

“Les pourquoi et les parce que” van de geschiedenis

De vrijwel onbekend gebleven (Franse?) fysicus en professor geschiedenis en literatuur D. Lévi Alvarez publiceerde in 1852 in Brussel de herziene uitgave van zijn handig pocketboekje *La physique popularisée ou les pourquoi et les parce que*. Een kleinood van een oud boekje, dat bovendien het miniatuurachtige waarmerk draagt van een Frans-Belgische overeenkomst uit 1852. *Convention du 22 aout 1852*, het doet zowaar denken aan de verlichte conventiedagen van de Franse Revolutie. Denis Diderot had zich geen mooier kleinkind van zijn *Encyclopédie* kunnen dromen.

Theoretische kennis opbouwen, formuleren en vulgariseren: het vormt de continuïteit van ons weten. Maar dat theoretische weten vormt op zich geen finaliteit. Wat betekent dat men dus voortdurend op zoek moet gaan naar een consensus. Een consensus tussen de zelfstandigheid van het theoretisch conceptueren en de *empeiria* of de ervaring als bron van kennis. Tot die empirie hoort overigens het naast elkaar leggen van de feiten en de gegevens die onderling samenhangen.

Die grondtoon ligt grotendeels ten grondslag aan de analyse die Luc Boeva – in het kader van het nationalisme-onderzoek – naar voren brengt in zijn bijdrage “*Höchst unübersichtliches Gelände*”. *Op zoek naar consensus in de theorievorming betreffende natie en nationalisme*, waarvan in onderhavig *Wt*-nummer het tweede en laatste deel verschijnt.

Zich kritisch oriënterend op de meest invloedrijke onderzoekers van het nationalisme en de nationale bewegingen – onder wie vooral Miroslav Hroch –, poott Boeva een eigentijds recept samen te stellen voor vernieuwende onderzoeksvragen inzake de geschiedschrijving in het algemeen en het nationalisme-onderzoek in het bijzonder. Onder meer wijst hij op het aspect van de territorialiteit in relatie tot het nationalisme en de nationale bewegingen. “*Het succes van het nationalisme*”, stelt Boeva vast, “*is gebaseerd op de combinatie van het pre-moderne culturele met het moderne territoriale*”.

Verwijzend naar de noodzaak van comparatief onderzoek – dat noodzakelijkerwijze dient uitgevoerd binnen de internationale ruimte –, breekt Boeva

een lans voor het internationaal toegankelijk stellen van het belangrijke onderzoek dat door Vlaamse academici wordt verricht inzake het nationalisme en de nationale bewegingen. Om die toegankelijkheid te kunnen bereiken, is vandaag echter het medium van de grote internationale talen onontwikkeld. Dit hoort nu eenmaal tot de wetmatigheden van onze tijd.

"Je kunt je eigen tijd niet kwaadgezind zijn zonder jezelf te benadelen", stelde de Oostenrijkse schrijver Robert Musil in zijn *De man zonder eigenschappen* (deel 1, 1988, p. 78).

In *Taalstrijd en volksgezondheid. De Eerste Wereldoorlog als breekpunt in de Vlaamse artsenwereld* stelt Luc Vandeweyer vast dat de Belgische artsen – inbegrepen de Vlaamse – als beroepsgroep politiek neutraal konden blijven tot aan de Eerste Wereldoorlog. Als groep konden de artsen in de regel afstand nemen van de ideologische en sociaalculturele tegenstellingen in het toenmalige België.

Dat feit was uitzonderlijk, omdat heel wat artsen politiek actief waren en zich bijvoorbeeld vrij nadrukkelijk engageerden in de Vlaamse beweging. Het discours van die beweging was in volle opmars en plaatste steeds meer druk op de verstandhouding binnen de unitaire artsenwereld. Maar de ketel barstte niet.

De Eerste Wereldoorlog zou daarin evenwel verandering brengen. *"Het leek erop alsof het Frans het Nederlands weer in de hoek drong, taalwetten of niet. Katholieke flaminganten vonden daarnaast dat de oprukkende francofonie meteen ook de posities van de vrijzinnigheid versterkte"*, aldus Vandeweyer. Vooral aan het oorlogsfront en in de grote steden Antwerpen en Gent. De Duitse *Flamenpolitik* kon op die frustratie inspelen, aan de Vlaamse artsen het perspectief bieden van een fundamentele machtsverschuiving en -verwerving, voor zichzelf en voor de Vlaamse beweging waarin zij actie voerden. De weg naar het artsenactivisme lag nu open. En de vernederlandsing van de rijksuniversiteit van Gent en de institutionele autonomie van Vlaanderen – en van de medische beroepsgroep – zouden de breekijzers worden.

De tanende greep van het activisme op het openbare leven leidde er echter toe dat die beweging zich – op instigatie van de bezetter – een democratische legitimiteit bij het volk diende aan te meten en daarom 'verkiezingen' moest organiseren. Die draaiden niet alleen uit op een mislukking, zij polariseerden bovendien de publieke opinie én dus ook de beroepsgroepen en bezorgden een elan aan de tegenbewegingen.

