op grond van hun thematiek en techniek die hij niet langer als interessant kan beschouwen, zij het om hun burgerlijk-ethisch traditionalisme. Hij bekent zich daarentegen een genuanceerd want lang niet onkritisch verdediger en voorstander van die auteurs, als Heijermans en Shaw, die van het conventionele wegevolueren en onbekende dimensies exploreren.

De motivering van zijn partijdigheid lijkt nochtans op nog niet alle punten te beantwoorden aan een rationele overtuiging; veel komt nog voort uit een temperamentskritiek, het afscheid nemen van het vertrouwde en bejaarde, een gepassioneerd engagement in de toekomst waarvan het nauwkeurige doelwit nog niet scherp staat afgetekend. Toegegeven moet bijgevolg dat de maatstaven van Van Ostaijen, toch te subjectief om er een procédé achter te vermoeden, niet de krachtigste zijn om de al-dan-niet aanwezige intrinsieke waarde van deze auteurs te erkennen; niettemin behandelt hij eigenlijk geen enkel auteur onrechtvaardig – tenzij misschien E. Brioux, van wie hij het tijdsgebonden élan niet meer aanvoelt – en zijn oordelen houden stand in de tijd.

Zeer opvallend is uiteraard dat bij deze individualistische analyse zelden rechtstreeks wordt geoordeeld in functie van de werk-immanente theatraliteit. De literaire betekenis staat eenzijdig voorop; waar b.v. Shaw vanuit uitgesproken theater-eigen aspecten benaderd wordt, loopt het finale woord toch uit op een waardeoordeel dat niet meer tot het theater alleen beperkt is gebleven. Deze jongeman, volop bezig de Zuidnederlandse lyriek te hernieuwen, aanvaardt niet langer de conservatieve logica van de constructieve geleidelijkheid in thema en structuur als belangrijkste dramaturgische factor. Keer op keer stellen we een borende behoefte vast

om de eigentijdse mens in een eigentijdse situatie centraal te plaatsen. De mens is de geestelijke kern geworden en zijn rol van attribuut in een fictieve, artificiële niet-realiteit, zoals die quasi-permanent in het Franse salondrama wordt gebruikt, is voorbij. De hoofdverdienste van deze recensies van Van Ostaijen ligt dan ook niet in zijn creatieve bijdrage tot het theater, maar in zijn duidelijk- progressieve stellingname tegenover de kerngeluiden van een veranderend cultuurpatroon. Het maakt hem, hoe bescheiden deze bijdrage ook blijft, onvervangbaar.

## 2. KRITIEK OP HET THEATER

### a. *Drama en speelstijl*

Van Ostaijen ziet – en dat kan ons nu niet meer verwonderen na de bevindingen uit het voorgaande deel – de opvoering nooit los van het drama zelf, nooit als een zelfstandige waarde; ze blijft onmiddellijk en oorzakelijk verbonden met het werk. De auteur blijft eenzijdig op de voorgrond en de kritische maatstaven worden gewonnen uit de eigen aard van het drama en van de dramatische personages. Daarmee is Van Ostaijens axioma i.v.m. een opvoering geformuleerd: een theatervoorstelling moet de kwaliteit en de individualiteit van een toneelstuk optimaal tot expressie brengen.

Voorop staat bij Van Ostaijen dat de opvoering gefundeerd moet zijn op de correcte karakterisering van een rol; wil een drama overeenkomstig zijn innerlijke aard en stilistische essentie uitgebeeld worden, dan moet deze eis vervuld worden. De recensies van Van Ostaijen bevatten vrij veel details van deze opvatting, die zowel afwijzend als bijtredend uitvallen.

In zijn allereerste recensie, over H. Batailles *Naakte Vrouw*, wijst hij reeds op de dualiteit tussen acteur en personage. Hij stelt het Molière-citaat uit *L'Impromptu de Versailles* voorop, waarin de auteur zijn acteurs op het hart drukt:

„Tracht dus wel het karakter uwer rollen te vatten en u voor te stellen dat gij werkelijk diegene zijt dien gij voorstelt.”

Deze aansporing tot identificatie noemt Van Ostaijen „een zeer eenvoudige formule”, die echter bij de vertolking door niet-Franse acteurs niet gemakkelijk leidt tot „assimileering”. De afwezigheid van universaliteit in het „zeer lokaal getinte(e)” Franse mode-repertoire fungeert hier als een hindernis bij de opvoering; wanneer hij dan over de voorstelling toch kan berichten dat „het stuk (...) gewis veel beter gespeeld (is) geworden dan iemand van ons

het van niet-fransche artiesten had durven verwachten", drukt hij uit dat de assimilatie van relatieve roleenheid en creatieve verbeelding voor zijn smaak fatsoenlijk geslaagd is. In dezelfde geest heeft hij dan ook volop begrip voor de acteur, wie deze vlucht in een ongewone psychologie niet volledig lukte; hij verontschuldigt G. Cauwenbergh in de rol van Pierre Vernier,

„een rol voor dewelke hij waarschijnlijk ook niet heel veel sympathie voelde en daarom misschien niet heelemaal in de rol van den schilder-parvenu inwerkte.”

In dezelfde opvoering looft hij de acteur L. Bertrijn die zijn tweedeplansrol

„naar zijne juiste waarde" heeft uitgebeeld, d.w.z. „dat hij niet in melos verviel, iets waar deze rol onbetwistbaar aanleiding toe geven kan.”<sup>61</sup>

m.a.w. door af te wijken van de intrinsieke onbelangrijkheid van de rol en hem op te tillen naar een persoonlijke karakterisering, heeft deze acteur een prestatie geleverd, die artistiek gaver en menselijk algemener uitvalt. Onmiskenbaar komt de pedagogische functie van het theater naar voren.

De voorstelling van *Pro Domo* acht Van Ostaijen behoorlijk :

„Het is dan ook door het goed spel dat het stuk repertorium houdt.”

Hij onderstreept deze opinie, als hij P. Janssens „een degelijk 'Pro Domo' graaf" noemt :

„Indien het waar is dat het een niet te onderschatten kwaliteit is ook minderwaardige stukken tot een theatraal-aanneembare uitbeelding te brengen, indien men aan deze hoedanigheid den echten akteur kennen kan hetgeen vaak als axioma geldt, dan heeft M. P. Janssens zich hier als groot akteur onderscheiden.”

Ook hier kan de kwaliteitsvereiste van „theatraal-aanneembaar" niets anders betekenen dan dat de psychologische waarachtigheid van de rol optimaal gerealiseerd werd. Bevestigd wordt dit inzicht trouwens in dezelfde recensie, waar hij de jonge actrice M. Bertrijn een mooie loopbaan voerspelt,

„indien zij over de moeilijkheid van het 'komedie spelen' zal over zijn, dit is wanneer zij de uit te beelden personen zal leven in plaats van ze te spelen. (...) Een realiteitsbegrip (...) moet daarin verhelpen.”<sup>62</sup>

61. Nr. 23.

62. Nr. 27.

In dezelfde geest bereikte de opvoering van *Zaza* een behoorlijk peil, dank zij de interpretatie van Mw Bertrijn: „Zij heeft het stuk levend gemaakt.”<sup>63</sup>

Uit de scherp-georiënteerde aanleg der karakters in *Het Zevende Gebod* trekt Van Ostaijen besluiten voor de opvoerbaarheid:

„Door het feit nu dat de karakters reeds fel genuanceerd worden, mogen de spelers natuurlijk allerminst verscherpen. (...) Zij moeten het eenigszins brutaal-bewerkte schilderij binnen een voor dit, eenvoudige omlijsting beperken.”

