



Faculteit Letteren & Wijsbegeerte

***Religiositeit in het werk van
Wannes Van de Velde***

Masterproef voorgedragen tot het behalen van de graad van
Master in de taal- en letterkunde: Nederlands
2014-2015

Lieven Keymolen

Promotor: prof. dr. Yves T'Sjoen

Dankwoord

Ik wil graag van harte een aantal mensen bedanken zonder wie deze scriptie niet zou zijn, wat ze geworden is: Christa voor de warme gesprekken (met het appelcakeske), mijn promotor prof. dr. Yves T'Sjoen voor zijn constructieve en enthousiasmerende feedback, Zoë – de moedige vrouw – voor de tekstcorrecties, Dree Peremans voor het delen van zijn immens knipselarchief en de vele tips, Karel Vingerhoets voor de poesjenelwerken, Stefaan Goossens van het Poëziecentrum, Fons Buyens, Hans Mortelmans (én Groep!) voor inspiratie en beleving, mijn familie en Koeti voor de koekjes en de kopjes.

Toute religion parle par des temples, des statues, des emblèmes ; et il est bon de former par précaution l'idée que l'art et la religion ne sont pas deux choses, mais plutôt l'envers et l'endroit d'une même étoffe.

Préliminaires à la mythologie (1932-1933)

Alain

1	Bij aanvang	p. 4
2	Religie en religiositeit	
	2.1 Wat is religie?	p. 9
	2.2 Hoe ontstaat religie?	p. 9
	2.3 Waarom bestaat religie?	p. 10
	2.4 Religiositeit	p. 19
3	In vogelvlucht	
	3.1 Willy Cécile Johannes Van de Velde	p. 29
	3.2 Artistieke humus	p. 33
	3.3 Debuut	p. 41
4	De auteur	
	4.1 Liedereren	p. 45
	4.2 Poëzie	p. 59
	4.2.1 Poëziedebuut	p. 59
	4.2.2 <i>Man in landschap</i> : Sporen van religiositeit	p. 61
	4.2.3 <i>Man in landschap</i> : stof voor variantenonderzoek	p. 66
	4.2.4 <i>Ketter onder de maan</i>	p. 71
	4.3 Toneel	p. 76
	4.3.1 Poesjenellen	p. 77
	4.3.2 Op de bühne	p. 85
	4.3.2.1 De Internationale Nieuwe Scène	p. 85
	4.3.2.2 Omtrent Edmond Rössler	p. 86
	4.4 Beeldend werk	p. 89
5	Besluit	p. 92
6	Bibliografie	p. 94

28.723 woorden

1. Bij aanvang

Niet zonder enige schroom begint men aan een masterscriptie over religiositeit in het werk van Wannes Van de Velde. In de eerste plaats omdat het rijke veelzijdige oeuvre en dus ook de geest en de gedachten van de kunstenaar nog levendig en persoonlijk spreken tot zijn familie, vrienden, muzikanten, auteurs en publiek. In de tweede plaats omdat Wannes zichzelf nooit in het academisch-literaire bedrijf ophield. Een literatuurwetenschappelijke studie over een contemporaine, niet academisch gevormde auteur ('een volkszanger') roept zo automatisch de vrees op voor hooghartige intellectualistische analyses, geschraagd op een strenge theoretische methodiek, die de veelzijdige en diepe rijkdom van werk en auteur tekort zouden kunnen doen. Zanger (én groep), componist, muzikant, dichter, poppenspeler, columnist, graficus, filosoof, autobiograaf... de hoedanigheden van Wannes zijn legio. Een derde reden tot voorzichtigheid is de gekozen invalshoek: religiositeit. Een metafysisch concept vraagt sowieso om een duidelijke theoretische definiëring die onmogelijk kan samenvallen met de beleving ervan. Dat levert nogal wat triviale en zweverige literatuur op, waar wij ons hier zeker willen voor hoeden. Engagement, vrijzinnigheid en humanisme (lees: bewuste keuze) zijn veelgebruikte trefwoorden die Wannes karakteriseren. Dat maakt er de invalshoek religiositeit niet minder gemakkelijk op. Mon Detrez en Lukas De Vos omschrijven Wannes als volgt:

Wannes Van de Velde was de laatste laureaat van de Arkprijs die in 1997 de prijs nog ontving uit de handen van de betreurde voormalige voorzitter van het Arkcomité, dr. Michel Oukhow. Wannes is ook de enige musicus geweest die ooit de Arkprijs kreeg. Hij was natuurlijk veel meer dan alleen maar musicus. [...] Hij was tegelijk een man uit het volk en een fijnzinnig intellectueel, en – wanneer de dingen in zijn stad of zijn land of de wereld – niet gingen zoals het hoorde een onverzettelijk, maar altijd beminnelijk dwarsligger. Het sociale engagement van Wannes kwam niet uit boeken, maar uit zijn hart dat warm klopte voor marginalen en verschoppelingen. Voor Radio-3 maakte hij een lange reeks uitzendingen over rebetika en flamenco, waarin hij zelf de gitaar bespeelde als een geboren Griek of Gitano, maar vooral ook de sociale functie uitlegde van de muziek als een volwaardig, verfijnd artistiek expressiemiddel

van mensen, die verder weinig of geen aandeel hebben in de “grote cultuur”. In die uitzendingen reflecteerde Wannes op zijn eigen werk als kunstenaar en getuigde van zijn grenzeloze solidariteit met de kleine man – van welke kleur of overtuiging ook. Wannes van de Velde, die na een slepende ziekte overleed in 2008 was naar mijn gevoel de laureaat die het meest representatief was voor de waarden waar de Arkprijs voor staat: vrijheid, verdraagzaamheid, engagement en verzet. (De Vos Lukas 2010, 20)

Wannes noemde de Arkprijs van het Vrije Woord de belangrijkste onderscheiding die hij ooit mocht ontvangen. Dat hij die van zijn goede vriend en doctor in de geschiedenis Michel Oukhow (‘Oekov’) overhandigd kreeg, zal ongetwijfeld voor warme herinneringen gezorgd hebben. Ondanks zijn vrijzinnige leefwereld zijn in talloze van Wannes’ teksten impliciete of expliciete verwijzingen naar religiositeit te vinden. Daarin kunnen we verder een onderscheid maken tussen commentaren (bewondering en afkeuring) op de godsdienst(geschiedenis) enerzijds en getuigenissen van een doorleefd verlangen naar religiositeit anderzijds. Ter illustratie twee dagboekfragmenten.

27 oktober 1991

Zou ik het Hooglied moeten lezen? Ik vond het altijd zo betweterig klinken: het Hooglied, le Cantique. Maar nu hoor ik in een programma op BRT3 een vrouw, Julia Kristeva, er een heel gepassioneerde boom over opzetten. Alsof men het moet hebben gelezen, een overtuiging die ik wel vaker hoor ventileren, en dat zal wel terecht zijn, maar wat heeft mij er dan van weerhouden? Is het me te oud, te verheven, te uitverkoren? Het kan, maar de diepere reden zal wel liggen bij de God-binding. Het Hooglied is nu eenmaal ontstaan in de schaduw van het monotheïsme, en ik vind dat ik het recht heb daarvan te gruwen. Maar zou het juist daarom geen overwinning kunnen betekenen het Hooglied toch te lezen? Ik heb een bijbel in huis, Christa heeft Lutherse wortels, en die Kristeva doet er echt ‘lelijk’ over... Nu heeft ze de lijn doorgetrokken naar Thomas Van Aquino en het thomisme (deculpabilisatie van het adagio: ‘bemin uw naaste als uzelve’). Pure mystiek. En nu spreekt ze over de ‘crise de la religion’. Natuurlijk, chère madame, la religion heeft te veel bloed en lijden aan haar kar hangen. Ziedaar de hele ‘crise’. (Van de Velde 2000, 151-152)

Uit bovenstaand fragment blijkt al onmiddellijk de erg kritische houding die Wannes aanneemt tegenover zowel monotheïstische godsdienst als postmoderne literatuurwetenschap.

[12/6] Pinksteren [2000]. De vlam, de verlichting. Het mandaat van Jahweh. De oorsprong ervan werd ergens verloren gelegd op een verkeerd schab, ongenummerd. De ware betekenis van dit feest zullen we nooit kennen, tenzij intuïtief. Een kring van mannen, een *loge*, ziet plots vuurtongen boven hun hoofden verschijnen. Ze horen zichzelf spreken, maar de woorden lijken ingegeven door een kracht buiten hen, de galm van een oerwezen. Is dit niet demonisch? Is dit geen manifestatie van de Grote Pan? Want wat heeft zulk beeld met christendom te maken? Niets. Het spreekt wel van verlichting, en het benadrukt verantwoordelijkheid van hen die de geest in zich dragen. Is er iets waartegen de kerk op wreedaardiger wijze heeft gevochten dan de verantwoordelijkheid van de geest? In het symbool van pinksteren is een kracht aan het werk die ons haar vertrouwen wil tonen, opdat we genoeg moed zouden vinden om de opdracht te blijven volvoeren. De gave van het vuur dat onze zielen in lichterlaaie zet. Hoe joods is dit beeld. De brandende zielen van de vromen! Ik wil het als iets demonisch ervaren, een manifestatie van de lichtbrenger, of die nu Prometheus, Lucifer of Jezus heet. (Van de Velde 2004, 249-250)

De galm van een oerwezen of de manifestatie van de Grote Pan, het zijn maar een paar van de vele religieuze allusies die Wannes in zijn dagboeken maakt. Dat deze niet enkel zuiver metaforisch of poëtisch moeten worden opgevat, maar wel degelijk blijf geven van een doorleefde religiositeit lezen we in de laatste zin. Wannes toont zich dus niet gratuit als een atheïstische godsdienst-basher, maar als een kritische, zoekende mens die zich verdiept in godsdienstgeschiedenis. Als iemand die zich zeer ernstig en bewust genuanceerde vragen stelt naar een metafysische werkelijkheid.

Alvorens religiositeit te definiëren wordt eerst het begrip religie besproken aan de hand van de uitstekende hoorcollege-reeks *Godsdienstfilosofie* van de Nederlandse filosoof Herman Philipse. Voor een theoretische invulling van het begrip religiositeit doen we een beroep op *Flirten met God, religiositeit zonder geloof*. Dit is de leeseditie van het doctoraat van de Nederlandse journalist en godsdienstwetenschapper Koert Van der Velde. Na publicaties van *Vrienden van God* (1994) en *Religieuze belevingen* (2007) promoveerde hij op 10 mei 2011 in de Sociale Wetenschappen aan de Vrije Universiteit Amsterdam. Ondanks de etherische titel van zijn doctoraat geeft Van der Velde een zeer aanschouwelijk beeld van de evolutie van religie in de 20^{ste} eeuw in Nederland (en bij uitbreiding ook Vlaanderen) en van de mogelijke invulling van het begrip religiositeit. Voor een theoretische, geëngageerde en filosofische uitwerking van het containerbegrip religiositeit doen we een beroep op Jaap Kruithofs boek *De mens aan de grens over religiositeit, godsdienst en antropocentrisme*. Vanuit cultureel antropologische hoek willen de inzichten van Rik Pinxten ons bijstaan.

Primaire bronnen zijn in de eerste plaats Wannes' liedteksten en dichtbundels, zijn drie gepubliceerde dagboeken en enkele ongepubliceerde toneelstukken. Ik maakte dankbaar gebruik van een aantal onuitgegeven stukken, en wil hier dan ook pleiten voor een verdere ontsluiting van het enorme archief. Het ter beschikking stellen van de bronnen zal academisch onderzoek stimuleren en de figuur Wannes Van de Velde zijn rechtmatige plaats in de canon van onze cultuur alle eer aandoen. Het eerste uitgegeven dagboek begint in 1987, Wannes is dan vijftig jaar. Het artistieke werk dat we daar tegenover plaatsen behelst dus ook diezelfde periode, al zullen we de afbakening ervan niet erg strikt vanaf 1987 houden. Er is immers geen enkele reden om aan te nemen dat Wannes in de jaren '80 grote levensbeschouwelijke of religieuze veranderingen onderging. Verder is ook zijn postuum uitgegeven essay *Over zingen* een bron van argumenten.

De onderzoeksvraag kunnen we eenvoudig als volgt formuleren: zijn er artistieke invullingen van het begrip religiositeit in het oeuvre van Wannes Van de Velde? Zo ja, welke en hoe worden die uitgewerkt? Aangezien religiositeit en filosofie (in zijn breedste betekenis als levensbeschouwelijke reflectie) mijns inziens onlosmakelijk

met elkaar verbonden zijn, zullen we ook enkele filosofische beschouwingen aandragen, met name over poppen en over tijd. Het is immers niet toevallig dat de titels van de drie dagboeken *In de tijd*, *Tijdsnede* en *Beloken dagen* een verwijzing naar tijd in zich dragen.

De indeling van deze scriptie wil opzettelijk vanuit de concrete wereld richting levensbeschouwing en metafysica evolueren. Religiositeit zonder werkelijkheid is een leeg woord. Na een theoretische omkadering van de begrippen religie en religiositeit in het tweede hoofdstuk, volgt in hoofdstuk drie een overzicht van Wannes' groei naar zijn kunstenaarschap. In het vierde hoofdstuk wordt Van de Velde's literair oeuvre (liederen, dagboekfragmenten poëzie, toneel) onderzocht op sporen van religiositeit. In het laatste hoofdstuk trachten we een slotbeschouwing en een aantal aanbevelingen voor verder onderzoek te formuleren.

Het vijfde hoofdstuk rondt dit onderzoek af met een eindconclusie en aanbevelingen voor verder onderzoek. Aangezien er bij mijn weten nog geen masterscripties over Wannes geschreven zijn, pleit ik voor deze brede aanpak. Het valt uitdrukkelijk te vermelden dat de talloze fragmenten en citaten die worden aangehaald niet louter een thematische herschikking van de dagboeken willen zijn. Ze zijn daarentegen opzettelijk functioneel gegroepeerd om een aantal aspecten van Wannes te belichten die tot nog toe te weinig aandacht hebben gekregen.

Ook wil deze toelichting zich niet laten lezen als een aantal biografische aanvullingen bij zogenaamde hiaten in het leven van de auteur Wannes Van de Velde. Daarvoor is de emotionele en religieuze beleving van een auteur – en bij uitbreiding van ieder individu – te persoonlijk. Zich een goed beeld vormen van iemands religiositeit bestaat er in dit geval dus in om zijn teksten te lezen, te herlezen en er blijvend over te reflecteren.

2. Religie en religiositeit

2.1. Wat is religie?

De Nederlandse atheïstische filosoof Herman Philipse definieert godsdienst als ‘de som van menselijke pogingen om veronderstelde niet-waarneembare machten te begrijpen, te eren en te beïnvloeden door vormen van communicatie’. (Philipse 2006, 8)

2.2. Hoe ontstaat religie?

In 1957 publiceerde de Amerikaanse psycholoog Leon Festinger *A theory of cognitive dissonance*. Cognitieve dissonantie definieert hij als het fenomeen dat de opvattingen van een individu onderling met elkaar strijdig zijn of strijdig met het gedrag van dat individu (Festinger 1957). Rokers weten dat hun sigaret levensbedreigend is, maar zullen toch roken. Ze proberen de cognitieve dissonantie dan te verminderen door de tegenspraak weg te redeneren (“mijn grootmoeder werd 91 en rookte ook”) of – bij tegenspraak tussen meningen van mensen onderling – door te proberen de ander van hun eigen gelijk te overtuigen.

Wanneer blijkt dat een voorspelling van een sekte (aankomst van buitenaardse wezens, de dag des oordeels, de komst van de Messias) niet uitkomt, ontstaat bij alle gelovigen een grote teleurstelling. Die teleurstelling kan ertoe leiden dat men zijn opinies opgeeft, maar sommige mensen hebben zo extreem veel geïnvesteerd in die opinies dat hun identiteit en hun hele leven er als het ware van afhangt. Die extreme teleurstelling als een plotse stijging van de cognitieve dissonantie beschrijft Festinger als een buitengewoon onplezierig gevoel, vergelijkbaar met honger. In sommige gevallen mondt deze uit in collectieve zelfmoord. In een ander scenario creëren de groepsleden meteen een nieuwe zingeving voor die teleurstelling waar ze dan door fanatieke zending hun medemensen van trachten te overtuigen. Precies deze verklaring is volgens onderzoekers als Herman Philipse en John Gager uitstekend van toepassing op de vroege Jezus-sekte. De oorspronkelijke overtuigingen van de volgelingen toen Christus nog in leven was, zijn heel moeilijk

te reconstrueren. Eigenlijk kennen we ze niet. We kunnen vermoeden dat er bevrijdingsverwachtingen in meespeelden, bijvoorbeeld van de Romeinse overheersing, van het harde aardse leven, van de hypocrisie van de Farizeeërs enzovoort. Christus' kruisdood als die van een ordinaire misdadiger moet een enorme stijging van cognitieve dissonantie bij zijn volgelingen teweeg hebben gebracht. Dit trauma moet bij de volgelingen de hoop op bevrijding totaal de grond in hebben geboord. Onmiddellijk werd een nieuwe theologie, een andere zinvolle invulling van de teleurstelling geformuleerd: de kruisdood als offer ter vergeving van de zonden van alle mensen. Die nieuwe theologie werd dan met extreme overtuiging verspreid door buitenlandse missionering.

Voor het christendom gebeurde dit vooral door Saulus die van zijn paard werd geworpen, naar alle waarschijnlijkheid naar aanleiding van een epileptische aanval. Hij kreeg een visioen en transformeerde in Paulus. Uit DNA-onderzoek van christelijke martelaren in de catacomben van Rome blijkt overigens dat de missionering vooral gericht was op joodse gemeenschappen in de diaspora. Het is een weerkerend gegeven dat de ideologie van de sekteleider in diens thuisstad of thuisland vaak belachelijk wordt gevonden en verguisd wordt. Veel effectiever is het dus om als missionaris in den vreemde uitgezwermde landgenoten te overtuigen van de nieuwe theologie, zoals blijkt uit de successtory van het christendom. Ook de geslaagde missionering van bijvoorbeeld Joseph Smith, de grondlegger van de Mormoonse leer, verliep volgens datzelfde patroon.

2.3. Waarom bestaat religie?

De Amerikaanse en Franse antropoloog Scot Atran definieert religie als volgt: 'Religion is a community's costly and hard-to-fake commitment to a counterfactual and counterintuitive world of supernatural agents who master people's existential anxieties such as death and deception.' (Atran 2002, 4)

Religie is dus niet gratis, maar kost de gemeenschap een aanzienlijke investering, zoals bijvoorbeeld de bouw en het onderhoud van tempels, synagogen, kathedralen, de tewerkstelling van priesters enzovoort. Religie is eveneens kostbaar in tijd en

offers. De *hard-to-fake* toewijding slaat op het feit dat je als gelovige moeilijk kan doen alsóf je een religieus engagement hebt. De volgeling moet voor zijn medegelovigen zijn engagement soms werkelijk op overtuigende wijze tonen, in bepaalde situaties zelfs in die mate dat het al dan niet uit eigen wil zijn leven kost. Denken we bijvoorbeeld aan de martelaren op de brandstapels van de inquisitie of aan fundamentalistische zelfmoordterroristen. Blijkbaar is religie voor een gemeenschap dus van zeer grote waarde. Die toewijding geeft vorm aan de inhoud van de religie die bestaat uit een onwerkelijke en moeilijk te aanvaarden wereld van bovennatuurlijke machten.

Het moeilijk aanneembare aspect lijkt voor de hand te liggen voor de moderne, westerse wetenschappelijk geschoolde en geletterde mens, maar ook voor de meest primitieve volkeren zijn er nog steeds moeilijk te aanvaarden geloofszaken. Zo zal het bijvoorbeeld ook voor de oude Grieken tegen-intuïtief aangevoeld hebben om te geloven dat de godin Athena in volle wapenuitrusting uit het hoofd van Zeus werd geboren. Mohammed die op een paard door de nacht in de lucht rijdt, Christus die als een lichaamsloze geest uit de dood verrijst: het zijn maar enkele voorbeelden van onnatuurlijke en moeilijk voor werkelijk aan te nemen beelden die door de gelovigen worden aanvaard. In dit opzicht is er een nauwe verwantschap tussen religieuze praktijk en podiumkunst (zowel literair, theateraal als muzikaal). Beiden hebben als doel om het publiek individueel en collectief te overtuigen van een onnatuurlijk en moeilijk te aanvaarden narratief.

Tot slot controleert en beheerst religie volgens Atran existentiële angsten voor de dood en voor misleiding. Het paradoxale hierin ligt in het feit dat godsdiensten niet alleen angsten bezweren door ze te verminderen, maar ze soms ook in zeer hoge mate angsten functioneel oproepen of cultiveren. Een psychologische verklaring hiervoor kan zijn dat deze angstbeelden vooral bij kinderen en weinig kritische mensen een diepe impact hebben. Net deze gelovigen worden door de dynamiek van de groep ertoe gedwongen zich te beheersen, hun angstbeheersing te trainen en zo hun toewijding en volharding in het geloof te vergroten. De voorbeelden in het christendom van opzettelijk opgeroepen angstbeelden zijn legio, bijvoorbeeld de

gruweltaferelen die in de christelijke hel worden voorgesteld, maar ook hét christelijke symbool bij uitstek: de kruisdood van Jezus.

Er bestaan talloze uiteenlopende theorieën om godsdienst te verklaren, maar ruwweg zijn er vier categorieën te onderscheiden. Bij *cognitieve theorieën* wordt godsdienst geconcipieerd als een weliswaar primitieve maar toch serieuze poging om de wereld te begrijpen. Vooral in polytheïstische godsdiensten zijn deze toepasbaar: Poseidon is bijvoorbeeld de god van de zee en kan het laten stormen. Een tweede soort zijn de *emotieve theorieën* die godsdiensten zien als een poging om het verlies van het ouderlijk huis goed te maken door een goddelijk ouderpaar aan te nemen of de doodsangst van de mens te bezweren door het postuleren van een hiernamaals. Ten derde zijn er *performance theorieën* die naar de uitoefening in sociale verbanden en de rituelen gaan kijken, sterk uitgewerkt door de structuralistische antropoloog Claude Lévi-Strauss en zijn school. Een laatste type zijn de *functionalistische theorieën*, die ervan uitgaan dat religieuze mensen zich eigenlijk vergissen over het werkelijke nut van hun godsdienst. De gelovigen denken dat ze (een) god(en) moeten behagen, maar in feite heeft de religie een heel andere functie. Beroemd in deze strekking is de theorie van Emile Durkheim, die stelt dat godsdiensten de functie hebben om gemeenschappen bij elkaar te houden.

Vier theorieën dus met telkens de nadruk op een andere aspect: het cognitieve, het emotionele, het rituele en het sociale. (Philipse 2006, 34) De uitdaging voor een volwaardige comparatieve godsdienstwetenschap bestaat er nu in om al deze verschillende aspecten in een alomvattend theoretisch raamwerk een plaats te geven, zowel op het individuele als collectieve vlak. De suggestie die Philipse hiertoe doet zou ons te ver leiden, maar ter afronding van dit hoofdstuk religie behandelen we toch graag twee theorieën die Philipse ter ondersteuning van zijn these aanreikt. Het is immers zelden de theologie zelf die ernaar streeft om het fenomeen godsdienst te verklaren. In de academische onderzoekswereld is de belangstelling in het religieuze veld gelukkig steeds groter.