Na de nederlaag van Duitsland werden de rekeningen uiteraard vereffend, ook onder de artsen. De Vlaamse opmars herstelde zich in dat segment echter vrij snel: voor de gematigde activistische artsen was de grens tussen hun politieke engagement en inzet voor de volksgezondheid flinterdun geweest en dus niet vatbaar voor gerechtelijke vervolging. Daarenboven hadden niet alle flamingantische artsen zich gevoelig getoond voor de lokroep van het activisme.

Het menselijk tekort in het algemeen, het rampzalige van de oorlog, de sociale en culturele aspecten van de Vlaamse beweging, het Vlaamse kunstleven aan de IJzer, het activisme, het frontisme: al die geladen thema's komen rechtstreeks of onrechtstreeks aan bod in *'Een stille, ongemaniëerde volksjongen'*. Jos Verdegem (1897-1957), Wies Moens en *"Ter Waarheid"* van Stefan Van den Bossche. Waarschijnlijk vanwege het samenvallen van die vele aspecten in dat ene artistieke parcours, werd Verdegem eerder de minderbekende onder de toonaangevende Vlaamse kunstenaars van het interbellum. Dat hij na de Eerste Wereldoorlog een aantal jaren in Parijs verbleef, leidde er bovendien toe dat hij niet behoorde tot de kring van de *'Vlaamse expressionisten'* en evenmin deelde in de gevestigde faam van het Vlaamse expressionisme op zich.

Van den Bossche ontleent het spraakmakende citaat in zijn titel aan de oorlogsgeschriften van Joris Van Severen, met wie de belangrijke Gentse kunstschilder Jos Verdegem bevriend geraakte. Het was ook Van Severen die de schilder – via de Swiss Cottage van Marie-Elisabeth Belpaire – in contact bracht met vooraanstaande Vlaamsgezinde kunstenaars als Oscar De Gruyter, Filip De Pillecyn, Joe English, August Van Cauwelaert, Cyriel Verschaeve e.a.

Langs Joris Van Severen en diens (in 1921 in Gent gestichte) tijdschrift *Ter Waarheid* kwam Jos Verdegem in nauwe betrekking met de expressionistische dichter en journalist Wies Moens. Verdegem verfraaide Moens' *Celbrieven* met talrijke verluchtingen, ontwierp illustraties voor *Ter Waarheid*, was vaak gastheer voor de redactie van het tijdschrift en genoot in dat tijdschrift tevens van een grote belangstelling voor zijn oeuvre.

Verdegems (tijdelijk) verblijf in Parijs en zijn huwelijk met een Française leidde er uiteindelijk toe dat de Gentse kunstenaar vervreemde van het Vlaamsgezinde milieu. Daarenboven droegen zijn hoekige karaktereigenschappen ertoe bij dat hij – zoals Van den Bossche het beschrijft – *"eerder berucht dan beroemd"* werd.

Een verwant doch finaal geheel ander artistiek en ideologisch parcours werd gevolgd door de eveneens uit het Gentse afkomstige kunstenaar Prosper De Troyer (1880-1961). Precies zoals de Antwerpse dichter en publicist Paul Van Ostaijen, behoorde De Troyer tot de Vlaamse potentiële avant-garde, die zich bewoog in de rand van het activisme.

Tijdens de twintiger jaren verliet de kunstenaar echter zijn oorspronkelijke iconografie en evolueerde in figuratieve, expressionistische zin, zij het op ruime afstand verwijderd van de bekende generatie van de (hierboven reeds vermelde) Vlaamse expressionisten. Zijn expressionisme tendeerde immers steeds sterker naar een beeldtaal die kon gelden als de *Identitätsnachweis* van het Vlaamse volk. Dat beeld was overigens in overeenstemming met de smaak (en de doelstellingen) van de Nieuwe Orde. De Troyer ging uiteindelijk de weg van de

culturele collaboratie en kwam na de Tweede Wereldoorlog in aanraking met de repressie en de epuratie.

Tegenover het krijgshof werd de kunstenaar in beroep – aangespannen door de overheid – verdedigd door de latere Volksuniepoliticus Frans Van der Elst. In het archief van deze laatste bevindt zich een pleitnota waarin De Troyers raadsman de relatie tussen kunst en politiek centraal stelt, c.q. het eventuele ontbreken daarvan in sommige concrete casussen.

Die pleitnota vormt het centrale gegeven in de bronpublicatie *Culturele collaboratie en "het terrein der Kunst". Een document rond de repressie en epuratie van Prosper De Troyer*.

Langs die publicatie voegt Luc Boeva een dimensie toe aan de academische belangstelling die zich recentelijk heeft ontwikkeld rondom de studie van de culturele collaboratie. Daarenboven draagt die publicatie bij tot het remediëren van wat Bruno De Wever in dit tijdschrift recentelijk nog beschreef als de *"vele blinde vlekken die maar kunnen ingevuld worden met een vergelijkend kwalitatief onderzoek op basis van strafdossiers en andere procedurestukken"* (Wt, jg. 66, 2007,1, pp. 77).

Het terugkeren-naar-de-bron is wellicht nergens zinvoller dan in de historische wetenschap.

FRANS-JOS VERDOODT | REDACTIESECRETARIS WT