Wanneer hij daarop Mw Noterman als Lotte uitvoerig looft om haar „algemeenlijk scenisch zeer eenvoudig spel”, dan kan hij, conform zijn kwaliteitsverlangens van het stuk, zeggen dat de rol „naar hare wezenlijke waarde (werd) gegeven.”<sup>64</sup> Ook over de vertoning van *De Kleinen* meldt hij dat ze het stuk „tot zijne werkelijke waarde (heeft) gebracht.”<sup>65</sup>

Bij de bespreking van de voorstelling van *De Opgaande Zon* kan Van Ostaijen zoets als een theoretisch principe formuleren. Gesterkt door de recente opvoering van *Het Zevende Gebod*, kan hij vergelijkend vaststellen dat *De Opgaande Zon* een uitzondering uitmaakt in het oeuvre van H. Heijermans. Dat dit niet wordt ingezien,

„is een gevolg van het feit dat men nog al te vaak door een naturalistische lens het tooneel bekijkt. Terwijl men 'Het Zevende Gebod' meer vergeestelijkt dan het stuk werkelijk is, wordt 'De Opgaande Zon' bepaald meer gematerialiseerd.”

Van Ostaijen weet dat de stilistische generalisering onrechtvaardig is en weet hoe dit te verhelpen:

„Een goede kritiek zou meest over werken, zeer zelden over auteurs mogen spreken.”<sup>66</sup>

Dit standpunt leidt hem kennelijk in ieder van zijn recensies.

In *De Hinderlaag* heeft Van Ostaijen wat aan te merken op Mw Bertrijn als Christiane, die in het eerste bedrijf „niet important genoeg” was, al haast hij zich „de fout ook wel eenigszins aan den schrijver” te verwijten. De essentie van haar tekort is dat zij

„in dit bedrijf reeds de groote rol die zij later zou te vervullen hebben, (niet wist) te laten veronderstellen. Dat gaf een leemte.”

Andermaal wordt op de karakterisering van de rol gewezen die

63. Nr. 28.

64. Nr. 29.

65. Nr. 31.

66. Nr. 32.

de hele opvoering als zodanig conditioneert. Wanneer hij ook Mej. Janssens als Agnes Morel moet terechtwijzen, dan zegt hij dat ze „ook niet bewust van haar waarde” was. Lof komt G. Cauwenbergh toe als Robert Marcel, omdat hij „op elk oogenblik (...) goed, bepaald psychologisch juist” was :

„Ik verheug me daarin dat de heer Cauwenbergh aldus langs alle zijden zijn rol bekeken heeft, doorgrond en weergegeven.”<sup>67</sup>

Wanneer hij *Op Hoop van Zegen* prijst, dan komt de formule, waarvan we nu toch wel beseffen dat ze meer dan toevallig is, terug: „De spelers (...) wisten de waarde van hun rol.” Bij de individuele prestaties wordt hij nog duidelijker. Mw Noterman als Kniertje heeft „den last der onderdanigheid tot een zeer reële veruiterlijking gebracht” en meteen het samenspel geactiveerd :

„De uitbeelding van den onderdanige schrik was nu werkelijk prikkelend, zoodat bijv. niets natuurlijker was, niets door het spel van Mevr. Noterman beter gemotiveerd was dan de tirade van Geert in het tweede bedrijf. Op een nerveus gestel als dat van Geert 'moest' de houding van Knier die uitwerking hebben.”

Van Ostaijen gaat ermee door dezelfde termen te gebruiken om een prestatie te appreciëren en de frequentie, gesteund op inzichten, ontnemt deze termen hun cliché-karakter. Mw Dilis als Jo heeft de catastroof van het vierde bedrijf „wezenlijk, juist” uitgebeeld: „Naar de echte waarde.”<sup>68</sup>

In *Het Schandaal* heeft Mw Bertrijn als Charlotte Férioul gespeeld „volgens den geest van het stuk.”<sup>69</sup> Mw Dilis in *Mevrouw Warren's Bedrijf* was „volledig in haar rol.”<sup>70</sup> L. Bertrijn krijgt in *Spoken* lovende woorden omdat zijn rolopbouw „konsequent (was), een in deze rol vooral hoogstnoodzakelijke hoofdvereischte.”<sup>71</sup>

Zo stellen we vast dat van een principiële kritiek op een speelstijl in het algemeen, die ook betekenis zou hebben voor de theateresthetische of theaterhistorische reconstructie, nergens sprake is; enkel afzonderlijke kenmerken komen aan de beurt, als belangrijke details binnen een individuele prestatie. Wij besluiten hieruit dat Van Ostaijen persoonlijk geen voorkeur heeft voor een bepaalde stijl; de termen „realisme” of „naturalisme” lijken gereserveerd te blijven voor de thematische inspiratie of de literaire

67. Nr. 36.

68. Nr. 38.

69. Nr. 39.

70. Nr. 40.

71. Nr. 43.



visie.<sup>72</sup> Stijl staat uitsluitend in functie van het karakter van het dramatische personage. Uiterlijkheid volstaat nooit ; de psychische toestand van een personage dient getoond. Uit dit constante oordeel over speelstijl menen wij te kunnen suggereren dat het criterium van Van Ostaijen uit de literatuur komt en geen specifiek-theater-eigene voorwaarden bevat. Wordt een figuur zo gespeeld dat de rolinterpretatie overeenstemt met wat in de literaire grondtekst door de auteur is aangegeven, dan is voor Van Ostaijen de juiste stijl getroffen. Het ontwerp van de rol haalt hij uit het werk zelf ; de uitbeelding op de planken is dan herleid tot een nauwkeurige imitatie of illustratie van de literaire kern.

#### b. Beschrijving van de opvoering

Als Van Ostaijen bij de grotere rollen het totale beeld van een prestatie aangeeft, dan spreekt hij slechts zelden expliciet over de middelen waarmee deze indruk in detail werd opgebouwd. We treffen minder informatie aan over de artistieke realisatie dan wel een interpreterend beeld van de rol door de acteurs gespeeld. De opvoeringskritiek blijft eveneens meestal schommelen tussen acteurs- en dramakritiek.

Wanneer hij in *De Naakte Vrouw* over Mw Bertrijn kan zeggen dat ze „voortreffelijk het ego-centrisch-passievolle, oppervlakkige Montmartre-meisje”<sup>73</sup> was, dan is dit meer dan een toevallige omschrijving. We kunnen uit dit bericht opmaken dat de actrice een personage heeft opgebouwd ; de artistieke middelen waarmee ze dit voor mekaar heeft gebracht, moeten associatief gezien worden. Hij somt de kenmerken op die hem uit het spel van de actrice worden opgedrongen. Van Ostaijen analyseert de voorstelling als zodanig niet maar hij tekent een synthetisch portret van *wat* is uitgebeeld. Slechts onrechtstreeks via de methode van karakterisering van de rol wordt iets bekend gemaakt over de voorstelling zelf.

Deze bevinding is dozijnen keren te attesteren. In dezelfde *Naakte Vrouw* wordt G. Cauwenbergh als Pierre Bernier geprezen, in het eerste bedrijf „den toekomstigen arrivist eenigszins verradend”, in het vierde „de man die zich in een navrante liefdes-historie betrokken voelt.”<sup>74</sup> In *De Dwaze Maagd* is Mw Bertrijn als Diane „zeer gepassioneerd” en A. Van Thillo „wist dat hij een pastoor van de hooge wereld was.”<sup>75</sup> Mw Noterman in *Zaza*

72. Toch wel te merken in zijn presentatie van N. de Tières *Eene Misdadige* : „‘Eene Misdadige’ is een zeer naturalistisch stuk. De inhoud (cursief van C. T.) zal zulks reeds dadelijk verklaren.” in nr. 33.