Amerikaanse godsdienstsociologen, onder wie Rodney Stark en William Bainbridge, proberen sinds de late jaren '70 godsdienst te verklaren vanuit de economie, meer

bepaald met de rationele keuzetheorie. Uitgangspunt is dat ieder mens bij elke keuze een inventaris maakt van alle mogelijke opties. Daarop volgt een waardering van de uitkomsten van die opties en wordt de waarschijnlijkheid ingeschat van het resultaat dat bij een gekozen optie zal optreden. Het verwachte nut valt zo eenvoudig te berekenen door de waarschijnlijkheid te vermenigvuldigen met de waardering. Volgens de rationele keuzetheorie zou je dus altijd op een rationele manier de optimale optie kunnen berekenen. Toegepast op religies handelen religieuze mensen dus rationeel in die zin dat ze zorgen dat hun investering (een offer, een gebed) leidt tot nutsmaximalisatie. Zo wordt aan een onbetrouwbare god minder geofferd dan aan een betrouwbare en dus machtiger god. Op deze manier kan dus zeer onderbouwd empirisch onderzocht worden wat voor opvattingen religieuze mensen erop na houden.

Punten van kritiek in deze rationele keuzetheorie liggen in het feit dat het bestaan van goden zonder meer wordt aangenomen. Bovendien zijn de goederen die de goden leveren imaginair van aard. Bijgevolg zijn dus ook de baten (het genezen van een zieke, bidden voor een goede jacht, het verkrijgen van onsterfelijkheid...) imaginair.

Ten slotte behandelen we kort het evolutietheoretisch kader voor het verklaren van godsdienst. Volgens de globale structuur van de evolutietheorie hebben we overerfbare eigenschappen waarin mutaties kunnen optreden. Meestal zijn die volkomen onproductief, maar nu en dan kan het gebeuren dat die gemuteerde eigenschap een klein miniem voordeel oplevert in termen van fitness (overlevingskansen), fysieke kracht en aantal nakomelingen. De genetische combinaties die verantwoordelijk zijn voor dat voordeel zullen zich dan over de generaties onder de populatie verspreiden waardoor die kenmerken dus adaptief zijn. Aangezien religies en de variatie ervan niet genetisch bepaald zijn, wordt gebruik gemaakt van een aantal analogieën. Vanuit de beeldvorming van ons immuunsysteem wordt zo de analogie gemaakt met het concept van de Darwinmachine. Een Darwinmachine is een generator van enorm veel variatie met een ingebouwd selectiemechanisme, net zoals ons immuunsysteem. Door de evolutie produceert ons afweersysteem *at random* antilichamen. Indien bij ziekte

blijkt dat een bepaald antilichaam goed werkt, dan gaat ons immuunsysteem net van dat type enorm veel antilichamen produceren.

Uit het selectiemechanisme komt dus een zekere schijn van doelgerichtheid naar voren. Op dezelfde manier kan je cultuur en religie ook zien als een grote Darwinmachine die eventueel sociaal gedistribueerd is. De variatiegenerator zit bij cultuur en religie dus in een groep en niet in een enkel individu. Zo heeft de wetenschapsfilosoof Karl Popper bijvoorbeeld de hele wetenschappelijke evolutie geïnterpreteerd als een Darwinmachine die sociaal gedistribueerd is. Van de reeksen theorieën die worden ontworpen (de mutanten) overleven er maar enkele omdat die empirisch adequaat blijken te zijn. Deze selectie blijkt zowel voor het individu als voor de gemeenschap enorm nuttig te zijn, ervan uitgaand dat je beter je theorieën laat sneuvelen dan dat je er zelf aan ten gronde gaat.

De evolutietheorie als verklaringskader voor godsdiensten laat dus een enorme logische ruimte van mogelijke verklaringen open voor verschillende godsdienstige systemen. Zo kan een godsdienst adaptief of niet (meer) adaptief zijn. Een voorbeeld uit de biologie: de tanden die een walvis heeft, maar die weer verzinken in zijn kaak zodra hij volwassen wordt, zijn kenmerken van een vroeger stadium in de evolutie van de walvis. De eigenschappen van de ontwikkeling van walvstanden zijn dus waarschijnlijk ooit adaptief geweest, maar dat evolutieproces is stilgevallen.

De Darwinistische evolutietheorie vraagt bovendien ook om graduele ontwikkelingen, de mutaties moeten met andere woorden geleidelijk aan in kleine stapjes verlopen. Zo heeft de vleugel van een vogel zich onmogelijk in één keer voor de functie 'vliegen' ontwikkeld. Het is veel waarschijnlijker dat de vleugel zich ontwikkelde als een warmteregulator. Indien die warmteregulator zich verder ontwikkelt en steeds groter wordt, kan die op een zeker moment een nieuwe vliegfunctie gaan dragen. In plaats van een adaptatie, spreken we van een exaptatie: iets wat ontwikkeld is voor de ene functie krijgt ineens een andere functie. Dit kan ook bij religie voorkomen.

Als religies adaptief zijn, kunnen ze dat op vier niveaus. Op groepsniveau, zoals Durkheim het stelt, kunnen religies succesvol zijn omdat ze mensen beter doen samenwerken en het dus in competitie met andere godsdienstloze culturen beter doen. Dat zou kunnen verklaren waarom bijna alle menselijke culturen godsdiensten hebben, aangezien ze de samenwerking collectief bevorderen. Ook op het individuele niveau kan religie succesvol zijn. Zo zijn er beroemde verhalen over verzetslui die dankzij hun religie het concentratiekamp beter overleefden dan minder religieuze verzetslui. Statistisch onderzoek blijkt echter dat dit een illusie is en dat de overlevingskansen in de concentratiekampen niet bepaald werden door het geloof. Ten derde kan religie voor bepaalde groepen nuttig of adaptief zijn, zoals bijvoorbeeld voor een priesterkaste die puur uit eigenbaat zou parasiteren op de samenleving. Deze visie was ten tijde van de Franse Revolutie populair. Ten vierde kunnen, zoals Richard Dawkins betoogt, religies adaptief zijn op het niveau van het intellectuele systeem zelf. Dawkins heeft het naar analogie met genen over *memen*: zichzelf vermenigvuldigende eenheden van de culturele evolutie (in tegenstelling tot de biologische evolutie) die net als andere parasieten zouden kunnen teren op mensen.

Verder is er nog de logische ruimte voor ten minste vier niet-adaptieve visies op religie. Iets wat ooit adaptief (lees: nuttig) was in een bepaalde fase bij tribale groepen in de prehistorie kan in een volgende fase niet meer adaptief zijn. Zo maakt bidden het voor een zieke waarschijnlijk draaglijker en troostvoller om zijn lot te dragen, maar het om religieuze redenen weigeren van inenting en bloedtransfusies getuigt van niet-adaptief gedrag.

Een laatste mogelijkheid van niet-adaptiviteit van religie ligt in de zogenaamde bijproducttheorie. Dit is de stelling dat religies nooit adaptief zijn geweest en het ook nooit zullen worden, maar dat ze een bijproduct zijn van elementen die op zichzelf wel adaptief zijn in onze evolutionaire opbouw. Iemand die dat betoogt is bijvoorbeeld Pascal Boyer in zijn standaardwerk *Religion Explained: The Evolutionary Origins of Religious Thought*. (Boyer 2001) Volgens deze Franse antropoloog heeft religie geen enkele nuttige functie en heeft ze dat waarschijnlijk ook nooit gehad. Boyer houdt er dus een darwinistische invalshoek op na, waarin hij

religie als een restproduct beschouwt. Zo betoogt hij dat de morele functie van religie geen positieve functie is, maar dat religies in feite parasiteren op een al bestaand moreel besef van mensen (zie Frans De Waal infra). Het zijn dus de mensen die hun morele overtuigingen en gedragsvormen aan de door hen gemaakte goden toedichten. Deze theorie bouwt op enkele premissen zoals de evolutionaire psychologie en de modulariteitstheorie van de menselijke geest. Volgens de evolutionaire psychologie moeten we om de mens te begrijpen (zowel zijn waarnemings- als zijn denkcapaciteiten) terugkeren naar de prehistorie, de periode toen de mens een jager-verzamelaar was.

Boyer neemt ook de modulariteitstheorie van de menselijke geest aan. Die gaat ervan uit dat ons denken een aantal modules kent. De module die voor de oorsprong van religie van groot belang is, noemt hij de hypersensitieve predatordetectiemodule. In een onbekende omgeving krijgt de mens het gevoel alsmaar prooi te zijn. Hierdoor activeert hij zijn brein in een hyperalerte modus met een maalstroom aan gedachten over mogelijke gevaren. Gelukkig hebben we ook een compensatiesysteem dat voor reële gevaren die stress wegneemt. Boyer veronderstelt dat wij als mens een overactieve predatordetectiemodule hebben, die evolutionair gezien buitengewoon nuttig bleek te zijn.

Verder hecht hij een groot belang aan onderbewuste processen. Ook al weten wij het niet, onze alarmmodule is voortdurend werkzaam. Boyer stelt dus dat de predatordetectiemodule op elk moment in de tijd een oneindige hoeveelheid mogelijke predator-ideeën genereert. De selectie gebeurt in die steeds terugkerende ideeën van natuurlijke wezens die passen in een natuurlijke categorie, maar die ook een afwijkende eigenschap hebben. Als voorbeelden noemt hij het geloof in een niet-lichamelijke geest of in een afluisterende ebbenboom, die bij bepaalde stammen in Afrika het roddelen onderdrukt. Dit selectiemechanisme, het feit dat we steeds weer denken aan die natuurlijke ideeën met een eigenaardige eigenschap, noemt Boyer 'de pertinentie van een idee'. Hierin ligt de oorsprong en de overdracht van religieuze ideeën.

De Amerikaanse evolutionaire bioloog David Sloan Wilson (Wilson 2002) gaat categorisch in tegen de bijproducttheorie van Boyer. Als evolutionaire theoreticus van de godsdiensten legt hij evenals Atran de nadruk op de enorme kosten van religies. Het bouwen van kathedralen bijvoorbeeld kost zo veel moeite en energie aan de gemeenschap dat we volgens Wilson niet kunnen veronderstellen dat dit volkomen nutteloze bijproducten zijn. In de traditie van Emile Durkheim denkt hij dat de belangrijkste functie van godsdiensten in het verenigen van de groepsleden ligt. Dit gebeurt niet alleen door het hebben van gedeelde overtuigingen, maar ook door de gedeelde rituele beleving van die gedeelde overtuigingen.

Van belang voor de groep is dus dat diegenen die de algemene opvatting niet delen uitgestoten worden (wat de ketterijvervolgingen verklaart) en dat die algemene opvatting verankerd worden in de emotionele huishouding van de groep. Verder is ook het aanzetten van de leden van de geloofsgemeenschap tot altruïstisch gedrag van belang. Dit impliceert gedrag dat de gelovigen anders niet uit zichzelf zouden verrichten en dat zelfs tot individuele zelfopoffering voor de groep kan leiden. Ook deze theorie moeten we situeren met de prehistorie als achtergrond, waar groepen het in voedselschaarse omgevingen tegen elkaar moesten opnemen om te overleven.

Zo krijgen religies de functie om de natuurlijke overlevingsdrang van het individu af te zwakken tot opofferingsgezindheid ten bate van de groep. Typerend hiervoor is dat in de 21^{ste} eeuw moderne gesecculariseerde samenlevingen zoals de VS of Europa niet meer in staat zijn of bereid zijn om het leven van hun soldaten te riskeren. Dit in tegenstelling tot samenlevingen waar religie een veel grotere rol speelt, samenlevingen die veel meer bereid zijn een mensenleven op te offeren voor het belang van de groep. Samen met de biologiefilosoof Elliott Sober werkt Wilson dus met het idee van groepsselectie, een idee dat in de biologie uit de mode is geweest omdat individuele selectie vaak veel sneller gebeurt en wetenschappelijk gemakkelijker meetbaar is dan groepsselectie.

Uit alle besproken theorieën blijkt dat religie lang geen wegwijzend wetenschapsubject is, integendeel. Het religieuze aspect van de mens wordt vanuit verschillende disciplines onder de loep genomen, soms met de bedoeling religie te

verguizen, in het beste geval met de bedoeling een neutrale, beschrijvende analyse te maken, en soms ook met de bedoeling om religie te verdedigen. Door de kritiek van de godsdienstwetenschappen passen op hun beurt sommige religies en theologieën zich weer aan. Zo benadrukt de narratieve theologie bijvoorbeeld dat alle teksten in de Bijbel als een verhalende structuur moeten worden geïnterpreteerd, een methode die ze bij uitbreiding niet allen op religie maar ook op de geschiedenis toepast. (protestant.nu sd)

De Engelse filosoof D.Z. Philips en zijn medewerkers, de zogenaamde Swansea School, werken Wittgensteins taalspel-theorie op het vlak van religie uit. Theologie is volgens hen een geheel eigen taalspel dat zo weinig op andere taalspelen lijkt dat iemand die er niet in participeert er ook niets van kan begrijpen. Dit leidt volgens Herman Philipse tot de tragische geestesituatie van de atheïst: zelfs indien de atheïst inziet dat religies zowel op individueel vlak als op groepsniveau nuttige functies kunnen hebben, dan nog is het voor de atheïst buitengewoon moeilijk om zich een opvatting aan te praten, alleen maar omdat je inziet dat die opvatting een nuttige illusie is. (Philipse 2006)

2.4. Religiositeit

Waarom deze masterscriptie niet religie, maar religiositeit in het werk van Wannes Van de Velde als onderzoeksobject neemt, wordt in de volgende tegenstelling verhelderd. Koert Van der Velde drukt zich niet zo radicaal uit als Herman Philipse wanneer het over de positie van de atheïst gaat. Als journalist en godsdienstwetenschapper promoveerde hij in 2011 aan de Vrije Universiteit Amsterdam met zijn proefschrift *Flirten met God* waarin hij een lans breekt voor wetenschappelijk onderzoek naar religiositeit zonder geloof.

In deze studie blijft geloof dan ook gewoon voor waar houden van wat je niet kunt weten. Preciezer: van metafysische voorstellingen, die iets willen zeggen over de uiteindelijke grond van de werkelijkheid in een veronderstelde werkelijkheid die niet empirisch toegankelijk en dus wetenschappelijk gezien onkenbaar is. (Van der Velde 2011, 5)

Voor veel gelovigen is het conflict tussen wetenschap en religie over de waarheid een probleem dat in de loop van de 20^{ste} eeuw onhoudbaar werd. Het eeuwige leven na de dood, de hemel, het vagevuur, de hel... het werden steeds moeilijker voor waar aan te nemen beelden. Dat gelovigen zich in hun wereldbeeld minder op de ontologische aspecten van religies zijn gaan richten, maar meer op wetenschappelijk bewezen feiten ligt dus voor de hand. Zo betoogt ook Van der Velde dat het waarheids-zoeken in religie steeds minder belangrijk wordt. 'Veel gelovigen stellen dat dat maar een minder belangrijk aspect is van geloven. Geloven is voor hen niet een kwestie van voor waar houden maar vooral van vertrouwen'. (Van der Velde 2011, 5)

Van der Velde probeert een antwoord te vinden op de vraag hoe de ongelovige met religieuze verlangens een religieuze beleving kan krijgen. Die beleving kan zich volgens hem in traditionele religieuze beelden en rituelen manifesteren, maar ook in kunst, sport en gezondheid. Religie en religiositeit definieert hij als volgt:

Onder religiositeit verstaan we hier alle ervaringen, gevoelens, houdingen en handelingen die vroeger altijd met geloof in traditioneel religieuze

voorstellingen verbonden waren. Het omvat behalve religieuze beleving dus ook het direct ermee verbonden gedrag, zoals het doen van rituelen zoals gebed en andere symbolische handelingen. Eventueel 'religieus gedrag' bij mensen met een geloofsprobleem wordt hier als het verlangen naar religieuze beleving gezien. Een beleving kan spectaculair zijn maar ook subtiel, een vaag [sic] stempel dat de werkelijkheid kleurt. Religiositeit speelt zich dus allereerst af op individueel niveau, al zal ze natuurlijk allerlei sociale aspecten hebben. Het woord wordt hier gebruikt als overkoepelende term waaronder ook valt wat anderen 'godsdienstigheid' of 'spiritualiteit' noemen. Religie is breder, en ontstaat pas als institutionalisering plaatsvindt. Er vormen zich dan organisaties met ambten, leerstellingen en collectieve gebruiken. (Van der Velde 2011, 6-7)

Wat Van der Velde hier onder 'religie' beschouwt, ziet Philipse dus als 'gedifferentieerde religie'. Door beide denkers over religie tegenover elkaar te plaatsen komt een fundamentele tegenstelling bloot te liggen. Philipse is op religieus gebied de filosoof van de wetenschap die uiterst consequent doorredeneert en bijgevolg de toehoorder een extreme keuze voorstelt (de tragiek van de atheïst). Hij is dan ook de uiterst scherpzinnige, logische analist, de criticus van de maatschappelijke, religieuze uitwassen en de passionele verdediger van het atheïsme. Daarentegen streeft Van der Velde, die als observator religieuze ontwikkelingen in de maatschappij beschrijft, naar een milder besluit. In de geest van deze tijd bakent hij religiositeit af als een zeer persoonlijke, individualistische beleving. De pejoratieve bijklank die in zijn definitie doorklinkt ('eventueel religieus gedrag bij mensen met een geloofsprobleem') is betreurenswaardig en mijns inziens ideologisch geladen.

Het valt op dat Van der Velde, ook in tegenstelling tot Pinxten (infra), 'gevoelens' in zijn definitie van religiositeit opneemt. De Nederlandse godsdienstpsychologe Joke Van Saane schreef haar dissertatie over de rol van gevoelens en emoties in de religieuze ervaring. Zij concludeert dat

religieuze ervaring inderdaad samenhangt met affectiviteit, dat wil zeggen met gevoelens en emoties. [...] De affectiviteit die in de religieuze ervaring een rol

speelt is diep verworteld [sic] in de persoonlijkheidsstructuur. Er is sprake van een affectieve gevoeligheid die per individu in verschillende mate en vorm is ontwikkeld. De affectieve gevoeligheid is een voorwaardelijke factor in het voorkomen van religieuze ervaring. De stemming waarin iemand verkeert beïnvloedt daarbij de algehele waarneming, en daarmee ook de religieuze waarneming of ervaring. (Van Saane 1998, 231)

Een van de strategieën die theologen in de 20^{ste} eeuw in Europa ontwikkelden, noemt Van der Velde het minimalisme: 'de tendens van minder, vager en abstracter geloven'. (Van der Velde 2011, 68) Twee verschroeiende wereldoorlogen en de zekerheid dat de mens in staat is zichzelf met een atoomoorlog uit te roeien, dwongen het geloof tot een nieuwe religieuze invulling. Christenen moesten hun levensbeschouwing door het wereldgebeuren aanpassen en transformeerden het traditionele geloof in een nieuwe religieuze beleving. Dat traditionele geloof kunnen we begin de 20^{ste} eeuw nog als een vorm van maximalisme omschrijven, met talloze voor waar aangenomen mythes onder invloed van het Eerste Vaticaans Concilie in 1870. Na de verschrikkingen van de Tweede Wereldoorlog werkten theologen als Rudolf Bultmann, Dietrich Bonhoeffer, Paul Tillich en John Robinson deze minimalistische transformatie van het geloof uit. De snelle maatschappelijke veranderingen in het westen brachten het instituut Kerk vanaf de jaren '60 in crisis, waardoor veel gelovigen zich afkeerden of zich onuitgesproken lieten over het waarheidsgehalte in het geloof. Het agnosticisme maakte een sterke opgang.

Zowel besliste minimalisten als atheïsten hebben een hekel aan agnosten, mensen die stellen dat een oordeel over het waar of niet-waar zijn van metafysische voorstellingen onmogelijk is. Door gelovigen van zowel theïstische als atheïstische kant worden ze beschimpt. Herman Philipse noemt agnosticisme een 'onverschillige levenshouding' [(Visser 2003, 91)] omdat het zich van een oordeel over geloofsvoorstellingen wenst te onthouden. De agnostische argumentatie noemt hij 'onzin'. (Van der Velde 2011, 84)

Deze veranderingen uiteten zich ook in de kunst. Ter verstillung wordt nog steeds het werk van christelijke, minimalistische componisten als Arvo Pärt, Henryk Gorécky en John Tavener zowel in gebedsruimtes als op concertpodia uitgevoerd.

De 20^{ste}-eeuwse geloofscrisis door de grote wetenschappelijke vooruitgang heeft ook een aantal atheïstische denkers geïnspireerd. Volgens de Nederlandse filosoof Ger Groot bestaat God 'alleen voor zover er over hem gesproken wordt. Hij ruimt een plek in voor nostalgische gevoelens over een voorbije wereld waarin God en mens nog in dezelfde ongebroken kosmos leefden'. (Van der Velde 2011, 75) Ook Leo Apostel wordt door Van der Velde behandeld:

De zich eveneens atheïst noemende Belg Leo Apostel wilde zich flexibel opstellen en niet zomaar alles wat naar religie ruikt verwerpen, zoals het traditionele atheïsme doet. Hij propageerde een atheïstische religiositeit die ervan uitgaat dat God niet bestaat maar 'dat hij wel zou moeten bestaan'. [(Apostel 1998, 66)] Niet om hem vervolgens op welke manier dan ook te vereren. Die tijd is voorbij. Apostel keerde zich ook tegen new age, magie en vormen van religie die hij te pragmatisch vond. 'Iedereen die het nodig zou vinden dat hij of zij onsterfelijk zou zijn, of geïncarneerd zou worden, of door een almachtige God in zijn ondernemingen zou worden begeleid of in zijn individualiteit bemind, heeft de opening naar de werkelijkheid die in alle spiritualiteit optreedt niet meegemaakt'. [(Apostel 1998, 34)] (Van der Velde 2011, 75-76)

Van der Velde betoogt dat religiositeit zonder geloof bij de 'agelovige' wel degelijk kan beleefd worden. Met transcendentiebesef als noodzakelijke voorwaarde kan zelfs de atheïst een al dan niet opzettelijk gezochte religieuze ervaring beleven. Zo getuigt ook Ger Groot dat bij een uitvaart hem allerlei metafysische beelden overvielen, die hem samen met de muziek (*In Paradisum*) tot een zekere beleving van religiositeit brachten. (Groot 2003)

Anders ligt het bij Leo Apostel, die expliciet naar religieuze beleving streefde. 'Niet zomaar alles kan op ongelovige basis, maar sommige religieuze technieken zijn zeker ook vanuit ongelovig, atheïstisch perspectief te gebruiken'. (Apostel 1998, 32) Alleen technieken van 'zelfoverstijging oftewel spiritualiteit' in de vorm van meditatie en yoga konden op zijn waardering rekenen. Apostel had er het rotsvaste vertrouwen in 'dat men meer doet dan een imaginaire goocheltruc, een therapeutische relaxatie-oefening, en [ik] hoop erop dat men zich werkelijk meer en

meer openstelt voor iets dat het eigen leven omringt en overstijgt [...] Bewijzen zijn hier onmogelijk'. (idem) Wel gaat hij ervan uit dat de onbenoembare werkelijkheid waar religie naar verwijst zich zou onttrekken aan iemand met pragmatische motivaties. Pragmatisch ingestelde zoekers kunnen langs psychedelica, new age of magie niet tot religieuze beleving komen. Volgens Rik Pinxten gaf Apostel een aanzet tot natuurmystiek met meditatie gericht op de natuur, op het eigen lichaam en zelfs op atomen om tot een religieuze beleving te komen. (Pinxten 2000, 268)

Iemand die Apostels ideeën radicaal uitwerkte was de vrijzinnige filosoof en ethicus Jaap Kruithof. Aanvankelijk wilde hij dominee worden, maar na aanvang van zijn studies geschiedenis, rechten en filosofie werd hij atheïst. Nochtans bezocht hij als amateurorganist sinds de jaren '60 regelmatig de protestantse kerk in de Sanderusstraat in Antwerpen. De drie centrale thema's in zijn werk zijn arbeid, natuur en antikapitalisme. Het is dan ook geen toeval dat de opdracht in *De mens aan de grens* luidt: 'Voor Leo Apostel die me meer dan een kwarteeuw heeft geïnspireerd'. Kruithof over zichzelf:

Drie huizen heb ik bewoond. Het eerste, het protestantse, was het milieu waarin ik als kind opgroeide. Ik verliet het als jonge man omdat mijn wetenschappelijke opleiding me van alle ingeprente geloofswaarheden verwijderde. Mijn tweede woonst was die van de humanisten, de bewuste niet-gelovigen die de autonomie van de mens verdedigen. Als zij, alleen aan zichzelf denkend, het buitenmenselijke blijven opofferen en hun uitgangspunten niet wijzigen, moet ik ook dat milieu vaarwel zeggen. In het derde huis, dat van het socialisme – niet te verwarren met de sociaaldemocratie – blijf ik wonen. Ik zal mijn solidariteit met allen die de kapitalistische onderdrukking van de mens door de mens bestrijden, nooit opgeven. Op voorwaarde dat in de socialistische visie ook de planetaire totaliteit met alles wat daarin leeft de waarde krijgt die haar toekomt. (Kruithof 1985, 220)

Kruithof maakt een filosofische, religieuze en theoretisch onderbouwde analyse van de postmoderne, geïndustrialiseerde en technologische wereld voor een nieuwe religiositeit. Zijn theorie bepleit 'een waardenrevolutie in de verhoudingen tussen mens en natuur (ecologisme), mensen onderling (altruïsme en sociale solidariteit),

mens en maatschappij (democratie en socialisme), maatschappij en planetaire mens (pacifisme)' (Knack 1985). Zo stelde hij in 1988 samen met Ward Ruyslinck het manifest op van Gaia, waarin de auteurs hun onvrede uiten over wereldproblemen als vervuiling van lucht, water en bodem, het afvalprobleem, het gat in de ozonlaag, het oprukken van de woestijnen, de uitroeiing van talloze diersoorten, de fatale kaalslag van de tropische regenwouden, de jacht, de zure regen, kernrampen, geluidsagressie enzovoorts.