73. Nr. 23.

74. Nr. 23.

75. Nr. 25.

daarentegen „scheen soms in dit lawaaierige stuk niet al te best in haar schik te zijn, zoo'n herrie”, terwijl L. Bertrijns „gemouventeerde spel verrukte.”<sup>76</sup>

Sterk karakteriserend is de beschrijving van Mej. Janssens' Gaaike in *Het Zevende Gebod* :

„Zij heeft in haar gesprek met den jongen Pastoor een heel leven met sterke ontgoochelingen te situeeren, dat is voorwaar niet gemakkelijk. In zoo'n beschrijving wordt de juiste toon een onoverkomelijke noodzakelijkheid.”

Ook vader Dobbe van P. Janssens wordt beschrijvend genuanceerd :

„Ik geloof dat hij in het eerste bedrijf reeds te hevig was. Tusschen de bedrijven een en vier lag, meen ik, in de dictie van den heer Janssens niet de door het afsterven van zijn zoon noodzakelijke afstand. Het staat vast dat in het eerste bedrijf vader Dobbe de 'liaison' van zijn zoon niet voor gevaarlijk houdt : een kwajongensstreek. 'Voor je broek zou je moeten krijgen', 'Ik denk er niet aan', 'm'n schoondochter heet Lotte' zijn zinnen die meer den ironischen toon aanduiden dan wel den barsch-autoretair van den h. Janssens. Zoo gebeurt het dat een en vier te dicht naast mekaar gebracht zijn, niet daartusschen de groote afstand. Ik meen dat dit wel geen loutere subjectieve zienswijze is.”

Deze bespreking zit nog vol met kleine descriptieve trekjes. L. Bertrijn heeft de rol van een „jongen en eerlijk verliefden student, in opstand tegen het vaderlijk gezag”, G. Cauwenbergh als Bart is „een nog als<sup>77</sup> jong scepticus”, B. Ruysbroeck „stelde zijn jongen Pastoor niet al te sectarisch voor”, en E. Gorlé „speelde beslist voor de gaanderij.”<sup>78</sup>

In *De Kleinen* worden de Richard Burdan van G. Cauwenbergh en Hubert Villaret van G. Van de Putte geprezen om „de uiterlijkheden van hunne politieke overtuiging”, speciaal „het Janus-karakter, cynisch en sentimenteel” van Richard, die

„de invloed die hij spoedig op zijn broer Leo krijgt (...) insgelijks, daar het niet in het stuk gezegd wordt, (heeft) gespeeld.”

Even suggestief is zijn opinie over spel van Mw Noterman als Helène Harlay :

„Een paar malen meenden wij dat het duel tusschen oudersplicht en liefde (...) te koel gespeeld werd, spoedig echter begrepen wij dat het voor de plichtzware rol een passende toon was.”<sup>79</sup>

76. Nr. 28.

77. = nogal ?

78. Nr. 29.

79. Nr. 31.

In *De Meester der Smeltovens* waren Mej. Janssens en G. Van de Putte „niet altijd even voornaam”<sup>79</sup> In *De Hinderlaag* is G. Cauwenbergh als Robert Marcel in het eerste bedrijf

„juist zoo salon-schitterend, als het zijn in zekere mate nederige rol paste. Dat hij bijv. als salon-held den zeer door de vrouwen geliefde Marcel Hermès in de schaduw stelde, was niet omdat hij te handig was, maar wel omdat de uitbeelding van den heer Van Roy te onhandig voorkwam.”

Deze Van Roy

„begreep zijn rol niet. Hij declameerde. Een mensch die als Hermès voor het leven staat, declameert niet meer, die geeft geen kleuren, enkel tinten. Geen hoogten en vlakten. Enkel even relief.”<sup>81</sup>

In *Op Hoop van Zegen* was Mej. Bertrijn als Clementine „kost-school-sentimenteel.” Het beroemde kransje rond de haard in het derde bedrijf kreeg

„het noodige samenspel. En niet te tragisch. Tragiek heeft in dit midden toch weer een heel andere beteekenis.”

Uitbundiger wordt het portret van L. Bertrijn als Geert, „sterk, zonder vaar noch vrees, zoowat van het slag der oud-Hollandsche zeehelden” en ook G. Cauwenbergh als Barend was „schuchter tweede plans, zoodat de uitbarsting in twee het noodige relief kreeg.”<sup>82</sup>

Ook in *Ghetto* groeit de detaillering van de individuele acteursprestatie uit tot een commentaar op de globale vertoning. P. Janssens als Sachel is voor Van Ostaijen onder de maat gebleven :

„Het spel was m.i. werkelijk te kalm, te weinig zenuwachtig. Deze Jood die 'ziet met zijn oren in zijn handen' moet ons door een gansch speciaal spel verduidelijkt worden (...). De taal moest hoekiger, scherper, en de zinnen die vaak de uiting waren van lang innerlijk bedenken, moesten dan ook meer afdoende gezegd worden, als de spil-zinnen van het spel. Het leek ons soms wel of de heer P. Janssens had een vrees van zijn Sachel karikaturaal voor te stellen en hij daarom van Charib dit (sic) in Scylla in viel.”

L. Bertrijn slingerde „zijn fameuse tirade (...) eenvoudig gelijk een volksmenner de zaal in” en E. Gorké

„stelde (...) zijn Rebbe Haëzer al te karikaturaal voor, hij dikte de geweldige Heyermans-dosis nog vaak aan. (...) Ook hij was te zeer de galerij indachtig, zoo kon vooreerst reeds het zeer lawaaijerige snuifjes nemen (...) gerust achterwege gelaten worden.”

80. Nr. 35.

81. Nr. 36.

82. Nr. 38.

## Mw Noterman als Rose

„speelde bijna precies op dezelfde wijze als in haar Lotte van 'Het Zevende Gebod'. Dat was natuurlijk vaak verkeerd. De verhouding is hier toch wel anders.”<sup>83</sup>

Mw Dilis als Mw Alving in *Spoken* wordt „een minder oppervlakkig spel” aangeraden :

„Mevr. Alving's smart (werd) te veel door het angstig gebruik van een zakdoek veruiterlijkt.”

## De onvaste rolkennis van G. Cauwenbergh

„berokkende de uitbeelding van een oppervlakkig logisch karakter als dat van Dominee Manders veel schade.”

## P. Janssens

„overdreef de komiekerige noot. (...) Na zijn dialoog met Dominee Manders knikte (hij) als Engstrand het publiek eens flink lachend toe, om goed te kennen te geven dat hij den dominee om den tuin had geleid.”<sup>84</sup>

Ook de andere middelen – mimiek, gestiek en beweging, stem en taal – waarmee elke opvoering gerealiseerd wordt, komen geregeld voor in van Ostaijens besprekingen.

Mimiek wordt nagenoeg altijd ongedetailleerd aangestipt. Over Mw Noterman als Lotte in *Het Zevende Gebod* vermeldt de recensent speciaal als „aangrijpend” „hare mimiek die zooveel van buitenaf bekeken spontaan blijkende handelingen uitleggend moet voorafgaan.”<sup>85</sup> Bij G. Cauwenberghs mimiek als Robert Marcel in *De Hinderlaag* zegt hij dat ze „tot in de minste details verzorgd (was)”<sup>86</sup>. A. Van Thillo als Kaps in *Op Hoop van Zegen* krijgt „een geestige mimiek”<sup>87</sup> genoteerd. Van Mw Bertrijn als Charlotte Férioul in *Het Schandaal* vindt hij „haar mimisch spel”, in het onderhoud met Artanezzo, „aangrijpend”<sup>88</sup>.