De vrij universele bewustwording [van de wereldproblemen] zou geruststellend kunnen worden genoemd als de meeste acties en protesten niet geïnspireerd waren door een enge antropocentrische visie, dat wil zeggen door eenzijdige, exclusieve bezorgdheid over gevaren die de menselijke soort schade berokkenen en hem in zijn voortbestaan bedreigen, met verwerping of miskennis van de rechten die andere levende wezens als dieren en planten in ons ecologisch systeem kunnen doen gelden. In deze bekrompen filosofie gaat de mens ervan uit, dat hij een onbeperkte alleenheerschappij over onze planeet mag voeren en dat de belangen van andere levensvormen aan de zijne dienen te worden onderworpen en opgeofferd. (Kruithof 1992, 101-102)

Kruithof verliet Gaia toen deze vereniging zich uitsluitend als dierenrechtenorganisatie begon te profileren. In zijn visie op religiositeit onderscheidt hij de aanwezigheid van drie soorten systemen. Er is het systeem van de levende wezens, maar ook dat van de levende wezens met teleologische gedragingen: ze willen, weten wat ze willen en beseffen dat ze het object van hun willen zelf bepalen. Bij de mens heeft die finalisering zich het sterkst ontwikkeld. Als eerste systeem echter noemt hij de anorganische wereld, beheerst door causaliteit en toeval. Bij de studie van die verschijnselen ontdekt de mens wetmatigheden of behelpt hij zich met probabilistische berekeningen. (Kruithof 1985, 62) Op die manier integreert Kruithof de zorg om ecosystemen en zelfs anorganische entiteiten (stenen, aarde, regen, rivieren...) in een theoretisch stevig onderbouwde religiebeleving. Zijn kritiek op de christelijke, antropocentrische visie – afkomstig van de Aristoteliaanse visie dat de mens de dieren en de planeet naar zijn behoeften mag gebruiken – bevat een fundamentele ethisch programma, genoodzaakt door de dramatische, ecologische ontwikkelingen die zich sinds de 20^{ste} eeuw voordoen.

Ook vanuit de culturele antropologie is er een grote interesse in religies en in religiositeit. Er zijn ongeveer vierduizend godsdiensten. Rik Pinxten beschouwt deze als een bijzondere categorie van identiteitscategorieën. 'In mijn visie is elke religie wezenlijk een manier van identiteitsvorming in de mensvreemde wereld waarin de mens geboren wordt. Ook kunst en kennis zijn dergelijke identiteitsdynamieken'. (Pinxten 2000, 14)

Als zoiets als 'het religieuze' bestaat, dan is het enkel als metafenomeen, waarbij de christelijke ervaring, de indiaanse ceremonies, en andere praktijken, overtuigingen of tradities even zovele aspecten van het religieuze zijn. ... *Mijn werkdefinitie is als volgt: het religieuze omvat alle menselijke verbeeldingsactiviteiten die symbolisch ingeving geven aan de relatie tussen de particuliere sterfelijke mens en de vermeende realiteit die hem overstijgt, en transgeneratieel aangeleerd wordt. Met andere woorden: het bezig zijn met een heelheid die de eigen tijdruimtelijke beperkingen te boven gaat.* (Pinxten 2000, 22)

Daarbij verduidelijkt Pinxten ook de etymologische dubbele achtergrond van het woord religie: 'De term is afkomstig van het Latijnse 'religere', dat 'uitkiezen' of 'uitlezen' betekent. In het middeleeuwse Latijn ontstaat de bastaardterm 'religare', vertaald als 'verbinden'. In de literatuur van de godsdienstwetenschappen wordt die laatste term vaak aangehaald als wortel voor 'religie'. Dat is fout.' (Pinxten 2000, 56, naar Benveniste 1962). Het valt ook op dat in de definiëring van een aantal termen in hoofdstuk vier (godsdienst, religie, theologie, kerk, exegese, atheïsme, agnosticisme...) Pinxten zich in zijn boek *Goddelijke fantasie* bij de definiëring van religiositeit zeer gebald uitdrukt:

Deze term verwijst naar de culturele (mentale, sociale) vorm van bezig zijn met religie of met het religieuze bij een bepaalde persoon, groep of volk. Religiositeit wijst dus op een vorm, een houding en niet direct op een inhoud. (Pinxten 2000, 57)

Met verwijzingen naar Edward Saïds magnum opus *Orientalism* uit 1978 waarschuwt Pinxten voor de studie van religies en religiositeit, waarvan het opzet, de methodiek en de interpretatie van de resultaten gekleurd wordt door een te westerse bril. Het feit dat God in de 20^{ste} eeuw in het Westen meerdere keren dood verklaard is, en dat het existentialisme sinds de jaren '50 een populaire impact gehad heeft bij opgroeiende jongeren, verhindert niet dat de westerse koloniale machtsdrang gedurende eeuwen van kerkelijke institutionele politiek een superieure houding aannam tegenover 'vreemde' religies en culturen. Bovendien blijft deze houding van superioriteit nog dikwijls bij onderzoekers en kunstenaars al dan niet onbewust doorwerken. Het is niet omdat een maatschappij technologisch superieur is aan een andere, dat ze dat ook op ethisch of religieus gebied is. Net zoals Herman Philipse wijst Pinxten op 'de godsdienstwetenschappen die in feite gedomineerd worden door gelovigen van een of andere religie (meestal van joodse, christelijke of islamitische strekking).' (Pinxten 2000, 14)

De neutrale invulling van religiositeit als verwijzing naar een vorm en een houding, is gestoeld op voorzichtigheid en verdient dan ook onze voorkeur. Dat belet Pinxten niet om op het einde van zijn boek morele en ideologische standpunten in te nemen, en het op te nemen voor religieus atheïsme. Met atheïsme bedoelt hij dan 'de afwezigheid van god als verklaringsgrond van de wereld.' (Pinxten 2000, 264) Atheïsme kan niet enkel een religieuze positie innemen, maar ook een morele of een metafysische. Pinxten gaat in tegen het pauselijke uitgangspunt dat het geweten van de mens onvoldoende is om een menselijke en beschaafde wereld te realiseren. De externe waarheid die de katholieke kerk inroept (het feilloze woord van God) ziet Pinxten als 'in feite een antropologische vraag: hoe schatten die verschillende denkstromingen (religieuze tradities volgens mij) de capaciteiten en de beperkingen van de mens in? Vanuit een dergelijk perspectief is de katholieke godsdienst (en misschien wel alle mediterrane godsdiensten) veeleer pessimistisch, terwijl de atheïst dan een al of niet realistisch optimist is'.

Nochtans is religiositeit in het atheïsme verdedigen niet vanzelfsprekend. '[...] de stelling dat atheïsme een eigen positieve invulling van religiositeit zou kunnen aanbieden, werd en wordt door veel leden van de niet-georganiseerde stroming

[atheïsme dus] als oneigenlijk, of zelfs als een capitulatie ten overstaan van de godsdiensten aangevoeld' (Pinxten 2000, 265). Deze vermeende capitulatie wijst Pinxten resoluut af. Het staat onomstootbaar vast dat atheïsme als afzetting tegen de al te dominante doctrines ontstaan is maar het atheïsme tot die archaische invulling beperken, wijst op een onkritische houding en een gebrek aan historisch inzicht.

Tot slot nog iets over de verwantschap tussen atheïsme en humanisme. Net als Kruithof legt ook Pinxten de evidente link met het antropocentrisme. 'Bij elk humanisme wordt de mens het centrale thema en wordt de optimale zelfrealisatie van de mens de basisideologie. Met andere woorden, god als ultieme grond en laatste referent verdwijnt ten minste in die zin dat die positie ingenomen wordt door de mens'. (Pinxten 2000, 266) Terwijl Kruithof de hyperindividuele verantwoordelijkheid voor leefwereld en medemens aan religiositeit linkt, legt Pinxten vanuit zijn cultureel antropologische achtergrond meer de nadruk op de mens als collectief, met name op het feit dat de identiteit van een individu in een groep ontstaat. Dat een humanist overigens perfect ook godsdienstig kan zijn hoeft geen betoog, Erasmus is daar het duidelijkste voorbeeld van.

Vanuit onverwachte hoek belicht de Nederlandse wereldberoemde bioloog en hoogleraar psychologie Frans De Waal de relatie tussen biologie, religie en moraliteit. Hij betoogt met stevige argumenten uit de gedragsbiologie, de ethologie en de primatologie dat de menselijke moraliteit niet uit de religie voortkomt, maar een biologische eigenschap is. (De Waal 2015) In zijn zoektocht naar de fundamenten van de moraliteit bij samenwerkende diersoorten onderscheidt De Waal twee pijlers. Enerzijds is er wederkerigheid (spiegelend gedrag: als ik jou help, help je mij) en het daarmee samenhangende rechtvaardigheidsgevoel. Anderzijds onderscheidt hij empathie (emotioneel inlevingsvermogen) dat tot uiting komt in bijvoorbeeld altruïsme en troostgedrag. Bestaat religie nog maar enkele duizenden jaren, dan stelt De Waal onomwonden dat empathie zich al meer dan een half miljoen jaar bij hogere sociale diersoorten ontwikkelt. Uit wetenschappelijke gedragsobservaties blijkt dat medelijden, zorgzaamheid en rechtvaardigheid wel degelijk bestaan in het goddeloze universum van bonobo's, chimpansees, olifanten, honden, kraaien... Ons menselijk gevoel voor rechtvaardigheid komt dus volgens De

Waal niet voort uit een ons door een godheid geschonken superieur intellect, noch uit de filosofie van de Verlichting of de Franse Revolutie. Ons rechtvaardigheidsgevoel is een product van algemene emotionele neigingen die al honderden miljoenen jaren evolueren en die te maken hebben met samenwerking in groep.

Na religie en religiositeit theoretisch te hebben besproken, volgt nu het onderzoek in het werk van Wannes Van de Velde. Zijn er sporen van religiositeit te vinden in zijn artistiek werk, zijn uitgegeven dagboeken, zijn interviews, eventueel egodocumenten? Zo ja, is die religiositeit godsdienstig, deïstisch, agnostisch, atheïstisch? Met in het achterhoofd de veelzijdigheid van Wannes als kunstenaar (muzikant, schilder, schrijver, poppenspeler, acteur...): manifesteert die religiositeit zich specifiek in een bepaalde kunstvorm of komt ze regelmatig voor? Het spreekt voor zich dat in deze scriptie vooral naar literaire argumenten zal gezocht worden. Dat een oeuvre onlosmakelijk verbonden is met het leven van een auteur is evident. Waar nodig zullen dus ook enkele biografische aspecten besproken worden.

3. In vogelvlucht

3.1. Willy Cécile Johannes Van de Velde (29 april 1937 – 10 november 2008)

Ja, als je in Antwerpen bent geboren... De haven is de poort naar de wereld. Ik ben daar gevoelig voor, mijn voorvaderen langs moeders kant waren Scheldevisseren en schippers. Grootvader heeft op de lange omvaart gevaren en is later *sassenier* geworden. De Schelde, de ruimte van die stroom: ik zal daar een ander contact mee hebben dan mensen die niet van vissers afstammen. Zelf heb ik nooit gevaren, ik zou een slechte zeeman zijn geweest, maar ik schrijf wel verhalen over de Schelde: 'Verdronken land', over het verdronken land van Saefthinghe, en 'Mijn grootmoeder was van den Doel' zijn twee liedjes op de cd [Wannes' laatste cd *In de maat van de seizoenen*]. Water heeft altijd een troostende werking en geeft rust. En er is die langzame beweging, de tijd, de getijden, het ritme van de maan. Water en landschappen zijn de constanten in mijn perceptie van de wereld. (Rinckhout 2006)

In 2013 gaf Dree Peremans in samenwerking met volkszanger Marc Hauman en accordeonist Bernard Van Lent het uiterst verdienstelijke naslagwerk *Groot Liedboek* van Wannes Van de Velde uit. *De jongen van de oude stad die zanger is geworden*, zo luidt de passende titel bij de biografische inleiding op de 248 chronologisch geordende liederen (Dree Peremans 2013, 13). Hierin ligt een zeer treffende beschrijving van Wannes' eigenheid. Zijn hele leven – van kindertijd tot sterfbed – is onlosmakelijk met de stad Antwerpen verbonden. Omgekeerd hebben ook de stad en haar inwoners de zanger/muzikant/dichter/graficus in hun armen gesloten. Het is dan ook vanzelfsprekend dat Van de Veldes persoonlijke levensgeschiedenis, zijn opvattingen en zijn sociale kritieken over de veranderende stad onlosmakelijk met zijn artistiek oeuvre verbonden zijn. Wannes speelde als volkszanger in direct contact voor de mensen, hij stelde zich zeer aanspreekbaar op. Op die manier zocht hij verwoed en bewust naar communicatie met de wereld, eerder dan naar inspiratie uit een hogere werkelijkheid. Vanuit onnoemelijk veel invalshoeken (publiek, vrienden, familie, muzikanten, studenten en collega's op de Studio Herman Teirlinck enzovoort) ontving hij wat er leefde onder het volk, wat er leefde in de stad, in Vlaanderen, in de wereld.

Dat de jongen opgroeide tot zanger was niet voorbestemd. Hij gedijde weliswaar in een zeer vruchtbare omgeving als het om volksmuziek ging. Zijn grootvader Guillaume Van de Velde speelde accordeon en zong, net als zijn vader Jaak Van de Velde, van beroep metaalbewerker bij de Ford Motor Company. Wannes' moeder Stephanie De Wilde was een naaister-huishoudster die er als meisje van droomde om actrice te worden. Ten huize Van de Velde werd dus veel a capella gezongen. Het repertoire bestond uit cabaret- en levensliederen in de stijl van Frans Lamoen (1876-1954) of René Bertal (geboren als René Hubert Boisjelot, 1898-1962). Verder klonken socialistische arbeidersliederen, spotliederen en zeemansliederen, al dan niet afkomstig uit de traditie van straatzangers als de Gentenaar Karel Waeri (1842-1898) of de Antwerpenaren Andreas De Weerd (1825-1893) en Rik Van Offel (1844-1900). De publieke voordracht in cafés in de jaren dertig-veertig moeten we ons voorstellen in een tijd waarin de platenspeler nog een zeldzaamheid was. Er werd gezongen op verzoek, en als er gezongen werd, was het publiek stil en werd er geluisterd, en soms geweend.

Mijn vader en grootvader waren goede zangers, volkszangers. Zij zongen in het Antwerps en het Nederlands. Ik ben geboren in de Zirkstraat (vlakbij de Grote Markt en het Vleeshuis, ER) maar zij kwamen uit de Seefhoek, waar in de jaren dertig goede café-chantants waren. Mijn vader had een aangename, warme, beetje breekbare stem. Hij zong levende volksliederen, hoewel het woord 'volkslied' bij ons nooit viel, want wij hadden niets te maken met het Vlââms (hij overdrijft de aa) of met de romantische verheerlijking van het oudere Vlaamse volkslied. Ik spreek nu over de jaren dertig, de periode van de opkomst van het VNV en Rex. Het Vlaamse volkslied is destijds verketterd vanwege de recuperatie door extreem-rechts. (Rinckhout 2006)

[over het lied *Werkman, komaan*] Zo klonk het lied dat ik mijn vader het liefst hoorde zingen. Een lied over de mens die als bedelaar moet eindigen. Iedereen zong. In het café. Vol overgave. Men stond op tafel. Kop in de nek en de ogen toe. Ik heb dat altijd de normaalste zaak van de wereld gevonden. Vader was een goede zanger. Grootvader ook. Ik herinner mij hun stemmen. Mijn vader was een heel rustige aanwezigheid. Een werkman. Iemand die er fier op was dat hij de kost verdiende voor de familie. [...] Ik heb geen noot kunnen zingen toen hij stierf. Ik heb zijn dood ervaren als een stil afscheid. Het was alsof hij op een

schip stond, wegdreef en nog eens wuifde. En ik die achterbleef aan de kade. Soms voel ik me helemaal mijn vader worden. Als ik moe ben. Ik word wat kregel, ik laat me hangen. Mijn vader had dat ook. Niet op een agressieve manier, maar innerlijk wrevelig zijn. Hij was een man van weinig woorden. Ik kan het goed uitleggen door mijn stiel, maar ik moet het eerst vanbinnen oplossen. Als ik moe word, krijg ik het accent van de Seefhoek, spreek ik zoals mijn vader sprak. Het is alsof ik transformeer, alsof hij plots in me is gekropen. (Luyten 1999)

In zijn postuum uitgegeven essay *Over zingen*, noemt Wannes nog twee grote invloeden in zijn prille muzikale ontwikkeling: muziekleraar ‘mijnheer Schaelenberg’ en de antiquair uit de Korte Gasthuisstraat ‘mijnheer De Vries’.

‘Onze muziekleraar op de Rijksmiddelbare School aan de Pijlstraat was mijnheer Schaelenbergh, een bleke, wat nerveuze man die zijn zenuwen blijkbaar goed de baas kon, want hij ging altijd even geduldig en minzaam met ons om, zelfs wanneer hij ons moest dirigeren als we tijdens de prijsuitdeling in de Feestzaal de *Rubenscantate* van Peter Benoit moesten zingen. Was hij in een melancholische bui – wat nogal dikwijls het geval was – dan speelde hij een stukje barpiano voor ons: *Stardust*, of het toen al niet meer kapot te krijgen *Body and Soul*. Wij werden daar heel stil en warm van. Mijnheer Schaelenbergh (plots herinner ik me zijn voornaam: Luc) bracht ons de principes van het notenschrift bij, liet ons naar Mozart, Beethoven en De Moldau van Smetana luisteren en leerde ons de volksliederen uit de Belgische Provinciën kennen. Wij zongen dus zowel Waalse als Vlaamse liederen: *Il était une bergère*, et ron ron ron petit patapon en *Komt vrienden in den ronde*, minnaars van enen stiel, het lied van de scharenslied. Dat zong ik het liefst van allemaal. Hoe raar klonk die taal, dat oude, andere Vlaams! Vreemd en toch vertrouwd. Zulke woorden gebruikten we al lang niet meer, en toch verstond ik ze, of beter: ik tastte hun sfeer, proefde hun aroma op mijn tong. ‘Van linksom rechtsom draait mijnen steen door het roeren van mijn been...’ Met de kantige springende piano van mijnheer Schaelenbergh erbij klonk het overtuigend en fris, zelfs een beetje opwindend, zodat ik me geen verdere vragen stelde over wat er in dat lied nu eigenlijk precies gebeurde, en wat die schereslied voor iemand was. Het ging louter om de muziek, om de melodie en het ritme.’ (Van de Velde 2014, 30)

'Ik ging op zoek, bewust en zeker van mijn stuk, doordrongen van de gedachte op een goede ader te zitten, en al heel gauw vond ik de weg naar boeken en documenten, plunderde ik met kloppend hart de rekken van antiquariaten, zoals dat van mijnheer De Vries, aan de Korte Gasthuisstraat. Daar stonden meters planken vol met alleen maar volkskunde en vele, vele boeken met liederen uit de Noordelijke en de Zuidelijke Nederlanden. Mijnheer De Vries, een warmhartige man met iets over zich van de wijze schoolmeester, had al dadelijk begrepen waar ik zo ijverig naar op zoek was. Hij heeft me op mijn queeste vergezeld, en me bijgestaan met zowel suggesties als lage prijzen. Zo heb ik in mijn winkel, voor veertig frank – een handgift – de verzamelde liederen van Karel Waeri kunnen kopen, compleet met de vrijmoedige 'VETJES', waarin ik, niet zonder ontroering, Adam en Eva ben tegengekomen, een lied dat mijn vader al zijn hele leven lang had gezongen zonder ooit te hebben geweten wie het had gemaakt. Nu had ik het zwart op wit: het was van Karel Waeri, de 'Gentschen Béranger'! Ik heb het mijn vader laten zien, en hij had nog nooit van Karel Waeri gehoord: Adam en Eva was, amper veertig jaar na Waeri's dood, reeds een anoniem lied geworden!' (Van de Velde 2014, 45)

Karel Waeri wordt wel eens vergeleken met de Franse dichter en chansonnier Pierre-Jean de Béranger (1780-1857). Ook de Oost-Vlaamse dichter van volksliedjes en toneel Joseph Sadones (1755-1819), van wie Wannes enkele liederen opnam, staat gekend als 'de zedige Béranger'.¹

¹ **Sadones** (*Jozef*), te Oubraken (Oost-Vl.) geb. 6 Dec. 1755, werd, daar hij zeer jong ouderloos was, tot den arbeid gedwongen zonder dat hij nog eenig onderwijs had genoten. Hij maakte reeds verzen, zelfs eer hij nog schrijven kon, en eerst op dertigjarigen ouderdom, toen hij zich te Geeraardsbergen ging vestigen, was hij in staat zijne gedichten zelf op te schrijven. Men noemde hem de zedige Béranger en zijne liederen, ruim 3000 in getal, schijnen onder het volk van Noord- en Zuid-Nederland nog bekend te zijn. Hij overleed te Geeraardsbergen op 19 Oct. 1819. De tooneelstukken door hem vervaardigd zijn onder anderen: De wederkeerende Requisitionnaire; De bekroonde liefde; De verdrukte Weeze, enz. (Branden, Frederiks 1888-1891)

3.2. Artistieke humus

Tijdens WOII vluchtten moeder Van de Velde en de kleine Willy naar Roeselare voor de moordende V1 en V2 Vergeltungswaffen na de bevrijding van de stad in september '44. Eens terug in 't stad maakte hij zijn lagere school af en ging vervolgens naar de Rijksmiddelbare school. Deze was in de Pijlstraat gevestigd in hetzelfde gebouw als het Atheneum. Wiskunde was niet zijn dada, de lessen Nederlands, Frans, Engels en Duits des te meer. 'Moest den Athenée een theater zijn, dan was de Middenschool de artiesteningang.' (Van de Velde, In de tijd Notities 1987-1993, 16) Al deed ze zich zo wel graag voor, de middenschool was niet echt een strenge school. Wannas studeerde er als middelmatige leerling af en na een oriënterende beroepstest én een positief advies van de schoolpedagoog mocht hij zich zonder ouderlijk protest in de 1953 in de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten inschrijven om kunstenaar te worden. Hij kreeg er les van Carl De Roover, een stille sombere man, en ontdekte er een kring van gelijkgestemden: schilders, dichters, filosofen, vrienden van de nacht. Er werd gediscussieerd en hard gewerkt, wat in 1958 resulteerde in de G58-tentoonstelling in het Hessenhuis. In september van datzelfde jaar werd hij echter opgeroepen om zijn dertien maanden legerdienst te vervullen, een harde vernederende periode die 'een breuk met alles wat daarvoor had bestaan' betekende. 'Men heeft mij toen, in amper een jaar tijd, mijn argeloosheid en mijn jeugd ontnomen en mijn leven, dat daarna een heel andere wending nam, bitterder gemaakt.' (Van de Velde 2009) Desalniettemin lieten de lessen van Carl de Roover een grote indruk na.