Gebarentaal en beweging komen even zelden voor. Mw Dilis is, als prinses de Chabran in *De Naakte Vrouw*, „waardig (en) sierlijk”<sup>89</sup>. Dezelfde actrice geeft in *Pro Domo* „sober spel”<sup>90</sup>. Mw Noterman als Lotte in *Het Zevende Gebod* krijgt lof om

83. Nr. 42.

84. Nr. 43.

85. Nr. 29.

86. Nr. 36.

87. Nr. 38.

88. Nr. 39.

89. Nr. 23.

90. Nr. 27.

„haar misschien ingeboren maar stellig goed ontwikkelde zin voor plastiek” en hij vermeldt uitdrukkelijk

„het binnenkomen in het tweede bedrijf en hare houding tegenover Gaaïke ; het spel met de kaarten in drie ; het spel aan den koffer.”<sup>91</sup>

Voor P. Janssens wordt in *Op Hoop van Zegen* een „levendige Kobus”<sup>92</sup> vermeld. L. Bertrijn als Férioul in *Het Schandaal* had hij zich „meer elegant voorgesteld”. G. Cauwenbergh als Artanezzo vindt hij „te weinig bewegelijk, ja te loom” en A. Van Thillo als „een goede Parisot” bleef echter „wat gebrekkig in zijn bewegingen”<sup>93</sup> In *Margaretha Gauthier* is het B. Ruysbroeck die „zich voortreffelijk bewoog als Desrieux”<sup>94</sup>.

Over de stemkwaliteit der acteurs geeft Van Ostaijen één keer nadere informatie en dan nog slechts om op gebreken te wijzen. In *Pro Domo* heeft Mej. Bertrijn

„stemverhoogingen, verzwakkingen ofwel een plotse schorsing, die psychisch ongemotiveerd blijken : onnoodige hoogten en vlakten, meer deklamatie dan tooneel zijn.”

Bovendien kent hij een medicijn : „Een realiteitsbegrip, dat overigens ook door routine gevormd wordt, moet daarin verhelpen”<sup>95</sup>. Wel wordt ook in *De Hinderlaag* over Van Roy gezegd dat bij hem „het emphatische van den conservatorium-leerling er (...) uit (moet)”<sup>96</sup> maar daarmee is uitsluitend roloppvatting bedoeld en niet een ook technische opmerking.

Het begrip dictie is Van Ostaijen niet onbekend en het reikt verder dan een normale verstaanbaarheid door de toeschouwer ; ook hier brengt de recensent niet louter technische informatie maar verbindt hij het acteerinstrument met de psychologische benadering van de rol.

Wanneer hij over Mw Noterman in *De Naakte Vrouw* zegt dat ze „fraai zeide”<sup>97</sup>, dan wordt behalve professionele lof gestrooid, toch ook beklemtoond dat haar methode van spreken een ondersteuning van haar personage betekende. Zo ook over A. Van Thillo als „pastoor van de hooge wereld” in *De Dwaze Maagd* :

„Zijn iets of wat precieus beschaafde taal kwam hier goed van pas.”<sup>98</sup>

91. Nr. 29.

92. Nr. 38.

93. Nr. 39.

94. Nr. 44.

95. Nr. 27.

96. Nr. 36.

97. Nr. 23.

98. Nr. 25.

Dezelfde implicatie duikt op over Mej. Janssens als Gaaïke in *Het Zevende Gebod*, die de recensent „graag wat sterker van dictie” had gehoord; dat hiermee het begrip van de rol bedoeld wordt, blijkt toch wel uit Van Ostaijens toevoeging dat „de juiste toon een onoverkomelijke noodzakelijkheid” is om „een heel leven met sterke ontgoochelingen te situeren”<sup>99</sup>. In dezelfde recensie merkt hij tevens op dat „in de dictie van den h. Janssens niet de door het afsterven van zijn zoon noodzakelijke afstand” lag. Mw Bertrijn als Bello Catries in *Eene Misdadige* wordt eveneens in de bloemetjes gezet; toch heeft hij voorzichtige bezwaren:

„Hier en daar echter, in haar aanvallen van gramschap sprak zij, geloof ik, eenigszins binnensmonds en articuleerde daarbij te sterk, hetgeen per slotsom, in een te scherp sisgeluid overging.”

Ook hier wordt dus langs technische analyse om een schets van de psychologische rolaanpak geleverd. Van J. Schmitz betreurt hij dat „het spreekorgaan (...) niet voor sterkere nuancering vatbaar is”<sup>100</sup>, wat alweer de expressiviteit raakt. R. Angenot als Prefect in *Het Schandaal* wordt voorgehouden dat „zijn dictie in dit soort rollen nochtans aan kranigheid (zal) moeten winnen”<sup>101</sup>.

Het taalgebruik der acteurs verwaarloost Van Ostaijen niet helemaal, al zal de vermelding telkens negatieve aspecten bevatten. Van E. Gorké in *Het Zevende Gebod* vindt hij de „bijvoeging van talrijke brusselsche uitdrukkingen (...) geheel overbodig”<sup>102</sup>. L. Bertrijn als Bruno Gits in *Eene Misdadige* zal zich „wat de uitspraak betreft (...) voor valsche klemtoon te hoeden hebben en b.v. zeggen Catries met lange ie en niet Catrice”<sup>103</sup>. Mw Bertrijn in *Het Schandaal* wordt erop gewezen dat „de dictie (...) beter verzorgd (mocht)”; tussen haakjes geeft hij illustratie: „(Zij) gebruikte soms 'buiten goeien’ ”<sup>104</sup>.

De methode om een theaterstijl te karakteriseren door de globale opvoering en de individuele rol *samen* te bekijken, hebben we indirecte acteurskritiek genoemd; de beschrijving der technische middelen der acteurs is dan de directe. Als kan vastgesteld worden dat Van Ostaijen ook in dit onderdeel zijn hoofdinteresse op de analyse van de rol richt, dan beschrijft hij toch meer *hoe* en niet *eenzijdig*, zoals bij een indirecte karakterisering, *wat* werd gespeeld.

Zo leiden we uit deze recensies af dat de opperste eis van Van Ostaijen als theatercriticus de correcte karakterisering van de rol

99. Nr. 29.

100. Nr. 34.

101. Nr. 34.

102. Nr. 29.

103. Nr. 34.

104. Nr. 39.

is en blijft; de uitbeelding moet overeenstemmen met de intenties van de auteur. Op de enscenering transposeert hij dit principe van trouw aan het werk. Het komt erop aan dat de betekenis van het drama, het intrinsieke gehalte juist geëxterioriseerd wordt. Wanneer deze veruiterlijking van de toneelspeelkunst excessief dreigt te worden of alleen maar virtuoos, dan berispt hij deze bedreiging van de globale expressiviteit streng. Daarom gaat hij in tegen de kneepjes der acteurs die zichzelf ten toon stellen of hun rol aanvullen met niet in de tekst opgenomen fragmenten. De dienst aan de rol staat primair; het bewuste „spelen” van de rol, het al te sterk „komedie” brengen staat voor hem gelijk met uit de rol vallen, d.w.z. een niet dramatisch-adequate uitbeelding opdringen. Hij verlangt van de acteur niet dat deze zich op de voorgrond speelt maar wel dat hij via fantasie en intelligentie de identificatie en het meeleven der toeschouwers bevordert.

Naast de trouw aan het werk, heeft Van Ostaijen toch ook aandacht voor de zuivere theatraliteit. De acteur is herhaaldelijk in staat efficiënter te maken waarin de auteur zelf niet zo best is geslaagd; de relatieve zwakte van een stuk kan worden opgeheven of gecamoufleerd, als de acteur in staat is het relatief-beste uit het stuk te voorschijn te halen. In wezen werkt hier bij Van Ostaijen dezelfde grondidee als bij de opvoering van een goed drama; dit is immers in zijn kern reeds zo theaterefficiënt dat door een nauwkeurige en trouwe weergave het grootst mogelijke effect kan worden bereikt.

### c. *Kritiek op de enscenering*

Van Ostaijen kent de term regie maar de inhoud ervan beantwoordt nog niet aan de huidige opvatting. Het komt een aantal keren voor dat de recensent, nadat hij de waarde van het opgevoerde drama en het niveau van de opvoering heeft bepaald, aan het slot toevoegt dat „de regie verzorgd” was of ze met een ander kenwoord looft<sup>105</sup>. Toch wordt hier geenszins enige interpretatie van het stuk mee bedoeld; het begrip fungeert blijkbaar uitsluitend in verband met de uiterlijke aankleding van de opvoering, d.w.z. het decorbeeld, de kostumering en de belichting.

Dat blijkt b.v. uit Van Ostaijens aanmerkingen over de regie in *Het Schandaal*. Hij vindt dat „het zomerfeest te Luchon (...) alles behalve... ‘Luchon’ was”; dit slaat op de algemene sfeer en in-

105. Cfr. nr. 23: „verzorgd”; nr. 25: „opperbest”; nr. 27: „Ook de regie (droeg) het hare (bij om) het stuk te redden”; nr. 28: „verzorgd”; nr. 36: „verzorgd”; nr. 38: „volmaakt verzorgd”; nr. 41: „Den regisseur mag geluk gewenscht worden”; nr. 43: „goed”.

kleding en hij constateert gebrek aan „elegantie”. Belangrijk is toch dat hij een eigen enceneringsconcept bezit :

„Ik geloof dat ‘Het Schandaal’ niet speciaal in 1910 speelt, wel een gewoon modern stuk is, dus de kleederdracht van het oogenblik dient gevolgd te worden. (...) Neemt u in acht voor de hoeden ! (...) Zonderling hoe potsierlijk de hoeden met breede randen nu doen.”<sup>106</sup>

Toc lijkt de regisseur veeleer coördinerend te worden opgevat, als de recensent Mw Bertrijn lof toezwaait in *Eene Misdadige*, omdat zij „om deze muldersdochter voor te stellen een goede keus in hare kleerkas (heeft) gedaan”<sup>107</sup>. In *Spoken* merkt de recensent op dat „de lichteffekten in het derde bedrijf (...) door een over en weer schuivende schaduw (werden) gehinderd”<sup>108</sup>. Overigens doet Van Ostaijen ook mee aan het tot heden toe bestaande misverstand dat de acteursprestatie des te gaver zou zijn naarmate de tussenkomst van de regisseur onmerkbaar wordt<sup>109</sup>.

Het decorbeeld ontsnapt doorgaans aan zijn aandacht, nogmaals een bewijs dat hij eenzijdig op de literair-dramatische essentie gericht is en de theatrale realisatie hieraan ondergeschikt maakt. Slechts in *Het Zevende Gebod* merkt hij op :

„De decoratie is nog steeds, – wie weet of het niet beteren zal ? – aan omstandigheids-nuancen te zeer onderhevig en wie denkt dat hij geheel vrij staat is een merkwaardig autogobeur.”<sup>110</sup>

Bedoeld wordt waarschijnlijk dat de samenstelling van het decorbeeld afhankelijk blijft van de toevallig beschikbare voorraad vaste ontwerpen. Het zou tevens kunnen verklaren waarom Van Ostaijen geen aandacht aan dit onderdeel schenkt ; uit ervaring weet hij dat het decor nooit extra voor elke nieuwe vertoning wordt ontworpen maar gretig bij elkaar gezocht uit een permanente maar beperkte selectie. Alleen wanneer hij het resultaat volkomen mislukt acht, zoals in dit stuk het geval is, komt hem enig protest in de pen. Slechts één keer, in *Op Hoop van Zegen*<sup>110</sup>, treedt de regisseur, in casu L. Krinkels<sup>111</sup>, uit de anonimiteit ; het lijkt ons reeds louter uiterlijk een teken dat voor Van Ostaijen drama en acteur belangrijker zijn dan de regisseur ofwel dat zijn verlangens over de encenering immanent opgesloten zitten in zijn eisen over drama en

106. Nr. 39.

107. Nr. 34.

108. Nr. 43.

109. Nr. 31.

110. Nr. 28.

111. Nr. 38.

112. (1863-1921), Antwerps theatercriticus die tijdens de oorlogsjaren regie voerde.



speelstijl. De regie wordt nergens een autonoom deel ; ze krijgt van de recensent geen persoonlijk-creatieve opdracht toegewezen. De regie moet, overeenkomstig de nu al bekende opvattingen van Van Ostaijen, functionele dienst aan het drama blijven.

Anecdootisch is verder nog de kwajongensachtige pret waarmee Van Ostaijen de te opvallende tussenkomst van de souffleur, de „blazer”, vermeldt, culminerend in zijn slotwoord van *Ghetto* :

„De blazer deed zijn best, maar de man kan onmogelijk alleen de gansche karwei afdoen. Het personeel dient hier verdubbeld te worden.”<sup>113</sup>

Herhaaldelijk komt hij terug op het gebrek aan rolkennis, die de psychologische volmaaktheid van de rol heeft geschaad ; dat dit euvel voor een belangrijk deel te wijten is geweest aan het onmenselijke tempo van elke week een ander stuk, is voor Van Ostaijen blijkbaar geen voldoende aanleiding tot consideratie.

#### d. *Kritiek op het repertoire*

Bij de opvoering van Franse stukken komt Van Ostaijen er voortdurend op terug dat deze stukken onze acteurs niet liggen, dat ze te exclusief-Frans zijn opgevat en dat het Vlaamse temperament nu eenmaal anders geaard is. Ook al kan hij telkens melden dat ondanks deze handicap de vertoning toch flink is geweest, dan heeft hij met de voorafgaande opmerking toch reeds indirecte kritiek op het repertoire geleverd. Een aantal keren echter beperkt hij zich niet tot onrechtstreekse afwijzing, maar neemt hij een theater-repertoriële programmaverklaring in zijn recensie op.

Het seizoen 1916-17 heeft bij de aanvang een sterk overwicht van vijf Franse stukken op vier van „ons nationaal toneel” ; Van Ostaijen wordt voorzichtig-boos :

„De duitsche, engelsche, skandinaafsche, russische en al de andere literaturen staan samen vertegenwoordigd door nul. Ik meen dat de verhouding niet zeer billijk is.”

Dit is meer dan alleen maar de uiting dat hij de Franse toneel-letterkunde der laatste jaren weinig zaaks acht ; van Ostaijen is reeds, al dan niet grondig, vertrouwd met het belangrijkste der buitenlandse toneelproductie en hij wil de enge poort openstoten. Toch speelt ook een ander argument mee. Hij noteert dat het Duitse repertoire vóór 1914 te Antwerpen populair was geworden ; in het vermijden van Duitse stukken ziet hij een politiek-geïnspireerde beslissing die hij afkeurt omdat ze de kunst vreemd is :

„Wanneer het publiek in onze stad een gezelschap gaat toejuichen dat duitsche operetten opvoert dan zal het ook wel een der lustige duitsche potzen verdragen kunnen, en daarna zou het bestuur er een Hauptmann of een Wildenbruck, om nu stukken van het laatste vredesjaar te noemen, kunnen op wagen. Het blijkt dat het Antwerpsch publiek nog gezonde geest genoeg heeft, om niet aan een 'Guerre Economique' te denken.”<sup>114</sup>

Wanneer hij blij berichten kan dat de opvoering van *De Op-gaande Zon* zeer geslaagd is, bindt hij er onmiddellijk de wens aan vast

„dat het sukses (...) zoo groot moge wezen dat het bestuur volhardend doe op de goede weg. De kas moet de kunst consolideren. Zoo doende heeft eenieder zijn deel van 'De Op-gaande Zon'.”<sup>115</sup>

Wanneer hij echter verslag uitbrengt over *De Meester der Smeltovens* spreekt opnieuw resignatie :

„'t Schijnt (...) niet mogelijk den Antwerpenaar zijn Vulcanistrouw te ontnemen. Waarschijnlijk is het publiek ook een vulkaan, met heel trage irrupties echter ; alvorens nieuwe lava 'Den Meester der Smeltovens' zal bedolven hebben, zal er nog heel wat water door de zee loopen.”<sup>116</sup>

Bij *De Hinderlaag* breekt echter zijn geduld :

„Het is werkelijk te veel, meer dan om de veertien dagen, een fransch tooneelstuk, volgens dezelfde patroon, te moeten behandelen. (...) Als U geen Parijzenaar zijt en u stelt ook andere eischen aan het tooneel dan hij, dan is het bespreken van deze tooneelstukken werkelijk vermoeiend. Ik steek de handen omhoog.”<sup>117</sup>

Een week later, als hij nu ook de opvoering van *De Hinderlaag* heeft bijgewoond, is zijn overtuiging nog gegroeid :

„Het bestuur van den K.N.S. moet wel vast overtuigd zijn dat zijn gezelschap speciaal uitblinkt in het Fransch salon-repertorium, om net zoo halsstarrig als een eerste broekvent op de trom roffelt, aanhoudend het Antwerpsch publiek dit genre ten beste te geven. En dit publiek moet in zijn tooneelvoorkeur wel het uitgelezen alter-ego van het bestuur uitbeelden.”