Het is waar, hij had iets demonisch over zich, maar in de best mogelijke betekenis: hij toonde me wondere wegen van denken en doen, verbeterde, deed voor hoe het moest, steeds opnieuw, geduldig, zegde me hoe ik moest kijken, hoe ik de schaduwen en volumes van de plaasteren vormen op het papier kon brengen, hoe ik de houtskool moest vasthouden, hoe ik het moest laten groeien alsof tijd niet bestond. Het waren momenten van diepte en meditatief bewustzijn, waarbij slechts het hoogstnodige werd uitgesproken. Zonder veel woorden heeft die man me ingewijd in een andere, nieuwe manier van waarnemen. Al bij al had het iets doelloos, wereldvreemds, maar juist daarom kon het me zo boeien. Dit had met stilte te maken, met onthechting. Het was hoe

dan ook een en al betovering: uren na elkaar tekenen op ruime witte bladen, de houtskool zien versmelten in lijnen die mijn lijnen werden. Hier zou ik leren tekenen, misschien wel schilder worden, een wonder voor een knaap uit een werkmansgezin. (Van de Velde, In de tijd Notities 1987-1993, 18)

Compagnons de route in de kunstjaren voor zijn legerdienst waren jazzsaxofonist en beeldend kunstenaar Cel Van Overberghe en jazzdrummer Piet 'Den Butch' Peleman met wie hij in de Kerkstraat in de zogeheten 'artiestengang' een ruimte boven het tabaksmagazijn van mijnheer Weygers huurde. Al snel volgde echter de ontnuchterende teleurstelling over het avant-gardemilieu van die tijd.

Er was veel muziek toen, en geuren van vislijm en terpentijn, maar ook de pijn van onbeantwoorde tederheid. [...] En dus dweept ik met helden [uit de beeldende kunst], durvers waar ik naar opkeek, zogenaamde vernieuwers, in waarheid strebers die op de grote carrière uit waren. Met hun strijdlust en branie wisten ze velen uit hun omgeving te overtuigen. Een tijd lang hebben ze ook mij zonder veel moeite rond de vinger kunnen winden. Maar uiteindelijk dreven ze me weg van de schilderkunst. Druktemakers van de leegte, aspirant nieuwe rijken; wat is er van ze overgebleven? Een handvol bestofte herinneringen. Van Goghjaar. Het gedaas van de 'verschrikkelijk hoge sommen'. Das grosse Kotzen! (Van de Velde, In de tijd Notities 1987-1993, 110)

Cel Van Overberghe: Wannes was wat ik noem een enorme vlugschetser. Hij kon in een flits iemand op een heel knappe manier neerzetten. Ik weet niet hoe het kwam, maar wij voelden direct heel veel sympathie voor elkaar. Op de Academie was het een anarchistische bedoening. Je kwam er kunstenaars tegen die er lesgaven en een naam hadden, waar je naar opkeek. Er werd een vergadering belegd in de Gard Sivik, waar zeer uiteenlopende schilders op afkwamen, weliswaar allemaal abstract. Er was geen enkele figuratieve schilder bij. In die tijd figuratief schilderen, dat deed je gewoon niet, dat was verwerpelijk. Moest Wannes niet in de muziek zijn verder gegaan, dan was hij volgens mij een heel goede schilder geworden. Daar ben ik van overtuigd. Wannes was veel vroeger dan ik kritisch tegenover hedendaagse toestanden [in de avant-garde-kunst], altijd ingegeven door een conservatormentaliteit: behouden wat er aan waardevols is. (Van de Velde, 3cd-box+dvd 2009)

Fred Bervoets: Hij was ook in de Groep 58, dat was nogal monochroom, er hing in Antwerpen toen ook nogal een Zen-Boeddhistische sfeer. Ik herinner mij zijn lichtkathedralen. Dat was natuurlijk anders dan ik, monochromer, dat was een generatie voor mij. Hij was in mijn ogen een vooruitstrevend schilder. (Van de Velde, 3cd-box+dvd 2009)

Tussen Van de Velde en Bervoets zou een levenslange vriendschap ontstaan, die Wannes in 1990 eer betoonde op de cd *De Zwarte rivier met Zesluik voor Fred Bervoets*. De compositie van fluitist en goede vriend Walter Heynen is een contrapuntische toonzetting tussen dwarsfluit, stem en viool tegen een ritmesectie van gitaar en contrabas in expressionistische, asymmetrische versvoeten en in bevreedende soms atonale melodieën. Stijlkenmerken van Bertold Brecht en Kurt Weill, maar ook Anton Webern klinken erin door, evenals invloeden uit de flamenco en zelfs de Indische muziek. In hoofdstuk 4.2 over poëzie komen we hier op terug.

Wannes: In de Gard Sivik werd enthousiast gediscussieerd tot negen, tien uur 's morgens. Ik zonder alcohol, met een koffieke of een waterke. Als grap werd soms de fles Spa op de toog gezet toen ik binnenkwam. Je leerde er het respect voor poëzie en literatuur kennen. Mensen als Hugues C. Pernath en Paul Snoeck kwamen daar, en dat tekende die sfeer wel, het had iets zonder opdringerig te zijn, zonder dat bewijzerige dat je nu wel eens vindt in artistieke kringen. Dat was daar niet, en je had op een natuurlijke manier een contact met weer een andere wereld die je niet kende: poëzie, schrijvers. We mochten er dus bij zijn op de zolder van het Hessenhuis, maar ik heb het niet meegemaakt omdat ik binnen moest in het leger, mijn eerste grote tegenslag. Dertien maand vrijwillig naar Duitsland, omdat ik ze wilde leren kennen van hun scherpste kant. In Duitsland, ver van het gezag, toch verder van het gezag dan in Vilvoorde of Turnhout, heb ik het gezicht van wat toen de beroepsmilitairen waren leren kennen. Het heeft mij zwaar ontgoocheld dat ik dat als medemensen moet accepteren, want ik moet dat natuurlijk doen: hen als medemensen accepteren. De vernederingen die je toen te slikken kreeg, vergeef ik ze nooit, want ze hebben veel kapot gemaakt. Ik moet eigenlijk zeggen dat dat grote jeugdige elan van daarvoor, dat de grote hoop en de visie die er eigenlijk wel was, die goedmoedigheid, die zachtaardigheid, die tederheid... dat was er allemaal niet

meer [eens terug uit Duitsland]. Dat heeft waarschijnlijk langer geduurd en mij meer jaren bedrukt dan ik nu eigenlijk zelf beseft. Ik denk dat dat wel tot mijn vijftigste heeft geduurd. Ik heb vier strepen, ik heb het spel meegespeeld! Ik ben eerste sergeant. Maar wat ze vanbinnen hebben gedaan, dat weten ze niet. (Van de Velde, 3cd-box+dvd 2009)

Later zou Wannes zich veel negatiever over Pernath (alias Hugo Wouters) uitlaten, niet zozeer omwille van zijn poëzie maar om zijn dubbele houding als militair/dichter. Al is Van de Velde dus een groot estheet, l'art pour l'art-opvattingen, los van morele gronden zijn duidelijk niet aan hem besteed. Zo ging hij de avond voor hij aan zijn legerdienst begon nog naar *Het zevende zegel* van Ingmar Bergman kijken.

Maar ik was in evenwicht met mijn lot, gereed om de waanzin te aanvaarden zoals hij zich aan mij zou voordoen. Mijn ego stond op nul, uitgevlakt waren mijn precieuze dromen over een pure wereld waarin plaats zou zijn voor schoonheid. Ik vond in die berusting een zeker vrede, een trots op de grenslijn van dun masochisme. Tot die vrede door een onverwachte verschijning werd verstoord. Voor mijn ogen, op het beton van het kazerneplein, stond de dichter Pernath, in het uniform van 1^e sergeant-majoor. Het beeld trof me als een vuistslag. Obscene duivels lachten me uit, bonkten me op ogen en oren. Het was geen hallucinatie, het was hij, en hij was beroepsmilitair.

Het beeld van de dichter als beroepsmilitair is aan me blijven haken als een surrealistische grap. Hugues C. Pernat, Pink Poet, 1^e sergeant-majoor Wouters, eenzaam koning van een rijk zonder zielen. Het onbehagen van zijn kale kamer in de Mechelse kazerne. Het te zwakke peertje aan het plafond. De foto aan de muur: de schreeuwende schedel van een Japans soldaat, levend verbrand in zijn pantserwagen. Dit doodshoofd, met de voor altijd gesperde kaken en het gesmolten vlees, de leeggekookte oogkassen, werd door GI's van de romp gescheiden, neergezet op een rand van de geblakerde tank, en aldus gefotografeerd. Het is een gil van stilte, een nooit meer verstommend Miserere. (Van de Velde, In de tijd Notities 1987-1993, 26)

Het mysterie van de Mexicaanse maskers. Een gedruis onder stilte. Ik ontkom er niet aan; het windt me op en het bedrukt me. Het raadsel van de sfinx,

samengebald in een beschilderd stuk hout. Het is een intense, perfect opgebouwde tentoonstelling. Een naakte gloeilamp vormt de schaarse belichting van telkens een zestal maskers. Je kijkt binnen in een hok, of een schuurtje. De indruk van naamloze dreiging is compleet. Ik denk aan de foto van de verbrande Japanse soldaat aan de muur van Hugues Pernath in de Mechelse kazerne. Pernath, die dan weer de cameeënsnijder uit 'Der Golem' wilde zijn, en op wiens kamer ook slechts een naakt peertje brandde. Verschuivingen in de tijd. Een verhaal is er niet bij nodig. *'Each play, each play of reality, is a mystery play.'* (Van de Velde, In de tijd Notities 1987-1993, 246)

Als de dichter van Het uur Marat de Gard Sivik binnenkomt vaart me een schokje door de borst, een vlijm van spijt om het onherstelbare. Ik heb hem leren kennen als beroepsmilitair en weet niet hoe me nu tegenover hem te gedragen. Zal ik hem begroeten, of zal ik doen of ik hem niet gezien heb; moeilijk in deze kleine ruimte. Maar hijzelf ziet niemand, gaat in zijn eenzaamheid gehuld aan de toog zitten en bestelt een whisky. (Van de Velde, Tijdsnede: notities 1994-2000, 10)

Wie wel op Wannes' waardering kon rekenen, was Nic Van Bruggen die samen met Patrick Conrad in '72 het Pink Poets-gezelschap oprichtte. Deze artistieke gentlemen's club met dertien leden (o.a. Paul Snoeck, Hugues C. Pernath, Henri Floris Jaspers...) zou tien jaar lang één keer per maand tijdens een luxueus diner vergaderen in de legendarische club VECU. Zo beschrijft Wannes in zijn eerste dagboek hoe naar aanleiding van de onrusten rond de sluiting van de laatste Limburgse steenkoolmijn Zwartberg de politie tevergeefs huiszoekingen deed naar de foto waarop men Jan Latos en Valeer Sclep in de rug ziet worden neergeschoten. De foto verscheen later in Nic Van Bruggens Matrakkensabbat.

Denkend aan Nic Van Bruggen, mijn gezelschap van heldere dagen, gesleten langs het zilver van de Schelde. Hij wist zo goed waar de zaligheid verborgen was. Hij bezat de genade. Maar misschien juist daarom...

Ik luister naar Charlie Parker, heb twee keer achter elkaar My old flame meegeneurd, en daarbij aan Nics jongensgezicht gedacht, zijn niet kapot te krijgen verwondering. Alles weg, opgerookt, de glazen leeg. Wij leven nog, op een gek geworden planeet, en Charlie Parker maar zingen en zijn roes belijden,

zijn vertrouwen in de warmte van het graantje tederheid dat ons ondanks alles blijft samenbinden. (Van de Velde, Tijdsnede: notities 1994-2000, 81)

[...] Nog een borrel van De Stoop uit Merelbeke. Zo Vlaams zijn we nog, dat we een pure jenever kunnen appreciëren. Een beetje geborgenheid in een glas, een klets vloeistof, meer niet, en toch biedt ze me een stuk warmte. Zoals koffie dat kan. 'Koffie, een stukje warmte.' Was dat geen slogan van Nic Van Bruggen toen hij nog als copywriter werkte? Nee, het was: 'Koffie, een stukje levenswarmte.' Ge moet het maar doén, nietwaar, dode vriend? Maar gij kendet uwe stiel, en gij waart een trouw gezelschap. En ik, die hier nog mag zitten, in de Abat-jour, een retrocafé waarvan ook gij zoudt hebben gehouden, een schemerige oase in het hart van het onvolprezen Gent. Ik drink mijn borrel leeg, en gedenk u, kwetsbare vriend. Op uw zaligheid! (Van de Velde, Beloken dagen 2001-2003, 139)

Het was overigens Nics vrouw Annie Van Bruggen die meezong op Wannes' debuutplaat uit 1966. Ook op teksten van Gust Gils en de Antwerpse volksdichter Frans Pils zou Van de Velde liederen hebben geschreven. (Buelens 2014) Al is hij dan geen beroepsschilder geworden, Wannes zal zijn hele leven lang blijven met houtskool schetsen, aquarellen, met Oost-Indische inkt tekenen, houtsneden kerven en stangpoppen maken voor het poesjenelletheater. Een Aziatische minimalistische invloed ontstaat door zijn ontmoeting met Japan dat hij in 1970 op uitnodiging bezocht om er samen met violist Flor Hermans in het Belgisch paviljoen van de Wereldexpo in Osaka doedelzak te spelen.

Alvorens het muzikale landschap in de jaren '60 te schetsen, Van de Veldes poëzie te behandelen en zijn toneelwerk toe te lichten, geven we graag eerst nog een paar treffende citaten mee over flamenco. Het is een onderbelicht facet van Wannes Van de Velde, aan wie in mei 2003 van de Andalusische stad Ayamonte nochtans de prijs van *persona flamenca* werd uitgereikt. In *Flamencoschetsen* uit 2001 schrijft Wannes zelf over zijn passie voor deze poëtische belijdenismuziek met een zangstijl die in zijn Antwerps repertoire opmerkelijk genoeg nauwelijks voorkomt. Markant is naast de prozavertelling *De arm van Pepe Tilde* het afsluitende *Chanson VI* van Maurice Maeterlinck, 'een tekst over de dood die wat sfeer, en zelfs structuur betreft, heel

veel, zoniet alles te maken heeft met de cante por siguriya.' (Van de Velde, Flamencoschetsen 2001, 43)

*On est venu dire,
(Mon enfant, j'ai peur)
On est venu dire
Qu'il allait partir...*

*Ma lampe allumée,
(Mon enfant, j'ai peur)
Ma lampe allumée,
Me suis approchée...*

*À la première porte,
(Mon enfant, j'ai peur)
À la première porte,
La flamme a tremblé...*

*À la seconde porte,
(Mon enfant, j'ai peur)
À la seconde porte,
La flamme a parlé...*

*À la troisième porte,
(Mon enfant, j'ai peur)
À la troisième porte,
La lumière est morte...*

Spanjaarden waren goede zangers, dat wist iedereen. Alsof het geboren zangers waren, alsof ze het letterlijk in hun bloed hadden zitten. De waarheid is eenvoudiger: Spanjaarden zingen graag, en veel. Ze schamen zich niet over hun tot klank stollende emoties, en ze beschikken over een resem boeiende vormen om die klank in te gieten. Flamenco, de diepe zang van de Andalusiërs, is er maar één van, maar voor mij was het de gloeiende kern van het wonder. Of ik nu de stem hoorde van een Gaditaanse marinero die gebogen over de toog zijn duivels losliet, of op de radio een opname beluisterde van Manolo Caracól, Pastora Pavónof Niño de Almadén, ik werd er door behekt, raakte er van bezeten; het schudde iets in me wakker waarvan ik niet wist dat het daar al die

tijd had liggen sluimeren, en ik zwoer die mysterieuze klacht, die me zo diep wist te beroeren, van nabij te leren kennen en er zo mogelijk zelf een deeltje van te worden. Dat zou – hoe kon het anders – moeten gebeuren langs de gitaar. Ik ging les nemen bij Ilse Laforce, een vriendelijke juffrouw die nu Ilse Alfonso heet. Ze was een streng maar heel geduldige lesgeefster. Ik heb veel van haar geleerd: klassieke gitaar, kamermuziek uit de stoffige salons van de negentiende eeuw. Met flamenco had het nog niets te maken. Voor mij kwam het er nu op aan de gitaar te leren kennen. (Van de Velde, Flamencoschetsen 2001, 7)

In de vroege jaren vijftig bezocht ik de Academie voor Schone Kunsten, en daar onder de vleugelen van David Teniers, ontmoette ik Sábás Gómezy Marin. Hij was, na jarenlang in Engeland te hebben geleefd, op zijn terugweg naar Spanje berooid in Antwerpen terechtgekomen waar hij werd opgevangen door de kring rond Willem Elsschot, waar een levendige belangstelling bestond voor al wat Spaans was. Zo kwam het dat hij, naast zijn optredens in 'La Macarena', een Andalusisch getinte taveerne aan de Stadswaag, nog een stuiver bijverdiende met als gitarist te poseren op de Academie. Een schoonzoon van Elsschot was daar professor en ik neem aan dat het op zijn initiatief was dat Sabás die gelegenheid werd geboden. En op een dag komen ze me zeggen: Wim, ge moet eens meekomen naar de tekenklas, want daar zit een Spanjaard gitaar te spelen, en 't ziet er een echte uit.' (Van de Velde, Flamencoschetsen 2001, 9)

Flamenco is absoluut een passie, anders doe je dat gewoon niet. Dat is een betovering, iets demonisch natuurlijk, een beheksing, iets geheimzinnig. De beste flamenco-artiesten (die er echt mee bezig zijn, niet de showmannen) die staan soms zelf nog verbaasd van: 'Wat is dat nu toch, wat gebeurt nu toch met ons?' Dat komt van heel diep, ça vient de loin zeggen de Fransen. Flamenco is een ritueel, iets sjamanistisch. Flamencozangers komen net als de Soefi's in Noord-Afrika in trance door te zingen. Als kind hoorde ik soms flamenco op de radio of uit een café, en dan herkende ik dat al. Daarom wou ik dat echt leren kennen. Ik wist: dit is een wereld buiten of onder of achter mijn wereld die ik herken en die ik moet leren kennen, dat heb ik gezworen. Er is geen toeval, ik heb natuurlijk juist op de goeie moment een gitarist ontmoet die me dat allemaal heeft geleerd. Dat was in 1953, ik speel nu 47 jaar flamencogitaar. Die gitarist heette Sábás Gomez y Marin, zijn moeder heette Marin, van Carmona bij Sevilla. Een kleine, bleke doodzieke man, hij had een soort beender- of

mergkanker, en die heeft dan niet lang meer geleefd. Dat is ook iets heel raar: in het Andalusische flamencomilieu, daar wordt je op een bijzondere, andere manier als waar ook met de dood geconfronteerd. Ik ben dikwijls met de dood geconfronteerd geweest. De rode draad in de flamenco is het uitdagen van de dood, zowel in de teksten als in de manier van zingen. Zo van 'smerige ros, vuil hoer' – de dood, la muerte is vrouwelijk in het Spaans – 'ge zijt er wel, en uiteindelijk heb je ons, maar nu zijn wij de sterkste, nu is het aan ons. Op deze moment zijn we onsterfelijk.' Dat is écht het gevoel, op het moment dat je zingt ben je een onsterfelijke soeverein, een koning. (Van de Velde, Over zingen 2014, transcriptie interview cd)

De confrontatie met de dood en het rituele aspect aan flamenco zijn twee poëtische kernen waar Wannes zijn oeuvre op gebouwd heeft. In hoofdstuk vier wordt deze stelling met literaire fragmenten uit zijn liederen, poëzie en toneelteksten ruim onderbouwd.

3.3. Debuut

In 1952 had Wannes de beeldhouwer Frans Van Haver ontmoet, die hem in de wereld van het levende maar bijna volledig weggekwijsde volkslied inwijdde. De veel oudere Van Haver speelde ook gitaar en zong, en Wannes zocht hem enkele keren per week op. Na de Karel Waeri-liederen te hebben ontdekt (inclusief de Vetjes: dubbelzinnige, erotisch geladen volksliedjes), volgen nog andere liedboeken: *Chants Populaires des Flamands de France* van Edmond De Coussemaker, *Honderd Oude Vlaamse Lieder* van Jan Bols, *Het Oud Iepersch Liedboek* van Tasseel en Blyau. In navolging van musicologen als Hubert Boone en even later Herman Dewit trekt Van de Velde met een bandopnemertje te voet of al liftend door het land om waar mogelijk oude liederen op te nemen.

Onder de indruk van Georges Brassens probeert de jonge Wannes begin de jaren '60 zelf liedjes in elkaar te knutselen. In de Lage Landen staat de kleinkunst in haar kinderschoenen, en aanvankelijk probeerde ook Wannes in het Algemeen Nederlands te zingen. Het klinkt echter te stroef, te onnatuurlijk. Toen het

Antwerpse stadsbestuur het plan opvatte om de eeuwenoude stadswijk rond het Vleeshuis plat te gooien was de woede te groot en stond de protestzanger op.