Kordaat blijft hij op zijn stelling : „De eene overtuiging is de andere waard.” Hij is ervan overtuigd dat het Antwerpse gezelschap beter presteert in „moeilijke psychologieën (...) dan wel in

114. Nr. 30.

115. Nr. 32.

116. Nr. 35.

117. Idem.

Fransch-particularistische oppervlakkigheden.”<sup>118</sup> Daarom waar-  
schuwt hij de directie. Twee weken later zucht hij opgelucht :

„Na het marasme der laatste drie weken is deze opvoering van ‘Op  
Hoop van Zegen’ alvast meer dan de hoop van zegen, het is de  
zegen zonder meer.”<sup>119</sup>

Hij blijft gelukkig met *Ghetto* :

„Verheugend is het waar te nemen dat het bestuur van den K.N.S.  
voor een tijd ten minste, – want de verblindende schoonheid van  
de dame met de Camélias blinkt reeds in het verschiet, – zijn speel-  
plan gewijzigd heeft en de Bataille-Bernstein-cyclus momenteel  
onderbroken wordt. (...) Wat het repertoire der vier laatste weken  
betreft, hebben wij dus geen reden tot klagen. Zulks is in deze  
jeremiade-tijd zeer op prijs te stellen, hetgeen wij, het Bestuur mag  
er zeker van zijn, dan ook niet nalaten.”<sup>120</sup>

Een week later straalt hij nog meer tevredenheid uit :

„Dat het répertoire van den Koninklijke Nederlandsche Schouw-  
burg in den laatsten tijd bijzonder verbeterd is, hebben wij reeds  
waargenomen. De herneming van ‘Spoken’ was gelukkig. Daar dit  
stuk, zoowel als ‘Ghetto’ en ‘Mevrouw Warren’s Bedrijf’ goede zalen  
gemaakt heeft, ligt het voor de hand dat het bestuur heelemaal niet  
meer genoodzaakt is, om de balans te maken, ‘De Meester der  
Smeltovens’ of dergelijke op te voeren. Wij mogen dus verhoplen  
deze stukken voor goed van de plakkaat te zien verdwijnen.”<sup>121</sup>

Enkele keren ook heeft Van Ostaijen commentaar op de kwaliteit  
der vertaling van het toneelstuk en al mag een aantal opmerkingen  
wijsneuzig aandoen, ook hierin wordt bevestigd dat hij naar de  
kern van het stuk zoekt.

Van *De Dwaze Maagd* vindt hij dat „de vertaling vlotte” ; toch  
zijn enkele termen minder nauwkeurig vertaald :

„Er is immers spraak van ‘Abbé Roux’. In een dialoog zal men hem  
dus ‘Eerwaarde’ noemen, niet ‘Mijnheer Pastoor’. Dit gebeurt enkel  
in plattelandsgemeenten.”

Dat deze bemerking psychologisch terzake doet, heeft hij reeds  
voorbereid toen hij in het acteursrapport lovend noteerde dat  
A. Van Thillo „wist dat hij een pastoor van de hooge wereld  
was”<sup>122</sup>.

118. Nr. 36.

119. Nr. 38.

120. Nr. 42.

121. Nr. 43.

122. Nr. 25.

Zijn opinie over *De Kleinen* mikt meer op theatercultuur in het algemeen :

„De vertaling mocht gerust een beetje minder Antwerpsch particularistisch. Zekere uitdrukkingen van Geo<sup>123</sup> konden door passende algemeen nederlandsche vervangen worden. Of meent de heer L. Krinkels<sup>124</sup> nog steeds dat ons tooneel door het gebruik daarvan, zou 'verhollandschen' ?”<sup>125</sup>

Ook van *De Hinderlaag* zegt hij dat de vertaling

„vaak al te particularistisch vlaamsch was. Precies uitgekozen termen werden vaag vertaald of omschreven.”

Dit detailleert hij trouwens :

„Zoo herinner ik mij : in het eerste bedrijf moet Anne-Marie aan haar moeder geleerd schertsend spreken over een 'justice immanente'. Het Latijnsche woord is hier, zonder pedant te worden, niet te vertalen. Toch luidt de vertaling 'een eeuwigbijblijvende rechtvaardigheid'.”

En nog :

„'Vous bostonnez très bien, monsieur' wordt door het onbepaalde 'u danst zeer goed, mijnheer' vervangen. Beter ware natuurlijk 'u walst', 'u draait heel goed boston' of eenvoudig 'u bostonneert heel goed'. Wij kunnen toch niet blijven aannemen dat deze schakeeringen niet zouden weer te geven zijn.”<sup>126</sup>

Tussen Van Ostaijens dromen over een nieuwgericht repertoire en de KNS-praktijk ligt uiteraard de factor : voorkeur en belangstelling van het publiek. Onrechtstreeks laat hij dit bewustzijn niet onbesproken en hij blijkt een aandachtig observator van de zaal te zijn, niet altijd zondermeer laatdunkend, vaak begrijpend, maar meestal toch zich bewust van het verschil tussen zijn eigen wens en de voorkeur van de brede massa.

Wanneer hij zich over *Zaza* maar moeilijk tot lieve woordjes kan dwingen, noteert hij berustend de populariteit van dit melodrama :

„Zaza lokt nog steeds de menigte der groote dagen naar den schouwburg. Zaza triumphatrix !”<sup>127</sup>

Wanneer hij zich eveneens moet distantiëren van *De Kleinen*, dan weet hij nochtans waarom dit banale stuk een succes is geworden :

123. Personage, gespeeld door Mw Bertrijn.

124. Hier de vertaler.

125. Nr. 31.

126. Nr. 36.

127. Nr. 28.

„Het zal de toeschouwers wel nooit onbehagelijk te moede geweest zijn. (...) Geen enkel fatsoenlijk mensch voelt zich op stiekeme wijze aangevallen. En, meent het publikum, je komt toch niet naar den schouwburg om uitgescholden te worden.”<sup>128</sup>

Van Ostaijen suggereert daarmee wel dat het stuk elke persoonlijkheid mist en niet past in zijn droomschema van doorleefde synthese, maar hij blijkt tevens een fijn interpretator van het brede publiek te zijn. Dat bewijst hij nogmaals in *Op Hoop van Zegen*. Hij stelt vast dat dit „Spel van de Zee” inderdaad populair is geworden,

„een stuk, waarvan alle standen van onze hedendaagsche samenleving wel kunnen wenschen, dat het nog langen tijd op het repertoire blijve.”

Zijn analyse toont inzicht in de dualiteit van het theaterpubliek, enerzijds de volkse massa, anderzijds de meereisende kenners onder wie hij zichzelf duidelijk rangschikt :

„Terwijl de intrigue ongemeen boeiend ook voor het schellinkje is, vervalt het stuk van een andere zijde niet in het melodrama.”

Conclusie :

„Uitzonderlijk kan dus het publiek, geheel het publiek, tegenover dit stuk in bewondering, solidair staan.”

Zijn eigen dubbele positie als recensent en literair-geïnteresseerde spreekt uit zijn slotbemerking :

„Insgelijks zeer verheugend niet op de menschen die de ontvangst goed maken te moeten beuken.”<sup>129</sup>

Overigens spreekt hij elders over het publiek als over een naamloze groep waartoe hij zelf niet behoort. In *Zaza* verraadt hij zijn geringschatting voor de smaak van de doorsnee-toeschouwer ; de opvoering werd hard gechargeerd en grimmig-cynisch schrijft hij :

„Vermakelijk als al de acteurs zoo, zonder vaar noch vrees, van katoen mogen geven. Chargeeren ! Ach daar hoeft ze heelemaal niet bang voor te wezen ; van katoen maar, 't kan hier absoluut geen kwaad. En 't publiek zal er zich kostelijk bij vermaken.”<sup>130</sup>

Dezelfde indruk geeft Van Ostaijen in *De Kleinen*. Hij analyseert dat de thematische kern niet ontwikkeld raakt :

128. Nr. 31.

129. Nr. 38.

130. Nr. 28.

131. Nr. 31.

„De toeschouwers mogen naar hartelust conclusies trekken, hetgeen ze wel niet heel lang zullen doen, want het guitige element in het stuk heeft hun een voor hen wenschelijke oplossing voorspelt (sic).”<sup>131</sup>

Hij blijft erbij dat *Ghetto* een zwak drama is en dat vooral de pathetische dialoog tussen Rafaël en Rebbe Haëzer „geen draagkracht” bezit,

„spijs het fysisch wel tot het schellinkje gaat, waar de tirade over 'de ware God die nog komen moet' door een flink applaus wordt verwelkomt (sic).”

Het uitvoerige gesprek in het tweede bedrijf tussen Sachel, Rebbe Haëzer en Rafaël wordt enkel gered door „de mercantiele tirade” van Rafaël,

„kleurloos gefraseer, dat nochtans nog gedurende geruimen tijd bij de van zeven tot elf vrijzinnigen een goed onthaal vinden zal.”<sup>132</sup>

Zijn laatste bijdrage, over *Margaretha Gauthier*, „het voor kostschoolmeisjes en geminteneerde dames hartversterkende stuk”, vat fraai zijn eigen behoefte aan diepgang en zijn aperte afkeer voor het grote publiek samen :

„Daardoor waarschijnlijk te verklaren dat deze menschen van duidelijk uitgesproken antithesen houden ; nadenken behoort niet tot hun meest geliefkoosde bezigheden ; de bakvischjes omdat zij het maximum idealen nog in zich besluiten, de tweeden om het minimum. De uitersten raken elkaar.”<sup>133</sup>

Hier kunnen we dan Van Ostaijens eigen opvatting over zijn ambt als theaterrecensent bij aansluiten. Een eerste glimp kunnen we opvangen in zijn bespreking van *De Dwaze Maagd*. Hij acht dit stuk een fenomeen van „een voorbijgaande modekunst” :

„Het is losse, ik zeg niet frivole, kunst ; niets compact, niets saamgedrongen ; de woorden hollen soms voort zonder beteekenis. Wanneer recensenten H. Bataille een plaats gunnen naast de groote tooneelschrijvers van onze eeuw, — Ibsen, Strindberg, Gorki, Simons-Mees, Jammes — dan geloof ik waarlijk dat zij van hun ambt een lolletje maken.”<sup>134</sup>

Ook in dit onderdeel treffen we bijgevolg de vertrouwde premissen aan. De recensent moet in staat zijn kwaliteit en gehalte te onderscheiden van voorbijgaande ééndagskunst. Wellicht zit er ook wat onderduimse agressiviteit aan vast, als hij zich ostentatief

132. Nr. 42.

133. Nr. 44.

134. Nr. 25.

onttrekt aan het voor hem onaanvaardbare oordeel van zijn collega's.

Als inleiding tot *Het Zevende Gebod* plaatst hij een captatio benevolentiae, althans naar de vorm; naar de inhoud is het andermaal een pleidooi voor ernst en degelijkheid. Hij zet voorop dat een recensent maar een gewoon sterveling is, dat bijgevolg „elke kritiek min of meer subjectief is, hare waarde dan ook beperkt moet blijven.” Hij noteert dat de gemiddelde lezer de krant enerzijds voor louter leugen verslijt maar anderzijds voor „evangelisch-onfaalbaar” houdt. „Dit banaal dualismus in het publiek” maakt de taak van de criticus moeilijk; hij moet zijn oordeel „zoo degelijk en zoo bevattelijk mogelijk” onder woorden brengen en tevens „aandachtig letten op de stemming die bij het publiek, door hoogerangehaald interpreteren kan gewekt worden.” Wat kan dit gevaar praktisch beteekenen? :

„Een nuchtere en den recensent objectief schijnende kritiek kan door de openbare meening als negatieve begrepen worden, terwijl, wanneer een recensent zijn publiek gewoon maakt steeds de lofbazuinende toon aan te wenden, een biz. laudatieve beschouwing hare waarde op het gepaste oogenblik kwijt geraakt.”

Hij leidt hieruit af dat „de vrijheid en de degelijkheid” van de criticus alleen kunnen bevorderd worden „door den tegenover den recensent aangewende kritisch-nuchteren geest van het publiek”<sup>136</sup> en deze positieve houding verwacht hij nu juist van zijn lezers. Het lijkt wel niet volkomen een abstract-theoretisch standpunt te zijn dat hij hier formuleert; we kunnen er een incident achter vermoeden waarvan de juiste toedracht wel niet meer te achterhalen valt. In elk geval manifesteert zich een deontologisch fundament in deze vraag om begrip; de integriteit en de verantwoordelijkheid van de plichtvolle criticus kunnen slechts renderen, indien de kritische lezer met evenveel ernst meespeurt naar de artistieke waarde en waarheid.

Bij de bespreking van *De Meester der Smeltovens* raakt hij moeilijk op dreef, omdat hij weinig goeds weet te berichten maar het geheel toch niet de moeite waard vindt om er hard tegen in te gaan; hij breekt de bespreking dan veelbetekenend af: „Antwerpsche recensenten zijn (...) niet wreed.”<sup>137</sup>

135. Het is waarschijnlijk dat het hier om stadsgenoten gaat, maar we mogen niet zonder meer uitsluiten dat hij buitenlanders bedoelt. Van Ostaijen kende de internationale kritiek, misschien niet systematisch maar toch beslist met ongewone aandacht. Enkele critici citeert hij ter staving of inleiding van zijn eigen oordeel. Cfr. nr. 29: „Trarieux”; nr. 40: „Franz Blei”, „Georg Brandes” en de „NRC-criticus”.

136. Nr. 29.

137. Nr. 35.

Bij het afsluiten van de blije bespreking van *Op Hoop van Zegen*, bekent Van Ostaijen :

„Ondertusschen verheug ik mij deze laudatieve te kunnen schrijven. Dat montert een mensch wat op. En een recensent is ook een mensch.”<sup>138</sup>

Deze kinderlijke oprechtheid verklaart misschien waarom Van Ostaijen na deze jaargang van *Ons Land* niet langer het theaterkritische hoekje bleef vullen. Zijn innerlijke behoefte aan niveau en gehalte kan hij, gezien de conjunctuur van het Antwerpse theater en de onkritische zin van het publiek, niet adequaat uitdrukken ; anderzijds wenst hij aan zijn eigen normen geen goedkope toegevingen te doen. Liever dan te schipperen tussen deze ondankbare klippen, geeft hij het theater op en wendt zich tot zijn eigen inspiratie en aspiratie als lyricus.