Ik ben beginnen zingen uit onmacht. Het was de tijd van de grote sloop. Men leek te hebben gezworen dat alles wat aan het vroegere Antwerpen herinnerde voorgoed moest verdwijnen om plaats te ruimen voor een vage vooruitgangsgedachte. Het was alsof men zich schaamde voor het historische beeld van de stad. De wijk rond het Vleeshuis was, ondanks de vreselijke V-bominslag van 14 december 1944, die ik zelf ternauwernood overleefde, bijna helemaal bewaard gebleven en ademde nog de sfeer van de 16^{de} eeuw. Maar ze moest en zou verdwijnen [...] Ik was toen al bezig met mijn zoektocht naar de laatste echo's van het oude volkslied dat onder het geweld van een vervlakkende commerciegeest volledig dreigde te verdwijnen. Mijn eerste onwennige probeersels hadden al plaatsgevonden, in een piepklein keldertje aan de Wolstraat, onder het atelier van fotograaf John Murat. Daarbij had Flor Hermans me op de viool begeleid. De stap was dus makkelijk gezet, en ik besloot in het spoor te treden van de triviale dichters van weleer. De worm [als onbeduidende schilderke van niks] werd krekkel, en schreef een spotlied. Het werd 'Het Lied van de Neus', dat ik in de mond legde van de vermaarde Kompeer uit de Poesjenellenkelder aan de Reepstraat. Algauw volgde 'Het Lied van de Lange Wapper', waarin de eerbiedwaardige waterdemon zijn wrevel uit over de petieterig-folkloristische manier waarop men hem, in zijn bronzen effigie aan de voet van Het Steen, had afgebeeld. Ik zong beide liederen voor de eerste keer tijdens een poëzieavond in het Archief voor het Vlaams Cultuurleven in de Minderbroederstraat. Mijn 'liekes' sloegen aan, en toen was ik vertrokken. (Van de Velde, De klank van de stad 1999, 7-8)

De debuut-plaat met Paul Moens als producer bij Philips Records werd tot verbazing van velen een groot succes. In 1966 werden in enkele weken tijd 3000 platen verkocht, er was duidelijk een gat in de markt gevonden. In de periode van '66 tot '69 maakte Wannes nog vier elpees en verscheen er ter afronding nog een verzamelelpee.

Ik behoor tot een generatie die nog volledig in het dialect werd opgevoed. Nederlands heb ik op school geleerd, maar mijn omgangs- en gedachtenantal, de klank die me in de mond ligt, is het Antwerps dialect. Dat heb ik van in den beginne gebezigd in mijn liederen, niet omdat ik persé het dialect wilde gaan verdedigen tegen wat men toen nog ABN noemde (wie durfde te beweren dat wij niet beschaafd waren?), maar omdat het de taal was waarvan ik elke nuance en grammaticale finesse beheerste. Een blueszanger zingt niet in het Engels van Oxford en dat de Dubliners uit Dublin komen hoeven ze er eigenlijk niet bij te zeggen. Het dialect is mijn taal. Een gesproken taal dus. (Van de Velde, De klank van de stad 1999, 10)

Tot daarvoor was in Vlaanderen nog nooit een plaat in het dialect uitgebracht. Dialect werd immers als tweederangs en verwerpelijik voorgesteld, en waar mogelijk werd er alles aan gedaan om het de jeugd af te leren. De ABN-kernen in de scholen waren in volle bloei. Net voor het avondnieuws van acht werden op televisie van 1964 tot '72 maar liefst 973 afleveringen 'Hier spreekt men Nederlands' uitgezonden. Zangers, luitist en radiomaker Paul Rans verwoordt het als volgt:

Er werd duchtig campagne gevoerd om het Vlaamse volk aan zijn dialect te onttrekken en Algemeen Beschaafd Nederlands te doen spreken. Zo was dat Antwerpse dialect voor een deel van de toenmalige weldenkende intelligentsia in Vlaanderen al reden genoeg om Wannes te verguizen. Maar Johan Anthierens – toch altijd even kritisch ingesteld – schreef op de hoes van die eerste LP: 'Wannes heeft mij twee vooroordelen armer gemaakt... Folklore veegde ik op één hoopje met de nationalistische uitspattingen van verkalkte nationalist... en dialect was voor mij Nederlands met modderspatten op. Sinds Wannes Van de Velde en zijn kompanen mij in hun ban houden, bijt ik in dialect als in een verboden vrucht en doe ik mijn steek af voor de anonieme straatzangers van vorige eeuw, de achterbuurtchansoniers, de rioolminnestrelen.' [...] Wannes maakte meteen ook duidelijk dat men niet in een jeugdbeweging of in enge Vlaams-nationalistische kringen moest zitten om Vlaamse liedjes te zingen. (Van de Velde, 3cd-box+dvd 2009)

Om dit hoofdstuk over zijn muzikale carrière af te ronden, behandelen we nog kort de muzikale context waarin de Vlaamse folk haar revival inzette. Samen met Wannes had je immers de West-Vlaming Willem Vermandere en de Gentenaar Walter De Buck (de drie W's) die vol overtuiging in het dialect zongen. Vanuit het Pajottenland trok 't Kliekse per huifkar rond om met losse blaadjes de volksliederen terug tot bij het volk te brengen en de eerder vernoemde Paul Rans richtte in 1968 de legendarische folkgroep RUM op. Dit alles speelde zich af tegen een achtergrond van Engelstalige rock (The Beatles, The Stones) en Vlaamse kleinkunst.

Mensen als Will Ferdy, Kor Van der Gooten, Miel Cools, Della Bosiers en Hugo Raspoet zongen in het AN, in navolging van Georges Brassens met de gitaar in de hand. The Strangers en Ed Kooyman zongen aanvankelijk in het Nederlands en pas later in het Antwerps. Vanuit Nederland is de invloed van Dimitri Van Toren, Jules De Corte, Boudewijn De Groot, Jaap Fischer (later Joop Visser), Armand, Ramses Shaffy en Liesbeth List, Wim Sonneveld en de weergaloze Drs. P heel groot. Halfweg de jaren '60 wordt Bob Dylan het icoon van een nieuwe generatie kleinkunstenaars zoals Jan De Wilde – met een al dan niet geacteerde stunteligheid op het podium – en Urbanus die de aandacht meer op zijn grappige bindteksten dan op zijn liedjes zelf richt. Als protestzangers wordt het duo Miek en Roel razend populair, evenals Zjef Vanuytsel. Eind de jaren zeventig is de kleinkunstrage voorbij. De nieuwe generatie (Johan Verminnen, Raymond Van het Groenewoud, Kris De Bruyne) klinkt vooral stoerder. De klemtoon komt veel meer op de muziek te liggen en de tekst wordt a.h.w. ondergeschikt aan de emotie. Tussen die culturele revolutiejaren vaart Wannes eigenzinnig zijn eigen koers, vooral geïnspireerd door Angelsaksische folkartiesten zoals Bob Dylan, Ewan McColl, Martin Carthy en The Incredible String Band.

Ik heb nooit in die bevrijdingsfilosofie geloofd van de hippies. Wie zo kan leven - niet werken, in dure Afghaanse jassen rondlopen, hun haar laten groeien zoals Frank Zappa - zijn mensen van welgestelde families, die zijn rijk. Over tien jaar staan die net als hun vader in de zaak. Er werd wel veel nagedacht toen, er was veel creativiteit. En alles wat ik nu nog doe, heeft zeker daar nog altijd zijn basis. (Van de Velde, 3cd-box+dvd 2009)

4. De auteur

4.1. Liedereren

Bij de thematische indeling van volksliederen maken we een opdeling tussen religieuze en profane liederen. Onder de religieuze liederen vinden we bijvoorbeeld Sint-Maartensliederen, kerstliederen, driekoningenliederen en Marialiedereren. Profane liederen bestaan uit spotliederen, arbeidersliederen, zeemansliederen, verhalende liederen, liefdesliederen, oorlogsliedereren, protestliederen enzovoort.

Overlappingsen komen zeker voor. Zo kan in een geuzenlied de trouw aan God zeer ernstig bevestigd worden, terwijl de Spaanse inquisitie erin gehekeld wordt. In de fenomenale Nederlandse Liedererenbank van het Meertens Instituut in Amsterdam staan ongeveer 170.000 liederen opgetekend, bijna alle met een of meer van de 250 verschillende genres gelabeld. (Nederlandse Liedererenbank sd) Om de inhoud van de liederen overzichtelijk raadpleegbaar te houden worden die 250 genres ingedeeld in vijftien categorieën:

	categorie	genres
1.	liefde en seks	liefdeslied, herderslied, erotisch lied...
2.	emoties	klaaglied, rouwlied, troostlied, vreugdelied, jubellied en scheldlied
3.	kinderen	kinderlied, wiegeliel, spellied, aftellied en -rijm, opzegvers...
4.	levenscyclus	doop-, verjaardags-, bruiloft, anti-huwelijks, begrafenis- en graflied
5.	werk	arbeiders-, ambachts- (boeren-, vissers-, wevers-, slijpers-), zeemanslied, soldatenlied, marktlied, bedellied...
6.	groepen	rederijkers-, schutters- en studentenlied, volkslied, vrijmetselaarslied, sportlied, regionaal volkslied, dialectlied...
7.	gelegenheden	gelegenheids-, welkomst-, intrede-, afscheids- en herdenkingslied
8.	politiek en geschiedenis	strijdlied, oorlogslied, geuzenlied, oranjeliel, protestlied
9.	verhalen	verhalend lied, ballade, moordlied, ramplied, mythologisch lied, levenslied
10.	theater	toneellied, koor, rei, revuelied, filmlied
11.	vermaak	kluchtlied, spotlied, nonsenslied, drinklied, danslied, kermislied...
12.	godsdienst	(39 genres) geestelijk lied, gebedslied, danklied, pelgrimslied, mystiek lied, martelaarslied, bijbels loflied
13.	jaarkring	(20 genres) adventslied, kerstlied, nieuwjaarslied, carnavalslied, meiliel,

		oogstlied, reuzenlied, rommelpotlied, seizoenslied
14.	formele genre	niet zozeer bepaald door inhoud of functie, maar door vorm: rondeel, acrostichon, sonnet, canon, kettinglied...
15.	allerlei soorten liederen	restcategorie, advieslied, reclamelied, slaaplied, droomlied, allegorisch lied

Met als corpus het *Groot Liedboek* (Dree Peremans 2013) werd een inventaris van 248 liederen opgemaakt volgens de indeling van de Nederlandse Liederbank. Alle opgenomen liederen – van Wannes’ eerste elpee uit 1966 tot zijn laatste cd uit 2006, goed voor 183 nummers – staan hier chronologisch in gerangschikt. Bovendien zijn heel wat nummers uit andere bezettingen zoals van zijn zanggroep *Water en Wijn* opgetekend. We vinden in het *Groot Liedboek* ook nog liederen uit projecten zoals de *Islandsuite*, *Het Zwarte Goud*, *Vive Le Geus* en *De Liedboeken*, evenals een selectie uit het succesvolle *Mistero Buffo* van De Nieuwe Scène.

Wegens gebrek aan relevantie werden categorie 14 en 15 (formele genres en allerlei soorten liederen) buiten beschouwing gelaten. Er werd rekening gehouden met mogelijke overlappings in genres, zodat elk lied maximum twee categorieën kreeg toebedeeld. Daarbij valt wel te vermelden dat Wannes ook zeker een aantal poëtische liederen heeft gecomponeerd die niet uitdrukkelijk in een volksmuziekcategorie zijn onder te brengen. Deze liederen werden bij categorie 9 (verhalen) ingedeeld.

categorie	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	totaal
aantal hits	20	2	1	0	34	4	6	60	76	2	76	22	13	316
% aantal hits	6,3	0,6	0,3	0	10,8	1,3	1,9	19	24	0,6	24	7	4,1	99,9%

Uit bovenstaande inventaris kunnen gemakkelijk de zwaartepunten naar genre worden afgeleid. De categorieën werklieder (5), politiek en geschiedenis (8), verhalen (9) en vermaak (11) vormen de afgetekende kwintessens. Liefde en erotiek (1) en godsdienst (12) komen op de tweede orde. Helemaal ondervertegenwoordigd zijn emoties (2), kinderen (3), levenscyclus (4), groepen (6), gelegenheden (7) en theater (10) en jaarkring (13). Een korte toelichting:

1. Liefde en seks: vooral liederen in de traditie van Karel Waeri, zoals bijvoorbeeld *Adam en Eva* met veel dubbele bodems en prettige allusies. Wannes schreef nooit aanstootgevend over erotiek of seks. Zo is hij in *De Porno* zelfs kritisch voor al te publieke erotiek en laat hij bijvoorbeeld in *De visverkoper* van Marc Hauman de meest pikante en dubbelzinnige strofes achterwege. Vermeldenswaardig, maar niet opgenomen in het liedboek, is ook zeker de prachtige tekst *Ic danck' u Venus* van Matthijs De Casteleyn die Wannes voordraagt op een concert in 1993 in Herentals. (Van de Velde, Live 2011, cd3) Op deze opname vergist Wannes zich trouwens tijdens de aankondiging: hij noemt De Casteleyn verkeerdelijk een Gentenaar. De Casteleyn is vooral bekend van zijn beroemde boek *De Const van Rhetoriken* dat postuum in 1555 door de rederijker Jan Cauweel werd uitgegeven. Hoewel deze eerste uitvoerige Nederlandse poëtica in Gent werd gedrukt en gepubliceerd was De Casteleyn een priester, componist en rederijker uit Oudenaarde. (Nederlandse Liederenbank sd)

Koen De Cauter: 'Hoe hij op die melodieën gekomen is, ik versta het gewoon niet. *De duiven van het Groenkerkhof, Een schip...* dat zijn formidabele melodieën, totaal origineel, niet zo direct toegankelijk, maar wreed schoon eens je ze 'binnen' hebt. Een meester van melodieën, maar ook in harmonie zeer sterk. En dat is niet enkel van vandaag, dat stond er twintig jaar geleden al. Van voordracht een grote zanger. Zijn bewust taalgebruik! Hij heeft zoiets van de middeleeuwen kunnen doortrekken tot nu, op een heel realistische manier. Er is niemand anders die ik me kan voorstellen die dat gedaan heeft.' (De Cauter 1999)

2. Emoties: Wannes schreef zeer weinig belijdenisliederen. De twee emotieliedereren zijn dan nog van extreem uiteenlopende aard. Er is het intriester en autobiografische *Ik heb mijn hart gesloten* over een zes jaar durende depressie die hem in 1973 tijdens een concert in Neerpelt overviel.

[25/8/1998]... Le spleen d'Anvers. Die bestaat, die is er, zeker en vast, maar je moet er meer en meer naar zoeken. Vroeger was die er vanzelf. Spleen was de gezelschap van nachten en sombere dagen. Gilliams heeft erover geschreven, onder andere in *Winter te Antwerpen*. Het boek begint met het relaas van een verblijf in het hospitaal. Tijdens mijn Mistero Buffo-periode [begin jaren '70] ben ik ook

geopereerd, stond amper veertien dagen na de ingreep al te zingen in het Palais des Pâpes in Avignon. Een maand later overviel me de depressie op het podium in Neerpelt. Doodsgedachten, angst, wanhoop. Later heb ik het verdrongen, maar het komt nu terug als een herinnering aan een ander leven, of het leven van iemand anders die ik vroeger gekend heb. Uiteindelijk is het het verhaal van een wedergeboorte; de duisternis die me toen omgaf heeft me ruimere inzichten geschonken. Het was in die tijd dat het lied *Ik heb mijn hart gesloten* ontstond, zonder twijfel het somberste dat ik ooit schreef. (Van de Velde, Tijdsnede: notities 1994-2000 2004, 188)

Ik wil deze nacht in de straten verdwalen is dan weer een euforisch jubellied en werd in de film *Home Sweet Home* uit 1973 van Benoit Lamy gebruikt. In gesprek met Dirk Fryns zei Wannes:

Zo'n film opnieuw bekijken is als een levend litteken op je huid voelen. Het is een andere tijd en je ziet een schim van jezelf. In positieve zin dan, want je was toen eenmaal jonger. Ik deed alles veel argelozer. Neem die tekst, geschreven in twee talen die in één nacht gemaakt is op bestaande muziek van Walter Heynen. Het rolde er gewoon uit. Die bejaarden die het getreiter beu zijn, 's nachts ontsnappen, door de straten verdwalen en in een café terecht komen waar een jukebox staat met dat nummer op. Haal daar nog wat matrozen en de zee bij en je hebt de symbolen die je meteen met vrijheid associeert. Het ruime sop kiezen, weet je wel. Voor sommige mensen werkt dat zeer bevrijdend. Ik heb zelf nooit gevaren, maar in mijn familie zitten wel wat zeelieden. Plus de invloed van 't Scheld, de haven. Ik wil deze nacht was een mooie ervaring. En het ging allemaal zo vlot. Het is ook ons enige nummer dat tot in Frankrijk is geraakt. En de film zelfs tot in het Oostblok. Daar was het naar verluidt een afspiegeling van de westerse decadentie. (Fryns 2003)

3. Kinderen: het enige kinderlied gevonden in het Groot Liedboek, is *Jan mijne man*, uit het liedboek van Edmond De Coussemaker uit 1856.
5. Werk: zeemansliederen, ambachtsliederen (de weversliederen of Wannes' favoriete *De scheresliep*), soldatenliederen, arbeidersliederen, een enkel

bedellied, maar ook bijvoorbeeld de traditional *'t Smidje* waar Laïs in 1998 mee doorbrak.

6. Groepen: *Jubilee in 't Sint-Andries*, een volks feestlied met de nodige ironie van de Antwerpse volkszanger Dré De Weerd.

*En of z'er kunnen woelen / dat ge ze met hun smoelen, / met tafels, bank en stoelen
/ ziet vliegen door mekaar.*

Twee scherpe liederen op Vlaanderen: *'t Is Vlaams trekt op geen kloten* en *Le fier Lion Flamand* op de melodie van De Vlaamse Leeuw van Karel Miry, maar vol ironie in het Frans gezongen.

Verder nog een traditioneel *Bargoens drinklied* op de melodie van de traditional *Pierlala*. De tekst van het *Bargoens drinklied* vertoont veel gelijkenissen met de versie van Prudens Van Duyse (1804-1859), voorvechter van de Vlaamse Beweging en 'Bargoens-kenner'. (Dree Peremans 2013, 578) Dit Bargoens drinklied wordt voorafgegaan door het slotgedicht uit Hugo Claus' gedichtencyclus *Jan De Lichte* uit 1981, geschreven n.a.v. een standbeeld van Roel D'Haese voor Louis Paul Boon. De oorspronkelijke bedoeling was om het standbeeld in het centrum van Aalst te plaatsen, maar tegenwoordig vind je het naast het Gerechtsgebouw in Antwerpen. Jan De Lichte werd door Boon geportretteerd als een Vlaamse Robin Hood die door de Franse bezetters in 1748 op de Grote Markt in Aalst werd geradbraakt. In het licht van de onderzoeksvraag van deze thesis, volgt hier het gedicht. De eerste strofe draagt Wannes niet voor, enkel het gebed.

*Nu, op de markt, zoals in elke omgeving
vreemd verlegen, met een vaag verlangen naar tietten
nu ook met buikloop van de rauwe bieten
blijft mijn historisch kreng
in zijn flarden vel en vet nog even overend
en zegt u zijn gebed:*

*Here Jezus, levend water zoudt gij mij schenken.
Weet ge't nog? Volgens uw oud verhaal?
Wel, waar is dat mirakelwater gebleven?
Schurft en honger waren mijn leven.
Ik at uit een trog. Want wil bedenken,
Jezus, gij had tenminste nog een avondmaal
met brood en rode wijn,
zoals het moet zijn.*

*Here Jezus, het schijnt dat ge in de hemel zijt
samen met de engelen en de profeten.
Dat ge uwen Hemel hebt verdiend,
dat wil ik best geloven, beste vriend.
Maar waarom nooit in mijn kindertijd
een roggebroomde naar beneên gesmeten
of een kilootje patatten?
Ge zorgde beter voor de ratten.*

*Here Jezus, Gij die God zijt zogezeid,
bezie mij, geschonden, rot, kapot.
De beul op de markt van Aalst staat gereed
En 't is water en bloed dat ik zweet.
Wel, Jezus, maat, 't is nu mijnen tijd.
Luister daarom naar mijn enige gebod:*

*'In uw rijk van het hemels slijk
Kunt gij mijn versplinterde botten kussen.
Het lijk van mijn ziel
Lever ik liever aan de mussen.'*

7. Gelegenheden: een paar verhuisliederen, enkele liederen n.a.v. het Rubensjaar 1977, een lied voor Boontje
8. Politiek en geschiedenis: vooral protestliederen tegen kerk en staat. Ook het lied *In dien tijd* is een tekst van Claus, door Walter Heynen op muziek gezet. Hier volgt de eerste van zes strofen:

*In dien tijd waren we tegen
Tegen staat en status quo
Tegen heiligdom en koning
Tegen rijkswacht, vmo.
In dien tijd droegen we truien
Lange truien en nen baard.
Maar vandaag draagt ied're pater,
De gendarm, de generaal,
Baard en trui gelijk a't niks is;
Niemand denkt nog aan schandaal.*

Thema's die steeds terugkeren zijn het politieke wanbeleid van de publieke ruimte, het Vlaams nationalisme, oorlog, bureaucratie, de verdrukking van de machtelozen, de politieke dubieuze houding van de katholieke kerk en milieuvervuiling. Verder nog een aantal historie- en geuzenliederen.

9. Verhalen: aanvankelijk vooral uit het traditionele liedboekrepertoire, waarin zowel tekst als muziek op traditionele wijze gebracht worden, zoals het moordlied *De fiere Margriet*. Geleidelijk aan gaat Wannes op bestaande volksmelodieën eigen teksten schrijven (*Bordeel zonder vrouwen*) of andersom traditionele volksmelodieën componeren op liedboekteksten (*Tijl Uilenspiegel*).

Na een eerste aanzet met *Tussen de lichten* (1986) ontwikkelt zich vanaf de cd *De zwarte rivier* (1990) een uitgesproken persoonlijke en poëtische invulling. De toonzetting evolueert naar zeer lange melodieën, ondersteund door rijk uitgewerkte harmonieën en tegenmelodieën van de dwarsfluit en viool. De invloed van de rebetika (de Griekse 'blues') staat zonder enige moeite naast modernistische composities (*Zesluik voor Fred Bervoets*), barokke rederijersmelodieën (*Ik kwam tot enen danse*) of een swingwalsje (*De brug van Willebroek*).

De kiem voor deze evolutie naar lang uitgewerkte melodieën valt reeds in de jaren zeventig te vinden met eigen liederen als *Een schip of Ne zanger is een groep* (1976). Vanaf de uitgegeven dagboeken (1987) kan men stellen dat hét stijlkenmerk van Wannes neerkomt op het vertellen van persoonlijke impressies, diep verankerd in de rijkdom van zeer uiteenlopende muzikale tradities zoals het Vlaamse volksmuziekrepertoire, swingjazz, musette, chanson, Angelsaksische traditionals, blues, flamenco, rebetika en klassieke muziek.

10. Theater: *Den herder met één schaap* komt uit het Poesjenelle mysteriespel *Betreft Jezus* waarin de herder én zijn schaap een gigantische joint roken terwijl dit komisch lied wordt gezongen. *De diepte van de steden* schreef Wannes aanvankelijk in het Engels voor zijn poesjenellentheater *Water en Wijn*. (Dree Peremans 2013, 576)

11. Vermaak: het spreekt voor zich dat spot en ironie samengaan met categorie 8 (protest). Startte dat aanvankelijk tegen de urbanisatieplannen van Antwerpen, al snel klonk ook anti-oorlogsprotest door. Anders dan bijvoorbeeld woede en cynisme van Bob Dylan of Boudewijn De Groot (*Welterusten, mijnheer de president*) trekt Wannes liever de kaart van de ironie. (Zelf)spot geeft meer krediet tot scherpe kritiek. In *Het militariseren* uit 1986 wordt de tekst bovendien nog eens met een vrolijk swingend arrangement ondersteund, wat het komische effect nog groter maakt.

*Het militariseren,
een lucratief bedrijf,
gedijt in alle weren,
zegt niet da'k overdrijf.
De sterkste traditie
is die van de militie;
de wereld is geweld,
de rest wordt niet geteld.
Het militariseren,
geloof zonder mystiek,
heel nuchter en gedegen,
gekruid met heroïek.
de macht zal domineren,
gedaan met discutenen,
het simpelste beleid
is agressiviteit.*

*Op 't bal van d'officieren
drinken we kokend lood,
en dansen met manieren
ter ere van de dood.*

*Het militariseren,
een degelijke keus.
Ge kunt er goed van leven;
de dood is genereus.
De sfeer van de militie
is voeder voor ambitie;
we denken elitair,
zo maken we carrière.
Het militariseren,
Een pure filosofie
voor uitverkoren geesten
met neiging tot genie.
De mensen die nog kijken
en ons willen verdrijven,
die leren we cultuur
met knuppel en tortuur.*

Op 't bal van d'officieren...

*Het militariseren
van zon, planeet en ster,
da's allemaal t'arrangeren,
al zijn de sterren ver.
We schieten met kanonnen
spionnen naar de zonnen.
Zo raakt de ruimte vol
en dan begint de lol.
We pluimen de kometen,
we scheren hunne steert,
en smelten de planeten,
da's pas de moeite waard.
Zo kraken we de glorie
van God op zijnen toren
en maken d'hemelsfeer
voor eeuwig militair.*

*Zo zaaien we beschaving
in plooiën van 't heelal,
en feesten lijk de beesten
tot onze leste knal.*

Dat *geloof zonder mystiek* (eerste strofe) en *de glorie van God op zijnen troon* (derde strofe) ineens mee gehegeld worden, mag niet verbazen, gezien het eeuwenoude samengaan tussen Europese expansiepolitiek en godsdienst. Een danse macabre, van oorsprong een thema uit de veertiende eeuw, wordt hier in scherpe politieke 20^{ste}-eeuwse kritiek gegoten.

Het bekende *Kerstmis is dien dag dat ze niet schieten* is veel cynischer van toon. Toch wordt de tekst ook hier weer speels ondersteund door een vrolijke melodie, in twee verschillende majeuretoonarden, respectievelijk fa groot voor de strofe en re groot voor het refrein. Muzikaal geeft deze modulatie een open, euforisch effect, waar de spottende tekst – ondanks het schrijnende thema – speels op aansluit. Wannes schreef bovendien een onuitgegeven parodie op dit nummer: *Pasen is dien dag dat ge moogt schieten*. (Dree Peremans 2013, 558) Hier volgt de laatste strofe van elke lied:

*Spreekt mij niet meer van drij koningen,
Dat is den ouden trant.
De drij commmando's, da's veel meer in onze geest.
En de soldaten van Herodes,
ja, die vind ik wel plezant;
Dat zijn eigenlijk de groot helden op dees feest.
Maar laat die herderkes erbuiten,
Want die zijn niet bij den troep;
Die kennen zeker nog geen mijn uit een granaat.
En de moeder van het kinneke
Zucht in 't midden van dien hoop:
Mijne zoon wordt binnen twintig jaar soldaat!*

*Kerstmis is dien dag dat ze niet schieten
Dat er geen bommen uit de lucht worden gestrooid
Dat mitrailleuzen hun verdiende rust genieten
En de kanonnen met ne kerstboom zijn getooid*

*'k Vind dat die klokken nogal ronken,
da's een ongewoon geluid.
'k Heb het gedacht, da's nondedju een vliegmachien
suikeren eieren die ontploffen,
door ne vlieger uitgezaaid,
dat hebben wij met ander Pasens nooit gezien.
't Is weer zo ver, z'hebben ons liggen
met ne militaire stoot.
't Waren neutronen 'plaats van chocolat.
't Is weer den tijd vor te kreveren
tot de lesten druppel bloed.
En het klinkt tussen de puinen van de stad:*

*Pasen is dien dag dat ge moogt schieten
't Was gene Kerstmis dus de vrede was gedaan.
't Is al te laat vor van de stilte te genieten.
Zaligen Pasen, nog zo'n ei en 't is gedaan.*

Ook in zijn laatste dagboek beschrijft Wannes zijn opvattingen over humor als wapen van de machtelozen.

Bezitters zijn als luizen in de pels, waarvan je weet dat ze weer zullen verdwijnen als we die pels een winter lang in de kou hangen. Geduld, humor, humanisme, ziedaar de wapens die een overwonnen volk als het onze in tijden van nood voortreffelijk weet te hanteren. (Van de Velde, Beloken dagen 2001-2003 2007, 117)

[Passendaalse] Vredesconcerten... het klinkt een beetje naar bevrijdings-theologie. Mág van mij, het is nu eenmaal een ernstige zaak, maar ze duwen er zichzelf mee in een hoek waar geen plaats is voor sarcasme of ironie, en dat zijn nu precies de wapens, waarmee we de houdegens pijnlijker kunnen raken dan met het felste pacifistische manifest. De militairen worden veel te zelden met de vinger gewezen, terwijl zij toch een even grote verantwoordelijkheid dragen als de kilste wapenhandelaar. Zij doen het vuile werk. Zij hebben de wapens, én een vergunning om te doden. (Van de Velde, Beloken dagen 2001-2003 2007, 132).

12. Godsdienst: lang niet alles wat aan het christendom refereert, is automatisch voorwerp van spot bij Wannes. Met mededogen zingt hij over Sint-Maarten in *Sint-Martens-Latem II*. Zelfs over *De kruisvaarder* die zich als naïeveling in religieus geweld verloor en bij zijn terugkeer zijn vrouw, huis en stiel kwijt is, velt de zanger geen oordeel.

*'k Ben blijven zwerven door vreemde streken
en eindelijk ben ik van verdriet bezweken.
Maar ik zal spoken onverstoord
om te getuigen van een moord;
tot heldendom verheven,
want 't duurt nog altijd voort.*

*Onder den dwang van 't heilig graf
slachtte ik duzend mensen af.
Te laat heb ik geweten
dat 't zweerd alleen de wetten stelt;
al 't ander wordt vergeten.*

Een aantal liederen getuigen op een zeer persoonlijke manier van religieuze ervaring, ze verwijzen in alle geval naar metafysische en mystieke beleving. In *Ketter onder de maan* – tevens de titel van een dichtbundel (infra) – definieert hij zich aan de hand van wat hij niet is. Hier volgt de eerste strofe, in strofe twee en drie stelt hij dat hij noch marxist, noch anarchist is.

*Soms is er iemand die me vraagt
wat voor een mysterie dat me plaagt
en hoe ne godsdienst da'k daarvoor heb uitgekozen.
Maar ja, dan stel ik hem teleur;
bij mij staan goden aan de deur,
'k heb mijn relatie met het hemelrijk verbroken.*

*Ik ben ne ketter onder de maan
die van zijn leven niet zal verstaan
waarom dat God zijn eigen kinderen moet slagen.
Is 'm dan echt zo primitief,
zo nen barbaar zo agressief?
Nee, zijt maar stil; ik wil geen antwoord op die vragen.*

Op zijn prachtige, laatste cd *In de maat van de seizoenen* (uit 2006, twee jaar voor zijn dood) zingt hij in strofe een en drie van het titelnummer:

*In de maat van de seizoenen,
op het ritme van de maan,
zoekt de wereld naar de reden
van zijn dagelijks bestaan.
Lijk de bomen in de lente
met hun knoppen en hun loof,
die den bloei symboliseren
van het christelijk geloof*

*En van heidense priapen;
lieve god, wat is 't verschil?
't Gaat toch altijd om dezelfde
teugelloze levenswil
van de planten en de beesten
en de mensen, excuseer,
en zoveel da'k zijn vergeten
onder invloed van het weer.*

*In de maat van de seizoenen
vloeit den tijd 'lijk een rivier.
'k Heb dat wel eens meer gezongen,
maar vanavond zing 'k het hier.
Die gedachte geeft me krachten
voor de wegen te begaan
zonder al te veel conflicten
met de lichtheid van 't bestaan.*

*'t Is een eeuwige beweging,
een onsterfelijke reis,
zonder doel, zonder bestemming,
zonder hel of paradijs.
In de maat van de seizoenen,
in het ritme van de taal,
planten mensen hun blazoenen,
metafysisch of banaal.*

Wannes heeft zich dikwijls verontwaardigd uitgelaten over de wantoestanden in de katholieke kerk, niet in het minst over de gruwelijke folterpraktijken van de inquisitie. Uit bovenstaand lied blijkt duidelijk dat hij daarmee het christendom niet veroordeelt. Van de Velde stelt het *christelijk geloof* en *heidense priapen* op dezelfde hoogte: *'t gaat toch altijd om dezelfde teugelloze levenswil*. Hij gaat soms zelfs nog een stap verder wanneer hij christelijke metaforen en beelden recupereert of integreert. Zo neemt hij afstand van een agressieve katholieke bekeringshouding en toont hij een vergevingsvolle liefde voor de symboliek van de christelijke verhalen.

13. Jaarkring: vooral traditionele liederen uit de liedboeken n.a.v. kerst (*Van de rommelpot*), nieuwjaar (*Op enen nieuwjaarsavond*), driekoningen (*Drij keuning*), halfvasten (*Hedde de bulten niet zien dansen*, met eigen toegevoegde strofes tekst), een lied over de passieweek (*Jezus' Lijden* over Witte Donderdag).

Voor de volledigheid: naast het onderscheid tussen profane en religieuze volksmuziek wordt er ook naar functie een onderscheid gemaakt. Zo zijn er dansliederen, drinkliederen, werklieder, maar ook bijvoorbeeld straatliederen. In dat laatste geval wordt een doek of een bord met prenten gebruikt en bezingt de marktzanger (ook wel plakkaatzanger genoemd) met een aanwijsstok in de hand een verhaal of een gebeurtenis, dikwijls met participatie van het publiek. Ook Wannes heeft dit in de jaren zestig een aantal keren gedaan.

Om dit hoofdstuk over de liederen af te sluiten nog een uitvoerig citaat uit *Over zingen*. Wannes beëindigt zijn essay met een beschouwing over een van zijn bekendste liederen. Onwillekeurig doet dit fragment denken aan Aldous Huxleys beroemde uitspraak: *After silence, that which comes nearest to expressing the inexpressible is music.* (Huxley 2007)

‘Ne zanger is een groep’ is wellicht het vaakst gehoorde citaat uit mijn hele werk, dat toch ruim 140 liederen beslaat. Het heeft, in een tijd waarin individualisme zich bijna uitsluitend als egoïsme uitdrukt, een pregnante klank. Toch wil ik met dat lied de wereld de les niet spellen, zedenmeester willen zijn is wel het laatste van mijn gedachten. Ik breng met dat lied alleen maar tot uitdrukking dat ik, als zanger, nooit zou hebben bestaan ‘zonder de stem van die miljoenen muzikanten’, en daarmee bedoel ik dan alle mannen, vrouwen en kinderen, die hun dagen aan muziek en zang hebben gewijd, van de vergeten bedelmuzikanten in de straten van Babylon, over Mozart en Charlie Parker, tot alle ‘muziekvernuftelingen’ van onze dagen. Zij verrijken onze wereld niet alleen met hun scheppingen, zij tonen ons ook dat muziek er IS en dat ze, al is ze de enige echte ‘abstracte’ kunst, een haast aanraakbare realiteit kan zijn, die ons de toegang tot verborgen vervoeringen kan tonen, vervoeringen die we naar onze eigen inzichten kunnen kneden door de discipline zonder dewelke ze niet waarneembaar zou zijn. In de muziek maken wij de demon tot een gezel die ons inzicht verschaft in dat waar we onze tijd en onze krachten aan hebben gewijd, met dezelfde opoffering en vreugde, hetzelfde lyrisch bewustzijn dat onze voorgangers aan ons hebben doorgegeven. De meest verstarde puritein zal, hoe fel hij de wereldse muziek en haar beoefenaars ook mag verfoeien, moeten toegeven dat een psalm toch maar beter goed kan worden gezongen dan slordig en vals, alsof het er niet toe doet. Ik zei daarnet wereldse muziek, maar hoe kan

men – in 's hemelsnaam dan maar – een onderscheid maken tussen wereldse en niet wereldse muziek? Is alle muziek die vanuit een helder inzicht en met begeestering wordt beleefd, niet religieus? Is de flamencozanger niet net zo religieus als de cantor in de synagoge, en ben ik niet de schaduw van een heidense priester wanneer ik, zittend op een eenvoudige stoel, het publiek samenbreng rond de woorden en de lijnen van een lied als 'Den terminus voorbij', een lied waarin ik afreken met de dood, zoals de zangeres La Parala, in het gedicht 'Café cantante' van Federico Garcia Lorca de dood uitdaagt, en hem nog eens roept wanneer hij niet komt? En wanneer dan de instrumenten klinken, en de ruimte transformeren, bezweren ze dan niet de avond, kleuren ze dan niet de nacht, luisteren wij niet naar de adem van de welwillende geesten die we, of we dat nu willen of niet, hebben opgeroepen? En nemen we dan geen deel aan een ritueel waarin we onze sterfelijkheid bezweren en waarin we, zolang we spelen en zingen, onsterfelijk zijn? Dat alles is wat volgens mij het gevoel van medeplichtigheid doet ontstaan dat ons, muzikanten, samenbindt en verenigt met elkaar en met alle zangers, vertellers, acteurs en muzikanten 'uit alle tijden, donker en licht'. Het is de essentie van mijn lied 'Ne zanger is een groep', en het blijkt dat die essentie, hoewel ik er geen boodschap van heb willen maken, heel goed werd begrepen. (Van de Velde, Over zingen 2014, 91-92)

Het is veelzeggend dat Van de Velde als motto in het begin van bovenstaand essay Jean-Jacques Rousseau citeert: 'Il y a des événements de ma vie qui me sont aussi présents que s'ils venaient d'arriver, mais il y a des lacunes et des vides que je ne peux remplir qu'à l'aide de récits aussi confus que le souvenir qui m'en est resté.' (Rousseau, Confessions III) Wannes was erg geïnteresseerd in de (auto)biografische werken van andere schrijvers. De trots van zijn persoonlijke bibliotheek bestond dan ook uit een uitgebreide collectie uit de reeks Privé-domein van uitgeverij De Arbeiderspers met maar liefst 135 titels (3,25 lopende meter).

4.2. Poëzie

4.2.1. Debuut

In 1966 gaf de Antwerpse dichter Adriaan Peel in een oplage van 100 exemplaren de bundel *Gedichten* van Wannes Van de Velde uit, nummer zeven in de zogenaamde Lepel-reeks. Andere publicaties in die reeks zijn o.a. van Adriaan Peel zelf, en ook van Serge Largot, Irene Van Kerckhoven en Maris Bayar. Het was overigens dezelfde degelpers uit 1840 waarop later in het Fonds Contramine een zeventigtal bundels van vooral Antwerpse dichters – onder wie de Pink Poets – zijn gedrukt. (Simons 2013) Beide afdelingen in Wannes' debuutbundel, *gedichten 1958* en *gedichten 1964*, bestaan uit respectievelijk dertien en vijf korte gedichten die soms in paren samen horen, dikwijls één zin lang. (Van de Velde, *Gedichten 1966*) Twee voorbeelden.

In de olietunnel

Glijdt het schreeuwvuur

Het valt

In de verprillende morgen

Ontwaakte vuurslangen

Hebben de dove lianen aangetast

Zij weten hoe een offer te brengen ;

Traag en onachtzaam

Wannes debuteert in een prozaïsch vrij vers, zonder rijm. In een compacte maar toch barokke stijl bestaat de kern van zijn poëtica uit de klankkleur van de woorden, neologismen en associatieve beelden. Van de Velde gebruikt een beschouwende, minimalistische aanpak met een sombere toon, met een expliciet kleurgebruik (rood, blauw, groen, prisma...) en met klassieke dichotomieën (zon-regen, stad-natuur, huis-boom...). Met thema's als dood, pijn, bedrog en eenzaamheid, maar ook het cyclische van de seizoenen, is de invloed van het existentialisme uitdrukkelijk aanwezig. De beschouwende dichter is doorheen de bundel impliciet naar zingeving op zoek.

Mijn klamme huis

Van mist en adem

Moet sterven

In de komende lente

In zijn debuutbundel hanteert de jonge zoekende dichter creatie als een therapeutische noodzaak. Het lyrische ik verliest zich niet in wanhopige pathos maar poogt door observatie van de wereld en van zichzelf al schrijvend het bestaan te vatten. Afsluiten doet Wannes met een lied waarin inzicht en de mogelijkheid tot troost, hoop en communicatie klinken.

een lied

voor hem die mij geen pijn deed

die niet weet hoe zijn mond te gebruiken

en zuchtend afdrijft op golven

van gezang en diepe vreugde

een vlot

is zijn woonplaats

tussen de huizen

In bovenstaand gedicht zingt de dichter het lied zelf maar hij draagt het ook op aan 'hem': de onmondige medemens, aan de thuisloze. Het behoeft geen betoog dat Wannes al van meet af aan zijn dichterschap *au sérieux* nam. In tegenstelling tot zijn liederen waarin humor dikwijls een belangrijke rol speelt, reserveert Van de Velde de poëzie als een stille ruimte zowel voor zichzelf als voor zijn stille lezende medemens. In zijn schrijfhouding klinkt het zelfzekere besef door dat lyriek geen woord uitleg of verantwoording nodig heeft. De verzen spreken voor zich, en de auteur neemt niet alleen zijn dichtkunst maar ook de lezer ernstig.

4.2.2. *Man in landschap*: sporen van religiositeit

Overheerste in zijn debuutbundel de zinledigheid van het zijn, in *Man in landschap* uit 1989 vinden we een gelaagde zingeving. Deze minutieus gecomponeerde bundel van 72 pagina's is opgebouwd uit negen afdelingen die niet toevallig telkens een drievoud aan gedichten tellen (3,6,3,6,3,9,6,9,6). Oneindige elementen uit de natuur (dag-nacht, de seizoenen, eb-vloed, de stroom van een rivier) hebben Wannes van begin af aan geïnspireerd. Dit eeuwige of cyclische aspect uit zich vormelijk, zowel op het niveau van de bundelstructuur als in de afzonderlijke gedichten zelf. Zo zijn in het openingsgedicht bijvoorbeeld de verzen van strofen een en twee in lengte complementair ten opzichte van die van strofen drie en vier. Het is ook meteen in het derde en laatste gedicht van de eerste afdeling dat een metafysische zingeving tot uitdrukking komt.

*Hij
die mijn vele namen kent
en schrijlings tempels tekent
op mijn drempel,
hem
zal ik roepen
zonder dwang,
met lange golven van gezang,
tot hij in 't laatste dagenlicht
mijn ogen ijlings wijken ziet,
onwennige kanalen
in het laatste stedenlied.
[...]*

In *Bruselas*, het laatste gedicht van de vierde afdeling (*Stad*), wordt in zes strofen de stad Brussel vergeleken met Ephese (het huidige Izmir), de tempelstad in Turkije waar Maria en Johannes begraven liggen. Niet toevallig klinkt in het voorafgaande gedicht (*Turken*) het verlangen naar / de vijgen van Izmir. (Van de Velde, 1989) Als een reiziger treedt het lyrische subject de stad binnen *waar mijn ezel arabisch lonkt*.

In strofen twee en drie wordt het extatische van de kosmopolis in sterk contrast gesteld met de pijnlijke mercantiele 20^{ste}-eeuwse beeldcultuur die het stadsbeeld ontsiert.

*mijn hielen zingen leder
in de kring van een verstolen wandeling
waar bedelaars beloeren
de witte diva
met lippen van sanskriet
die in de dans haar dijen spreidt
haar ogen purper van ephese*

*daar is de poort
de wachter staart over de weg naar mons
de lucht een oog
voor fotogene knapen
kaliefen in hun laatste kruimel zon
bruselas!
wat een pijn is dit*

In de laatste drie strofen wil de reiziger/zanger zijn afkeer verwoest zien. Het overwinnen van zijn haat kan enkel door muziek gebeuren, in dit geval duidelijk de flamenco waaraan ook de Spaanse titel *Bruselas* refereert. Onmiskenbaar stelt Van de Velde Jezus hier voor als een van de meest broze en machtelozen uit de stad, een stad die hij haat omdat ze net die kwetsbare medemensen veronachtzaamt.

*versla mijn haat
bedek ermee de stenen
de geulen van dit brussel
dat wij zien zonder begrijpen*

*ga naar mijn dochter
zeg haar dat ze scheurt
haar bloemen
aan de snede van een lied
gewet aan het karmijn van ketterkreten*

*mijn geelgepiste jesus
mompelt zijn twijfel
in de handen van joannes
zijn broer
die zoals hij
geen schoenen heeft*

Het eerste van 3 gedichten bij grafiek van Frank Mahieu (voor de Zwarte Panter-map 'Café de la Paix') heeft als titel *De hond*. Het lyrische subject voelt zich in de vier strofen één met de honden, waarmee hij in een onbegrepen taal vergelding deelt. De laatste twee strofen bevatten de kern van Wannes' houding (en die van Frank Mahieu?) tegenover de religiositeit en hoe de postmoderne wereld daarmee omgaat.

*[...]
ze vrezen mij
verdragen mijn gebeden niet
waarachter ze vermoeden
een gesel zonder woorden*

*vergelding is de taal
die we delen met de honden
nu we staren
in de lampen
van een vruchteloos lawaai*

De gebeden van de dichter zijn te interpreteren als liederen, verzen en schilderijen. De auteur suggereert dus een zekere vorm van religiositeit of gebed in zijn artistieke creatie, gekoppeld aan een protest tegen het vruchteloze lawaai dat elke vorm van poëtische en religieuze ingetogenheid overstemt. Opvallend in de laatste strofe is ook het uitzonderlijk strakke metrum waaruit een schijnbare onvermijdelijkheid van dat oprukkende lawaai spreekt. Dat de spreker zich daar niet door laat ontmoedigen, blijkt gelukkig uit de voorgaande strofe waarin we een zekere strijdvaardigheid kunnen ontwaren. Een andere lezing is ook mogelijk, wanneer we het lyrische ik niet als een verontwaardigde maar als een zuiver beschouwende en

waarnemende instantie opvatten. In dat geval kan het strakke metrum in de slotstrofe als een muzikaal weerwoord gelezen worden: de nood aan muzikaliteit in een semantisch dode, lawaaierige wereld. Het lyrisch subject staat dan schijnbaar onverschillig tegenover het spreken in holle woorden en de talloze vloeken in strofe twee:

*met regelmaat van fakkeldragers
krijzen vloeken langs me heen
syllaben van karton
en biergedrenkte kranten
dit is de taal der slaven
elke tel der afgebeten woorden
een paukslag in moerassen van venijn*

Ongetwijfeld zijn nog alternatieve lezingen mogelijk, maar bovenal blijkt dat gebeden – die niet worden verdragen en waarvoor ze hem vrezen – als gedichten of grafisch werk mogen worden opgevat. Gebeden fungeren hier als artistieke creaties die in een geestelijk verstarde wereld een religieuze functie overnemen.

Filosoof en kunstcriticus Willem Elias brengt in zijn boek *Aspecten van de Belgische kunst na '45* Frank Mahieu en Fred Bervoets onder in de stroming narratieve schilderkunst, in een huwelijk tussen expressionisme en surrealisme.