#### BESLUIT

Om het beeld van Paul van Ostaijen, zoals dat uit deze recensies naar voren treedt, rechtvaardig te beoordelen, dienen we vooraf enige relativerende facetten aan te halen.

Deze periode van medewerking loopt over nauwelijks vijf maanden en is bijgevolg te kort om een radicale evolutie, kordate progressiviteit of genuanceerde wijziging te kunnen verwachten.

Bovendien heeft Van Ostaijen kennelijk weinig zorg besteed aan deze recensies. Dat is zeker voor een gedeelte afhankelijk van de slordige typografie in dit weekblad. Nochtans stellen we ook bij Van Ostaijen zelf zorgeloosheid vast. Zo zijn er zinnen aan te treffen die anders worden afgemaakt dan ze ingezet werden. Zo is er ook nergens een diepgaande discussie van het fenomeen theater als autonoom-artistieke expressie, evenmin als van de opvoeringen als geldige momenten, die even zou suggereren dat hij de creatieve gebeurtenis van een theateropvoering erg hoog aanslaat. Hij blijft de indruk wekken zich bewust te zijn van zijn occasionele medewerking ; de roep naar het theater gaat beslist niet van hem uit. Op dit domein meet hij zich zeker geen pioniersrol toe, wat niet verhindert dat in zijn besprekingen zeer persoonlijke standpunten geformuleerd geraken.

Dat hij deze theaterkritiek niet als een beslissende levenstaak opvat, merken we trouwens ook aan een zekere ironie, die wel eens op skepsis zou kunnen wijzen, telkens als hij over dramatische



personages praat. Hij ziet de betrekkelijkheid van het plankenleven wel in, wellicht medebeïnvloed door de weinig interessante periode die hij te bekijken en te verslaan krijgt. Hij treft weinig vitale aspecten in het theatergebeuren van dit oorlogsjaar aan; wanneer hij ergens toch minder nonchalant gaat oordelen, dan gebeurt dit om de intrinsieke waarde van het toneelstuk als bijdrage tot een literaire ontwikkeling, beslist niet als een originele en onvervangbare aanleiding tot theaterspel. Voor Van Ostaijen behoort het theater nog integraal tot het domein der literatuur.

Daarom precies zal hem de literatuur, bestemd voor het theater en de opvoering, pas boeien, wanneer hij er accenten in aantreft die hem ook boeien, die hem reeds boeien buiten het medium van het theater om. Ook dan wordt het nog niet een principiële discussie, die ons zou toelaten tot nieuwe en onbekende conclusies over Van Ostaijen over te gaan; het blijft bij een opinie die blijkbaar reeds vooraf, vóór de ervaring van de uitbeelding in de vertoning, bij Van Ostaijen aanwezig is. Hij vindt slechts zijn kijk op de eigentijdse artistieke bewegingen, zijn empirisch gewonnen concept bevestigd. Op dat ogenblik komt er in de discussie een gerichtheid naar voren die, binnen de theaterbespreking of voorbeschouwing, inderdaad rijpt tot een conclusie die ook terug te vinden is in die opvattingen van Van Ostaijen die zijn verdere lyrische en kritische evolutie hebben gekenmerkt of bepaald.

De bewijzen hiervan zijn terug te vinden in de interessepunten die in Van Ostaijens besprekingen geregeld terugkeren en die, zonder dat ze tot een vast te definiëren programma uitgroeien, in elk geval documenteren dat ze in zijn artistiek bewustzijn een element van voortdurende preoccupatie hebben uitgemaakt.

1. Het geestelijke – zelfs spiritualistische – gehalte van een kunstwerk, gebaseerd op psychologische waarachtigheid en universeel-menselijke inhoud.<sup>139</sup>

139. Beseffend dat met citaten uit de kronologisch-later productie van een auteur zo ongeveer alles te bewijzen valt, wagen wij het toch maar enkele citaten van P. van Ostaijen aan te halen die met deze grondhouding overeenstemmen: „Het expressionisme is de subjectieve uitdrukking van een naar synthese doelende indruk”, p. 15 in: *Expressionisme in Vlaanderen*, in: *Verzameld Werk. Proza II. Kritieken en Essays*, pp. 9-66, oorspronkelijk verschenen in *De Stroom*, 1e jg., aug.-sept.-okt. 1918, en gedateerd: Junie 1918; „Het expressionisme is de richting van het geestelijke tegenover de materialistische bourgeoisopvatting”, p. 20 in idem; „Te onthouden blijft het algemene streven naar het geestelijke, antimaterialistische in de kunst”, p. 25 in idem; „Het expressionisme biedt (...) de grootste vrijheid in de oriëntering van de geest, hoofdzaak is dat het werk geestelijk weze: ideoplastiek”, p. 66 in idem; „Bij het scheppen van het kunstwerk doorleeft de kunstenaar dit bewuste in het onderbewuste, in het visioinaire: het zinnelijk-concreet-woorden van het geestelijk abstracte. Het bewuste weten voedt de onderbewuste visie”, p. 103 in: *Eind goed alles goed. Kanttekeningen bij een kluchtspel vol vergissingen*, in: idem, pp. 91-103, oorspronkelijk verschenen in „*Ruimte*”, 2e jg., nr. 4-5, april-mei 1921, pp. 49-61, en gedateerd: „Des. '20”.

2. De nadruk op de onverbreekbare congruentie tussen dialoogtechniek, compositieharmonie en gefundeerde structuur enerzijds en de thematische essentie anderzijds.<sup>140</sup>

3. Het bewustzijn tot een nieuwe generatie te behoren: niet proclamatorisch, maar beheerst-wetend, niet combattief, aangezien het niet om een persoonlijk engagement gaat, maar rustig-keihard accentuerend in die stukken waarin hij zijn voorkeur of instemming terugvindt.

De Paul van Ostajen uit deze recensies reveleert geen andere facetten dan welke in zijn hoofdwerk zelf staan uitgedrukt. Belangrijk echter blijft dat precies dit parallellisme in volle ontwikkeling reeds valt op te maken uit een alles bij mekaar slechts weinig geanimeerde randactiviteit. Veralgemevende standpunten staan nooit exclusief op het theater betrokken, maar altijd op de literatuur als zodanig en precies daarom worden deze inzichten wel, en zelfs erg, belangrijk. Van Ostajen is in deze rubriekjes geen uitgesproken zoeker naar nieuwe essenties en geldige normen maar meer dan uitzonderlijk slaat zijn contact met het theater neer in zelfaffirmatie van meningen die hij bij zijn geobsedeerde lectuur van de moderne stromingen zelf heeft opgedaan, gevormd of overgenomen. Omdat G. Burssens in de biografisch-essayistische benadering van zijn vriend P. van Ostajen<sup>141</sup> deze periode achteloos aanstipt, en omdat M. E. Tralbaut, overigens begrijpelijk, enkel aandacht heeft gehad voor Van Ostajens standpunt i.v.m. plastische kunsten<sup>142</sup>, achten wij het nodig dat dit theaterkritische intermezzo van Van Ostajen voortaan ook gewaardeerd wordt als een integreerend onderdeel in het zelfstandig worden van zijn artistieke persoonlijkheid.

140. Cfr. P. Hadermann: *De kringen naar binnen. De dichterlijke wereld van Paul van Ostajen*. Antwerpen, z.j. (1965), p. 17: „Nadruk op vorm ontstaat niet uit een splitsing tussen vorm en inhoud, maar wel uit het bewustzijn van hun essentiële samenhang.”

141. Cfr. —: *Paul Van Ostajen, zoals hij was en is*. Wilrijk-Antwerpen, 1933; —: *Paul Van Ostajen. De dichter*. Brussel, 1956.

142. Cfr. —: *Van Gogh-reflexies op Van Ostajen*. Deurne, z.j.: — *Paul Van Ostajen als journalist*, in: *De Tafelronde*, II, 5-6, pp. 216-238 en II, 7, pp. 294-304.