“Narratief” betekent dat het vertellers zijn met beelden. Geen stripverhalen met een scenario en tekstballonnen, maar stilstaande beelden van soms twee meter op drie, die als een puzzel moeten ontcijferd worden. De twee kunstenaars hebben een verschillende achtergrond, ze zijn zeer goed van elkaar te onderscheiden en drukken ook een verschillende wereld uit.

...

Behalve een onvrede met de te esthetisch geworden abstractie en het experimenteren met syntheses tussen surrealisme en expressionisme, is er nog een derde punt van overeenkomst, namelijk de link met de volkscultuur. Hun beelden zijn uit het leven gegrepen, een leven waarin men geen doekjes windt omheen het organische aspect van het functioneren ervan. (Elias sd)

In de zesde afdeling van *Man in Landschap, 9 gedichten bij tekeningen van Fred Bervoets*, vraagt de auteur in het zesde gedicht *RIOOL* naar Bervoets' goden. Hierin lezen we niet enkel een hommagegedicht van Wannes aan zijn vriend, maar ook een diepe verwantschap op metafysisch vlak. Goden zijn verhalen die met het wederwoord van creatie in taal kunnen worden becommentarieerd, of dat nu verbaal of beeldend gebeurt. Wannes leest ze als fetisjen, met brillen en golfkartonnen kostuums. Rechts van het oorspronkelijke gedicht staat de voorgedragen versie zoals die te horen is op de cd *De zwarte rivier*. Interessant voor verder onderzoek is de verhouding van deze negen gedichten uit de dichtbundel tegenover het *Zesluik voor Fred Bervoets* dat op *De zwarte rivier* staat. Wannes zingt de verzen in expressionistische, atonale melodieën, ingebed in een modernistische instrumentatie. De voorgedragen teksten zijn dan ook niet opgenomen in het *Groot Liedboek*. In deze opname komt *RIOOL* als derde gedicht aan bod en zijn er ook weer enkele opmerkelijke varianten waar te nemen.

[...]

en als je vraagt: wie zijn uw goden?

dan tekent hij fetisjen

met brillen

en kostuums van golfkarton

dan wijst hij naar de slang

die woont in 't gat van het biljart

en jaagt de kogels

rood en wit en blauw

er achteraan

of pakt zijn bijl en kapt

en kapt en zakt ineen

tussen de stoelen

[...]

[...]

en a' g'em vraagt wie toch zijn goden zijn

dan tekent 'em fetisjen

me' nen hoed van frigoliet

en een kostuum van golfkarton

dan wijst hij naar de slang

die woont in 't gat van den biljart

en jaagt de ballen

rood en wit en blauw

er achteraan

of pakt zijn bijl en kapt

en kapt en zakt ineen

tussen de stoelen

[1]

Ook het beeld van *de slang die woont in 't gat van het biljart* alludeert duidelijk op de metafoor van de slang van de zondeval die hier door een andere context een ludiekere connotatie dan in het christendom meekrijgt.

4.2.3. *Man in landschap*: materiaal voor variantenonderzoek

Met *Sint-Martens-Latem II*, opgedragen aan de H. Maarten, schrijft Wannes een troostdicht voor zijn favoriete heilige. In 1990, een jaar na uitgave van deze bundel, komt de plaat *De zwarte rivier* uit waarin *Sint-Martens-Latem II* (evenals *I* overigens) in vier strofes op muziek gezet werd. Er zijn varianten, in onderstaand fragment vooral om de tekstzetting bij het zingen te verbeteren. Links staat het originele gedicht, rechts de liedtekst.

[...]

Ik weet het wel,

gij smaalt

met uw verheven ironie

om het perfecte werk van satan

dat zijn voltooiing oogst

in latem

terwijl uw liefde functieloos

het slotenland ontstijgt.

[...]

[...]

Gij arme Marten,

gij arme Marten,

die in Latem woont,

ik weet het wel;

ge smaalt, met uw verheven ironie,

om de perfecte job van Satan,

die heur voltooiing oogst in Latem.

[...]

Een ander voorbeeld van grotere variatie met opmerkelijke inhoudelijke en vormelijke verschillen vinden we in het eerste gedicht van de vierde afdeling (*Stad*), namelijk *CAFE BRUEGEL*. Drie jaar na de dichtbundel *Man in landschap* verscheen in 1992 de cd *Café met rooi gordijnen* met het lied *Café Breugel*. Het gedicht vormt dus de basis voor het lied, maar het aantal tekstvarianten is hier zo groot dat een onderzoek naar de ontstaansgeschiedenis en zelfs een intermedialiteitsonderzoek tussen gedicht en lied zeker verantwoord is. Ter illustratie, ook hier weer links het originele gedicht en rechts de liedtekst.

CAFE BRUEGEL

*in café bruegel snijdt
de juke-box in
het doedezakkenleer,
zingt des meesters eerste knecht
in elitair amerikaans*

*er wonen bruegels in
in virginia
connecticut
en canada
daarvan getuigt
het telefoonboek
onomwonden
[...]*

Café Breugel

*In café Breugel snijdt
den jukebox door
het doedezakkenleer,
zingen zuipers
in gekraakt Amerikaans.*

*De gravuren
aan de muren
tonen koel en eigenwijs
't geen de meester
ons vertelde
in het Vlaams.
[...]*

Ook van het vierde gedicht in de vierde afdeling (*HAVEN*) vinden we sporen terug in een lied (*Voor de deur van de taverne*). Zoals reeds besproken dicht Wannes in afdelingen vijf en zes dicht bij grafisch werk van de Antwerpse beeldende kunstenaars en vrienden Frank Mahieu (drie gedichten) en Fred Bervoets (negen gedichten). Een variantenonderzoek van de cyclus over Bervoets en *Zesluik voor Fred Bervoets* op de plaat *De zwarte rivier* dient zich aan. Omwille van de expressionistische toonzetting ligt verder intermedialiteitsonderzoek open: zijn deze varianten gerelateerd zijn aan meerder versies van het schilderij? Verschijnen ze omwille van de dictie in het Antwerpse dialect (met name dat van de Seefhoek) of om nog andere redenen?

Vermeldenswaardig is zeker nog de voorlaatste afdeling *Gilgamesj*. Wannes heeft dikwijls blijk gegeven van een fascinatie voor dit meer dan 4000 jaar oude oerepos. Net als in *Genesis*, het eerste boek van de (jongere) Bijbel, komt in dit Sumerische ontstaansepos een zondvloed voor. Bovendien zijn tussen de personages Utnapishtim uit *Gilgamesj* en Noah uit de Bijbel opmerkelijke verwantschappen aangetroffen. Kort samengevat gaat het verhaal als volgt.

De machtige koning Gilgamesj is voor twee derde goddelijk en voor een derde menselijk. Na een gevecht waarin Gilgamesj zijn nemesi Enkidu overwint, sluiten beide helden vriendschap en trekken ze op tocht. Enkidu wordt na enkele avonturen gestraft door de goden en vanop zijn sterfbed beschrijft hij de hel. Gilgamesj treurt om zijn dode vriend en gaat uit angst voor de dood op zoek naar het eeuwige leven. Voorbij de Wateren des Doods ontmoet hij de onsterfelijke Utnapishtim, die hem tevergeefs twee kansen schenkt op onsterfelijkheid, waarop Gilgamesj naar Uruk terugkeert. Ook in Wannes' cyclus *Gilgamesj* van negen gedichten staan expliciete verwijzingen naar religiositeit.

4.

Deze chaos mijn haven,
vlucht uit het jagende godenvuur.

[...]

Deze wankele tocht is verwarring in einders
tot mijn ogen boven daken rijzen
en ik maanwachter word,
een schooier in gestorven dorpen.

Het jagend godenvuur is dus bedreigend, en de verwarring in dit aardse leven houdt pas op wanneer het lyrische ik in een vereenzelviging met Gilgamesj er bovenuit rijst. Het laatste gedicht besluit overigens met het inzicht dat het hernieuwen van dat leven in het reizen (fonetisch identiek aan rijzen) ligt. Het *maanwachter worden* kunnen we als een wens tot verstillingsinterpretatie zien, maar evengoed als een voorafspiegeling van Wannes' volgende dichtbundel *Ketter onder de Maan*. Drie gedichten verder zien we veelzeggend twee centrale thema's van Wannes' poëzie opduiken: goden en taal.

7.

*Laat dit gebaar,
wacht op de klank van dunne namen,
geslagen in scherven van hoop.
Goden zijn maskers in de storm,
in zwart dat onbedaarlijk blijft belagen.*

[...]

*Langs de randen van de zee
vergaat het lijden dat me dreigde,
me kliefde met zijn radeloze vrede zonder tong
of taal of teken.*

[...]

Het beeld dat goden onbeweeglijke gezichten zijn in een wereld van gevaar is klassiek en wordt verder in het hoofdstuk toneel uitgewerkt. *Het lijden dat me dreigde* wordt veroorzaakt door de afwezigheid van *tong, taal of teken*. De taal als filosofisch en artistiek onderzoeksobject komt bij Wannes constant terug, ook in zijn dagboeken en de liederen. Zo zingt hij in 2006 op de cd *In de maat van de seizoenen* het lied *Hier is 'em terug* over zijn (voorlopig) gewonnen strijd tegen leukemie. Hoewel er variatie in de refreinen voorkomt, eindigen ze telkens op hetzelfde vers.

*Hier is em terug
Hier is em terug mee zenne moed en zen 2
handen
Hier is em terug
Hier is de zanger mee z'n stem en z'n verhaal
Ne muzikalen Don Quichot der lage landen
Op zennen doortocht langs de wegen van de taal*

Ook volgend dagboekfragment van 25 augustus 1997 sluit perfect aan bij *gedicht 7* uit de *Gilgamesj*-cyclus.

Taal is onze grootste verovering op het gapende niets. Het is ons portret, ook al is het gedoemd een raadsel te blijven. Wie kan zijn spiegelbeeld verklaren? Wie heeft er inzicht in het wezen van de geest? Wat we ook mogen ondernemen, en zij het nog zo geniaal, blijft bij een aftasten. *Les Aveugles*, hoe vaak hebben ze niet als metafoor gediend? En toch, hoe dankbaar zijn we om dit aftasten, welke roes ontlene we er niet aan? In onze helderste ogenblikken koesteren we een illusie van vrede en zijn we in eenklank met het lot dat we te vaak vervloekten. Als we dieper durven graven, zien we dat onder alles vrede heerst. (Van de Velde 2004, 151-152)

Men zou geneigd zijn Wannes' visie op het dichterschap vanuit het eerst besproken gedicht *Hij die mijn vele namen kent* in de Homerische traditie te plaatsen. In de evenwichtige betekenisdragende structuur van de bundel kan men inspiratie uit een klassieke poëtica kunnen vermoeden. Toch is thematisch gezien het veel oudere oerepos *Gilgamesj* niet toevallig een constante bij Wannes. Ook hier komen we op terug in het hoofdstuk over Wannes Van de Velde en het toneel.

Dat de bundel *Man in landschap* goed ontvangen werd viel ook te lezen in *De Poëziekrant*:

Wannes Van de Velde is al een leven lang dichter. Een dichter die de volksmuziek als medium gebruikt en daarmee zeldzaam hoge toppen scheert. Voortgestuwd door een aangeboren anarchisme bleef Wannes Van de Velde steeds zijn eigenste, originele zelf. Wannes' expressionistische stijl roept herinneringen op aan Permeke, soms lijkt Breughel om de hoek goedkeurend toe te kijken. Zijn poëzie ademt een compromisloze eerlijkheid uit. Het is een geschreven weergave van de eelt op de ziel van een tedere anarchist, of zoals de dichter het in zijn slotcyclus met een mooie metafoor uitdrukt het relaas van een moegelopen hond verdwaald in de sneeuw. (Van de Velde 1993)

4.2.4. *Ketter onder de maan*

In Van de Veldes volgende bundel *Ketter onder de maan* (1993) worden twee belangrijke thema's toegelicht: boeddhisme en maskers. De derde afdeling *Nihon* bestaat uit zeven gedichten die naar Japan verwijzen. Inhoudelijk gebeurt dit door de expliciete vermelding van eeuwenoude boeddhistische tempels zoals in het laatste gedicht. (Van de Velde 1993, 37)

TEMPEL

*De weg, stijgend tot boven de lichten,
eindigt in de trede van een tempel
(zijn omtrek schaduw tegen nevel)*

*Dan blaft een hond
druppels brekende dauw
op het mos dat niemand ziet*

De typische prozaïsche stijl van Wannes is duidelijk herkenbaar. Zelfs indien de enjambementen en de witruimte rond de verzen worden weggedacht, vormen zich sfeervolle, prozaïsche en beeldrijke impressies die een sacrale sfeer oproepen. Niet alleen inhoudelijk maar ook vormelijk komt de Japanse invloed tot uiting. Zo verwijst de titel *Horyuji* naar een houten boeddhistische tempel in Ikaruga uit het jaar 607, terwijl in de eerste strofe een duidelijke allusie op de haiku voorkomt.

HORYUJI

*De wind is arduin
Geluidloze klok
Dreigt met vriendelijke dood*

*Ik hoor de wind
Arduin*

Wannes' interesse voor het boeddhisme was al eind de jaren '50 aanwezig, zoals ook blijkt uit de volgende herinnering aan Michel Oukhow. 'Ik nodigde hem uit om naar mijn schilderijen te komen kijken. Ik was, in het zog van de toenmalige avant-garde, aan het experimenteren met monochromie, een wat wazige onderneming die bindingen met het zenboeddhisme pretendeerde.' (Van de Velde 2004, 170)

Ook in zijn dagboeken komt Wannes' fascinatie voor het boeddhisme naar voor. In 1994 schrijft hij:

[20/3] Zondag, Frans Boenders op Radio 3 met *Portret*. Ik luister naar die eeuwig moedige knaap. Hij heeft het over een haiku-dichter, een pater, rector van een klooster. Hier komen de mystiekers. Ze vinden in de haiku een soort religiositeit, iets dieps, denken ze. Dat komt door de bindingen die deze kunst – in haar beste momenten – met het zenboeddhisme heeft. Maar ze vergeten iets: de Boeddha heeft geen mensenschendingen op zijn geweten. Er wringt daar iets, ergens loert een malaise. Wat hebben katholieken, letterlijk in Gods naam, nu toch met zachtheid en evenwicht te maken, of zelfs met religie? Guido Gezelle was een geniaal dichter, ja, maar waarom is hij trouw gebleven aan een kerk waar zoveel bloed aan kleeft? Het boeddhisme is in zijn essentie zacht en deemoedig; waar de roomse kerk voor staat hoef ik bepaald niet uit de doeken te doen. Daarvan dragen de Vlamingen nog steeds de littekens.

Maar ik luister naar de woorden van dit gesprek en hoor een intelligent man, een dichter, en geestelijke. Het zij dan zo. Ik zal de katholieken nooit begrijpen. (Van de Velde 2004, 26)

De vijfde afdeling van *Ketter onder de maan* bestaat uit vijf gedichten en draagt als titel: *De taal van hout (notities over poppenspel)*. De poppen worden *duivels* en *idolen* genoemd, en in de twee laatste gedichten wordt de relatie tussen speler en toeschouwer uitgewerkt. Voor het publiek zijn de poppen hemelsblauwe goden die een rest van vrede schenken. Als speler blijft enkel het ambacht over, zonder goddelijke magie.

4

*Wie zoekt achter de sluiers
van mijn hemelsblauwe goden
vindt vaak onder hun wimpers nog
een rest van vrede.
Maar op de hand blijft enkel stof
en roest van oude snaren,
gespannen op de harpen van karton.*

5

*[...]
Hun ogen reiken tot voorbij
de horizon.
Hun masker is het witte hart
van dromen.
Ze plunderen
het ritme
van mijn tong.*

‘Hun masker is het witte hart van dromen.’ Dit vers bevat niet alleen een opstap naar de volgende afdeling *Maskers*, die uit negen gedichten bestaat. Het slaat ook op de essentie van Wannes artistieke opvatting over podiumkunsten, namelijk het ritueel begeesteren door beelden, vertellingen en muziek. Dit kunnen letterlijk verhalen met godenbeelden zijn, maar evengoed met beelden van mensen of zelfs melodieën.

Een publiek is meer dan de som van al die individuen, dat is iets nieuws. Dat is een magische situatie, die mensen versmelten tot iets zonder dat die dat weten en jij [als speler] wordt daar ook een deel van. Dat geeft een heel speciaal soort conversatie. [...] Dan ben je eigenlijk een soort katalysator die veel gedachtestromen opneemt en daar een vorm aan geeft door wat je doet. Die interactie - als ze er is - voel je vanaf de eerste tonen. Dat geeft een verscherpt bewustzijnsgevoel omdat dat wordt versterkt door het bewustzijn van het publiek. En als het gedaan is, is het een bevrijding. Dan heb je een bevrijdingsmoment doorgemaakt. (Van de Velde, *Over zingen* 2014, cd)

In de afdeling *Maskers* focust Wannes in negen gedichten op het beeld van uiteenlopende personages dat bij de dichter leeft. De titels luiden als volgt: *Eva, Isis, Dan-masker, Quixote, Graf, Koninginnebeeld, Jan De Lichte, Vluchteling* en *De Ghelderode*. Van het gedicht *Graf* vinden we reminiscenties in het expressionistische lied *Soldatengraf*. Op Michel De Ghelderode komen we in het hoofdstuk over het toneel (4.3) terug. Het gedicht geeft een snoeiharde uithaal naar het katholicisme van de Spaanse koningen.

*Gemetseld in de muur
van een geronnen Eskuriaal
hoort hij het braken
van gefolterde Essenen.
[...]
Beschimmelde profeet!
Verjaag de dode schuld
die gij niet hoeft te dragen.
Huil mee met de discipelen,
vervoeg de klaagzang
om de wonden van Jeshouah,
zachte ketter in de klauwen van prelaten
wier haat niet menselijk
te meten was.*

*Wees stil vernederde Michiel,
verberg uw knoken
in de vouwen van het grachtenlandschap.
En slaap nu eindelijk eens in.
Er zijn geen duivels meer.*

Opvallend is het korte gedicht *Dan-masker*. Bij het Dan-volk in het huidige Ivoorkust ging men ervan uit dat het masker de geesten uitnodigde om er bezit van te nemen.

*Hier rust de dame van de zwarte maan.
Ze kent de bleekheid niet van dorre libertijnen.
Statisch kauwt ze vruchten
van de boom waaruit ze rees,
en wars van taal beademt ze de klaagzang
die nooit antwoord geeft.*

In *Fabrieksjongen*, het ontroerend slotgedicht van de bundel, eert Wannes zijn vader als fabrieksarbeider. Ook in de laatste strofe weerklinkt oprechte dankbaarheid en een herkenning van de zoon in zijn vader.

*Je was geen dwingend patriarch
die me besproeide met de vreze gods
of met het bloed van enig vaandel.
Je was een kind,
een zwijger in het ritme der fabrieken;
jij, vader,
jongen op de fiets
in de genadeloze morgen.*

De voorlopige conclusie die we kunnen trekken uit de bespreking van Wannes Van de Veldes liederen en poëzie is dat zowel in het liedrepertoire als in zijn dichtbundels religiositeit op verschillende manieren aan bod komt. In het liedrepertoire komen op zeer uiteenlopende wijze tal van allusies op religie voor. Meestal gebeurt dit op een ironische of zelfs cynische manier om het machtsmisbruik van geïstitutionaliseerde godsdiensten als het katholicisme aan te klagen. Een enkele keer wordt naar religiositeit verwezen, waar dan weer een milde ondertoon in klinkt. Bovendien blijkt dat in de poëzie – niet zelden de basis van zijn liedteksten – na een veeleer existentialistisch debuut en in tegenstelling tot in het liedrepertoire – religiositeit als contemplatie een opmerkelijk belangrijke positie inneemt.

4.3. Toneel

Ter inleiding en bij wijze van intermezzo overschouw ik een kort psychologisch essay over de relatie tussen poppen en goden. Inspiratie hiervoor ontstond bij het zien van de voorstelling *Lucifer* (1654) van Joost Van de Vondel, gespeeld door Theater Zuidpool met Koen Van Kaam, Sofie Declair en haar vader Jan Declair. Met levensgrote poppen – mogelijk geïnspireerd op het Japanse Bunraku-theater – speelden de acteurs Vondels versie van de engelenopstand. Het feit dat God besliste om de mens te scheppen en die dan nog eens machtiger te maken dan de engelen, maakt dat de helft van de engelen aangevoerd door Lucifer in opstand komt, waardoor God hem de hemel uitgooit en de duivel ontstaat. Wat het publiek te zien kreeg, was de merkwaardige situatie waarin de levensgrote engelenpoppen door de acteurs werden bespeeld. Daardoor ontstond een vreemde ontduubeling: de opstandige engelen schilderden de bevoorrechte mensen af als vreselijke wezens, terwijl het net die mensen waren die de engelenpoppen bedienden en hen lieten spreken. (Cobra 2010)

Wat volgt is een louter theoretische en klinisch onmogelijk te achterhalen hypothese, waar toch op grond van menselijke intuïtie een algemeen logisch te aanvaarden analyse in begrepen ligt. Kinderen worden overal ter wereld geboren in een familie waar ze zich normalerwijze de eerste levensjaren vooral hechten aan de gezichten van hun moeder en vader. Elk kind groeit al vanaf zeer jonge leeftijd op met poppen. Poppen of knuffels kunnen verschillende functies hebben. Ze stellen bijvoorbeeld gerust en zijn 's nachts een houvast tijdens afwezigheid van de ouders. Ze kunnen dienen als speelkameraadje om de verveling te verdrijven, of als denkbeeldig vriendje om gesprekken te oefenen, of als afspiegeling van de ouders om situaties na te spelen. Poppen zijn kortom een van de cruciale factoren voor een kind om zich een identiteit te construeren. Bovendien zijn ze een van de eerste entiteiten in de wereld die kinderen daadwerkelijk naar hun eigen wil kunnen manipuleren, waar ze m.a.w. macht op kunnen uitoefenen.

In het verschil tussen de levende gezichten van de ouders en de bewegingloze gezichten van de poppen ligt mijns inziens één van de belangrijkste factoren die aanleiding geven tot religieuze gevoeligheid. Net de apathie van de godsbeelden zorgt ervoor dat je je als gelovige ten allen tijde tot hen kan richten. Religie is immers ook een

identiteitsvormende factor. Bovendien veronderstel ik dat het zich richten tot denkbeeldige gesprekspartners (goden of poppen) op jonge leeftijd dwangmatig gebeurt. Pas op latere leeftijd, wanneer een individu zijn communicatie en denken bewust zelf kan evalueren, doet zich de vrije keuze voor om al dat niet een gesprek met een godheid aan te gaan. Dat het poppenspel – voor kinderen of volwassenen – al eeuwen in uiteenlopende culturen mensen aanspreekt, lijkt me hier dan ook sterk mee samen te gaan. Meer nog, in het spel met poppen ervaren baby's hun eerste stappen in de wereld van fantasie en verbeelding, in de wereld van mentale projecties en identiteitsvorming. De ene dag kan een pop lief zijn, de andere dag weer vervelend. De projectie in poppen doet kinderen de mogelijkheid tot de meervoudigheid van een persoonlijkheid ontdekken. Samenhangend met de razendsnelle taalontwikkeling die zich gedurende de eerste zes jaar voordoet, mag de impact van poppen bij kinderen dus zeker niet onderschat worden. Ze zijn het object van de allereerste fantasmen. Ze zijn de aanzet tot de verbeelding van goden en monsters, van engelen en duivels.

4.3.1. De Poesjenellen

In 2005 is Wannes voorgedragen voor de Prix International CIM Unesco de la musique (die toegekend werd aan de Griekse componist Mikis Theodorakis). Naar aanleiding van die nominatie verscheen *Cahier 8* van Unesco Centrum Vlaanderen met een biografie, mooie foto's van Raoul Van den Boom, acht door Wannes zelfgekozen liederen en een uitgebreid interview. Gesprekspartners waren radioproducer Dree Peremans en doctor in de geschiedenis en etnoloog Marc Jacobs. Ze hebben het onder andere over Wannes' verblijf in Japan in 1970 met Flor Hermans.

En we zijn gegaan, naar Osaka. We hebben daar dan een tweetal maanden gespeeld als paviljoenmuzikanten: doedelzak en viool, oude melodieën natuurlijk. En ja, de mensen luisterden. En daarna hebben we nog een week of twee mogen reizen. Dan hebben we natuurlijk Kyoto bezocht, de boeddhistische tempels daar, de wereldbekende Zen-tuinen,... En tempels zoals Kiyomizu met bronnen die uit de rotsen komen vallen en waar de devote boeddhisten onder gaan staan met hun nek in die ijskoude straal. Totaal in trance. (Unesco Centrum Vlaanderen 2005, 23)

Vol begeestering vertelt Wannes hoe ze het Japans theater in zijn verschillende uiteenlopende vormen ontdekken en toevallig de gelegenheid kregen om een repetitie in een Nô-theater bij te wonen. Wanneer Dree Peremans stelt dat het Nô-theater een zeer reproductieve traditie heeft en dit in tegenspraak is met de evoluerende traditie die Wannes in zijn eigen werk nastreeft, antwoordt Van de Velde:

WANNES: Ja, maar toch voedt mij dat dan weer. Omdat het mij laat zien hoe en waar je met discipline kan komen. Tot welke vormbewustheid, want daar gaat het bij die mannen om. Ook een soort vervoering. Want zij komen in extase hoor, die Nô-spelers. Want dat jongetje, dat zag ons niet hoor. Die zag niet dat daar twee Europeanen liepen. Die was totaal weg. Armen uitgestrekt, hij werd aangekleed en was nat van het zweet. Hij was bezorgd, hij moest het goed doen. Prachtig.

DREE PEREMANS: Hoe diep kan concentratie gaan?

WANNES: Concentratie kan gaan tot een soort identiteitsverlies. Op een positieve manier natuurlijk. Dat is wanneer je je vereenzelvigd met hetgeen je moet doen. Dat doet natuurlijk een zanger. Ik doe dat ook als ik zing. Ik vereenzelvig mij met mijn toon. Ik heb dat ook geleerd van Chris Van Woerkom bijvoorbeeld. Eigenlijk is het heel simpel: de toon die je zingt vertrekt niet in je keel of in je strottenhoofd of in je longen. Nee, die vertrekt ongeveer twintig centimeter voor je. Daar vertrekt uw toon! Daar zit je. En dat heeft met transformatie te maken, natuurlijk. En als je zoiets ziet doen door zulke gedisciplineerde Japanse toneelspelers, kinderen dan nog, dan zeg je: man wat een moed, wat een luciditeit om dat zo te doen. Om toch die geijkte vorm telkens weer perfect weer te geven. Zodanig dat je een klimaat opbouwt waar je ook als Europeaan niet naast kunt kijken. Dat is niet niks. Dit is klassieke kunst. Met alle emotie en religiositeit die daarvoor nodig is. Dat is fantastisch. *Oh, I love it.*
[...]

MARC JACOBS: Denkt u dat dit lange verblijf in Japan uw werk beïnvloed heeft, uw grafisch werk bijvoorbeeld?

WANNES: Dat bezoek aan Japan? Neen. Ik ben altijd wel gefascineerd geweest door de Japanse kunst, vooral door de houtsneden. Ik heb dat ooit nog een beetje verzameld. Ik heb er nog steeds een paar heel goede. Wondere kunst, ambachtelijk

onvoorstelbaar knap. Ik maak zelf ook zeer graag houtsneden - er staat er één van mij op de cover van *Tijdsnede* - maar ik ben daarin niet beïnvloed door de Japanners, eerder door de Europese grafici uit de jaren dertig. Frans Masereel? Ja, natuurlijk. Maar ook door Duitse expressionisten zoals Emil Nolde of Ernst Ludwig Kirchner. Dat zijn dingen die mij geweldig aanspreken. Maar Japanse invloeden? Neen. Maar ik heb het wel als een intense ontmoeting ervaren, die dagen in Japan. We hebben er ook een poppenspel gezien: de *bunraku*. Dat was in Osaka. Een poppenspel, maar dé artiest van de bunraku is de zanger, de recitant. Die zingt het verhaal, begeleid door een *shamisen* [traditioneel Japans tokkelinstrument met drie snaren], en doet ook alle stemmen, zoals het ook in de oude poesjenellenkelders was: één man die alle stemmen deed. Op Sicilië is het vandaag nog zo. In het Poesjenellentheater 'Water en Wijn' was dat gedeeltelijk nog zo; ik deed een zestal verschillende stemmen. (Unesco Centrum Vlaanderen 2005, 27-30)

Het traditionele volkspoppentheater van de poesje of de poesjenellen is niet een exclusief Antwerps gegeven. Ook in Brussel, Gent en Luik zijn er poppentheaters, tot in het Rijnland en Frans-Vlaanderen toe. (Van de Castele 2009) De naam 'poesjenel' zou een verbastering zijn van Pulcinella uit de commedia dell' arte, en ook in de poesje treden een aantal vaste personages op. Zo zijn er de Neus (de held), de Schele (een wijze stotteraar), de Kop (een zatlap), Belleke (een lelijke vrouw), enzovoort, maar ook occasionele figuren (de minister van 'finance', de minister van cultuur...) kunnen er in voorkomen. De satires worden in het dialect gesproken, spelen zich dikwijls in de 16^{de} eeuw af en zijn meestal gespeend van sterke sociale kritiek en de nodige schuttingstaal. Het stangpoppenspel is dus voor volwassenen bedoeld. Er wordt in gezongen, en niet zelden wordt ook - al dan niet geïmproviseerd - de spot gedreven met aanwezigen in het publiek.

In 1984 richtte Wannes samen met Chris en Guy Goris, Koen De Smet, Mieke Claes en Marc Brigou de Poesje 'Water en Wijn' op. In datzelfde jaar ontstond in Gent de politiek satirische figuur Pierke Pierlala en werd ook de poesje van Sint-Andries opgericht. Voor 'Water en Wijn' schreef Wannes tekst en muziek, ontwierp en bouwde hij de poppen en schilderde hij de decors. Hij schreef *Georges gaat naar zee* waarin een dichter de stad ontvlucht en naar de natuur (de zee) trekt, maar uiteindelijk toch terugkeert. Ook *Kristoffel Columbus* van Michel de Ghelderode is door Wannes bewerkt. Columbus

ontdekt Amerika en verwezenlijkt zijn droom, vernietigt het rijk van Montezuma, maar keert dan wezenloos terug naar Europa. Hij vernietigde zijn eigen droom door hem te verwezenlijken.

Een geniale poesjenel van Wannes' hand was *Betreft: Jezus* waarin op een humanistische en eigenzinnige manier het Nieuwe Testament wordt verteld. Het stuk vangt aan met een dialoog tussen de Neus en de Kop. (onuitgegeven typoscript)

NEUS: Allez vooruit Kop. Zeg het.

KOP: Wat moete'k zeggen, Neus?

NEUS: Het woord.

KOP: Voorwatte?

NEUS: Omdat dees 't begin van 't stuk is. En in den beginne is er altijd het woord. 't Is aan u.

KOP: En a'k nu eens een verkeerd woord zeg, of iet' dat ze niet geren horen?

NEUS: Niks van aantrekken. Wij mogen alles zeggen, want wij zijn Poesjenellen, ongekunsteld, scabreus, en uit de volksmond opgetekend.

Vooruit, het woord.

KOP: Voorwat zegde gij het niet?

NEUS: Omdat 'k aan mijn kollega's ook iet wil gunnen.

KOP: Neeje. Omdat ge 't ook niet weet. Zo min als 'k ik. Weet ge wat, Neus?

NEUS: Neeje Kop.

KOP: Laat ons dat eerste woord laten zeggen, door iemand die a't daar meer voor in aanmerking komt as wij.

NEUS: En wie is dat dan?

KOP: Iemand die a'd ook altijd het leste woord hee'.

(de dood komt op...)

Hierin herkennen we duidelijk een parafrase van het begin van het Evangelie volgens Johannes: "In den beginne was het Woord, en het Woord was bij God, en het Woord was God. Dit was in den beginne bij God." (Statenvertaling sd) Wannes legt echter niets cynisch of spottend in dit citaat. Het is een citaat als hommage dat aansluit bij zijn fundamentele houding tegenover het mysterieuze, waarin hij op artistieke en

filosofische wijze de taal als onderzoeksobject neemt. Waarin dat mysterieuze ligt, wordt verderop behandeld in de bespreking van de dialoog tussen de tijd en de dood.

In *Betreft: Jezus* wordt het levensverhaal van Jezus verteld in een aantal klassieke scènes: de annunciatie, de drie wijzen in Bethlehem, de vlucht naar Egypte, Jezus als hij twaalf is, de intrede in Jeruzalem... In het tweede bedrijf volgt dan het lijdensverhaal van de goede week met de kruisdood en een verrassend einde waarin Jezus de uit de hel bevrijde Adam ontmoet. Tussenin wordt er gezongen (o.a. *Kerstmis is dien dag dat ze niet schieten*), maar komt ook een sublieme scène van de tijd en de dood voor.

TIJD: Mij noemen ze den tijd. Door niks zijn ik te stoppen. Zonder mij was er gisteren niks gebeurd / gebeurt er vandaag niks / en zal er morgen niks gebeuren / want ik maak iedere sekond / en terwijl a'k hem nog aan 't maken zijn / vliegt 'em al weg, om nooit meer terug te komen. Ze noemen mij den tijd / mijnen aard is niet te vatten / en ik heb de mensen niet nodig om te kunnen bestaan.

DOOD (op): Ik wel.

TIJD: Ha ja gij, da's nu niet moeilijk. Zegt liever dat 't de mensen zijn die a'd u nodig hebben / voor hun zielige slachtpartijen.
Enfin, mij kan 't niet schelen.

DOOD: Nee, ik weet wel dat gij 'nen egoist zijt, die'n a nooit of nooit in zijn kaarten laat loeren.

Gij hebt geen gevoel gij.

TIJD: En toch kunde mij niet missen.

DOOD: Waarom niet?

TIJD: Doet niet zo onozel, Dood. Wie bepaalt er de moment waarop dat gij moet komen? / Wie fabrikeert er de seconden die nen terdoodveroordeelde zit af te tellen? 't Zou nogal straf zijn / a't de mensen niet meer wisten wanneer / en om wat uur dat ze sterven.

DOOD: Ja, gij ziet dat allemaal heel nuchter, d'as een deel van uw job. Maar ikke... ik heb het zo gemakkelijk niet. A'ge zolang met mensen omgaat, en surtout op mijn manier / dan beginde zelf een beetje op 'ne mens te trekken / en dat maakt mijn job moeilijker en moeilijker met den tijd.

TIJD: Met den tijd? Wat kan e'k daar nu aan doen?

DOOD: Nikske / laat maar zitten. Da's een uitdrukking die de mensen gebruiken.

TIJD: Ja man, 't is erg gesteld met u / ge zoudt er eens tussen uit moeten.

DOOD: Tegen wie zegde't. Da's nogal crossen zenne. Ik moet overal tegelijk zijn.

TIJD: Zeg eens bleke, van uw vitess' hebde geen klagen hee. Daar weet ik alles van.
Maarre..... a' gij zo moet rondflitsen voor uw job gedaan te krijgen / wat stade gij mij hier dan te verdoen?

DOOD: Hoe durfd'e zo iet' van mij denken?

TIJD: Allez, 'k zal 't zeggen gelijk de mensen: wat stade gij hier uwen tijd te verschijten?

DOOD: Oei! Hoe lang staan wij hier al?

TIJD: Dertig jaar / zeven uren / 21 minuten / en 9 sekondjes.

DOOD: Amai / dan zal ik hier uit mijn pijp mogen komen 'lijk 'ne vliegende wind. Dat worden overuren. Salut! (snel af)

TIJD: Dertig jaar / zeven uren / 21 minuten / en 12 seconden
Dertig jaar / zeven uren / 21 minuutjes / en dan nog eens 13 seconden
Dertig jaar / zeven uren / 21 minuten en 14 seconden....
(fade-out en af)

In de lijn van Henri-Louis Bergson, de Franse filosoof die in 1927 de Nobelprijs voor literatuur ontving, vat Wannes de tijd op als een fenomeen met twee verschijningsvormen. Er is de wetenschappelijke tijd (zoals de seconden van een atoomklok) en de subjectieve tijd, iets wat ieder van ons als een evidentie ervaart. Door met personificaties te werken – een typische rederijkerstechniek – vereenzelvig Wannes het personage tijd in bovenstaande passage met de subjectieve tijd, de tijd van de beleving. Tijd en ruimte lijken dus op onbevattelijke wijze met elkaar verbonden, dit in tegenstelling tot de populair wetenschappelijke voorstelling ervan. Een paradoxaal aspect van tijd ligt immers in het feit dat we ons die altijd ruimtelijk voorstellen: circulair of lineair.

Zo is de richting die de wijzers van een uurwerk of een analoge klok volgen, afkomstig van de zonnewijzer. Abstracter, maar sinds de digitale klok veel meer ingeburgerd, is de lineaire voorstelling van de tijd: van punt A naar punt B, met daar tussenin steeds kleiner opdeelbare tijdsfragmenten. Indien – zoals in Zeno's paradox van de pijl – die opdeling ultiem doorgetrokken, dan komt men tot een rechte die uit oneindig veel statische punten bestaat. Het is niet de wetenschappelijke tijd, maar de subjectieve belevingstijd die podiumartiesten, en dan vooral muzikanten, ervaren. Zeker in de cante

jondo van de flamenco, maar ook in jazz en klassieke muziek, zijn er talloze getuigenissen van artiesten dat in een échte goede uitvoering de tijdsbeleving totaal verandert of zelfs wegvalt. De transformatie van de uitvoerders is collectief als spelers onder elkaar, maar ook het publiek maakt deel uit van die transformatie zonder dat ten volle te beseffen. (Van de Velde 2014, cd) Het is in dit vervormen of wegvallen van de tijd dat het extatische of demonische naar voor treedt. Wanneer Van de Velde het over het demonische heeft, spreekt hij over 'de eudaemonia', de goede demon die bloei symboliseert.

De drie titels van zijn dagboeken (*In de tijd*, *Tijdsnede* en *Beloken dagen*), maar ook talloze dagboekfragmenten tonen hoe cruciaal dit thema is in Van de Veldes levensbeschouwing. Doordrongen van een fundamenteel sterfelijkheidsbesef wordt de tijd een mysterie dat onlosmakelijk verbonden is met de ruimte in Wannes' opvattingen over religiositeit. Ter illustratie nog een treffend fragment uit elk van zijn dagboeken.

[16 januari 1993] Ik moet niet te veel proberen mijn stempel te drukken op de tijd; ik word er toch in opgenomen, vanzelf. Initiatief is niet altijd goed. Ik mag me laten drijven nu en dan, langs de geschiedenis, waarop ik geen greep heb, maar waarvan ik de tekens registreer (stil voor het venster staan en kijken naar de regen tot ik hem kan ruiken).

Ik moet geen tekens maken, en als ik het toch doe, gebeurt dat meestal buiten mijn wil, en heeft het weinig met een bewust initiatief te maken, maar met het drijven op de vloed van alle dingen. (Van de Velde 2000, 192)

[10 november 1997, exact elf jaar voor zijn overlijden] Kunnen we de tijd vasthouden door eeuwigheidswaarde te kleven op een gebouw, een steen, een symfonie?

We weten dat onze hele cultuur zal verdwijnen, dat haar gelaat over enkele millennia nog slechts een schim zal zijn, een vage, in het beste geval mythische herinnering. En toch willen we haar gelaat bestendigen. Een illusie? Maar is een mens dan niet gemachtigd illusies te koesteren? Waarom heeft hij anders de gave daartoe ontwikkeld? Welke god of heerser zal het hem beletten? (Van de Velde 2004, 159)

[20 mei 2001, in het Stuivenbergziekenhuis] Nu lijkt die reis in de nevel van deze kamer stil te vallen, maar dat is niet zo; een ronddobberen op onvoorstelbare getijden. De tijd is een raadsel dat wij zelf smeeden, maar dat duisterder wordt naarmate we er langer mee omgaan. (Van de Velde 2007, 33)

Begin de jaren negentig werd de poesjenel *Water en Wijn* stopgezet vanwege van de administratieve en financiële rompslomp. In de programmatie stond nog het *Epos van Gilgamesj*. De sluiting van de poesje deed niets af aan Wannes' liefde voor het genre. Dat toont een bewerking uit 2005 (versie 21!) van Gilgamesj, waar de ironie en het spelplezier van afspatten.

Zo wordt het gevecht tussen Gilgamesj en Enkidu in het begin van het vierde tafereel aangekondigd door de conférencier.

Nationale wringwedstrijd om de macht!

Côté cour: koning Gilgamesj! Leeftijd: mythisch en tamelijk eeuwig! Gewicht: aan de metafysische kant!

Côté jardin: den challenger! De natuurmens Enkidu! Leeftijd: niet te controleren, maar in ieder geval totaal absurd! Gewicht: verschillend naargelang de filosofie van den beschouwer! De tegenstrevers meten mekandere met de blik! Een geweldig moment in de geschiedenis van de wilskracht!

Traag en afgemeten gaan ze naar het terrein van de Sumerische rituele wringtafel, een speciale discipline uitgevonden voor heldhaftige episodes in het menselijk avontuur. Alle twee brengen z'hunne arm in positie. Heel de stad zweet water en bloed. Lijkbleek wacht de wereld op de verlossende gongslag! 3, 2, 1 (*Gongslag*).
(onuitgegeven typoscript)

Na een onbeslist gevecht sluiten Gilgamesj en Enkidu vriendschap en willen ze een toren bouwen om de onsterfelijkheid te bereiken. Daarvoor hebben ze echter cederhout nodig en trekken ze naar het woud van de Rastaman. Na de dood van Enkidu reist Gilgamesj met Neus door de woestijn. Shamasj, de god waartoe Gilgamesj pleegde te bidden, maakt zich echter zorgen.

Dood: Wat is er Shamasj?

Shamasj: Ik maak mijn eigen zorgen over Gilgamesj. Da's nu den eerste keer dat 'em iets onderneemt zonder mijn hoge bescherming in te roepen. Zou er iet' zijn?

Dood: Wat zou er zijn, Shamasj. Wat anders dan dat 'em de goden niet meer nodig heeft?

Shamasj: Dat kan niet! Zonder goden loopt 'ne mens verloren!

Dood: Zijd'e daar zo zeker van? Ik denk dat 't juist andersom is.

Shamasj: Wat bedoelde dood?

Dood: Dat het de mensen zijn, die willen buigen voor operettefiguren, die zonder hun goedgelovigheid niet zouden bestaan.

Shamasj: Zegt dat niet zo hard. Ze moesten het eens horen.

Dood: Zijt maar gerust, Shamasj. De groten hoop zal altijd bang en onnozel blijven, maar ge zult moeten verdragen dat er af en toe eens ene op eigen krachten de dinges onderzoekt. Gelijk Gilgamesj.

Shamasj: Hij is me vergeten. Zo rap!

Dood: Meer nog: ge bestaat niet meer voor hem. Vanaf vandaag neemt 'em zijn lot in eigen handen.

Guy Van de Castele noemt *Water en Wijn* terecht 'ne serieuze poesje, maar toch authentiek volgens de regels van de kunst zonder hogere betrachtingen. Mystiek en poesje vullen mekaar aan. De ongebonden maar eerlijke zeggingskracht van de Poesjenellen laat toe een heel eigen visie te geven op het gebeuren en leent zich tot een humanistische benadering.' (Van de Castele 2009, 96)

4.3.2. Op de bühne

4.3.2.1. De Internationale Nieuwe Scène

In november 1972 ging in De Munt in Brussel de Nederlandstalige bewerking van *Mistero Buffo* van Nobelprijswinnaar Dario Fo in première. Na een eerdere samenwerking met regisseur Arturo Corso hadden Charles Cornette en Hilde Uitterlinden De Internationale Nieuwe Scène (INS) opgericht, een kritisch en sociaal geëngageerd theatergezelschap waar o.a. Dora Van der Groen en de jonge Jan Decler in speelden. Wannes werd aangetrokken om de Italiaanse volksliederen naar het

Nederlands en het Frans om te zetten. Samen met accordeonist Bernard Van Lent en violist Flor Hermans verzorgde hij de muzikale inbreng. *Mistero Buffo* werd een enorm succes, en wordt tot vandaag als een van de belangrijkste Vlaamse toneelvoorstellingen ooit aanzien. (De Smet 2007) Het leven van Jezus wordt verteld met tal van marxistische verwijzingen naar de actualiteit en satirische humor op de kerk. Dat het stuk heeft bijgedragen tot de emancipatie van de conservatieve, katholieke kerk en de secularisering in Vlaanderen staat buiten kijf. Wannes had dus in de jaren zeventig toneelervaring opgedaan, ervaring die hij later als speler en als schrijver kon gebruiken. Van de Veldes theaterwerk in deze scriptie uitvoerig bespreken zou ons te ver leiden. We noemen toch enkele belangrijke titels.

Met zijn goede vriend Bob De Moor speelde hij in 1998 *De reis naar Dux* (waar Casanova zijn memoires schreef, een stuk over vaders). *Karel, man en paard* was een keizersverhaal uit 2000 met o.a. Dirk Van Esbroeck, Karel Vingerhoets en Marc Peeters. *De komst van de Grand Macabre* is een vertaling van Michel de Ghelderode uit 2001. *Gilgamesj* werd in 2005 door David Davidse, Tcha Limberger, Ivan Pecnik en Karel Vingerhoets gespeeld. Als exemplaar van een toneeltekst waar ook religiositeit in doorklinkt, bespreken we kort *Omtrent Edmund Rössler* uit 1997.

4.3.2.2. *Omtrent Edmund Rössler*

Is dat geen perfecte ruimte? Monumentaal, en toch besloten 'lijk een gesloten hand. 't Zou een romaanse kapel kunnen zijn, een plaats voor 'nen druppel van 't Heilig Bloed in te bewaren of de tanden van Marteleers; een leste rustplaats voor boetelingen en flagellanten... of een schrijn voor de tranen van Satan, die 'em hee' vergoten toen a't em zijnen heiligen oorlog verloor... natuurlijk hee't 'em die' verloren; wie kan 't nu halen tegen 'ne God, surtout tegen ene dien' altijd gelijk moet hebben... De tranen van Satan... fonteinen van pijn... pijn, ja; daar hee't dees plaats wel mee te maken: brandend vlees, kokend' ogen, levende crematie... (Van de Velde 1997, 1)

Zo begint de monoloog over Edmund Rössler, een fictief personage uit de Tweede Wereldoorlog. Als Duitse soldaat kwam hij op het einde van de oorlog tragisch om het leven. Toen Antwerpen is ontzet, werd Edmund in een van de drie bunkers in het stadspark door de Schotse *Ladies from hell* levend verbrand. Wannes schreef dit stuk voor Mich Walschaerts, die het in 1997 voor Theater De Korre in première uitvoerde. Deze poëtische vertelling in het Antwerps over de vriendschap tussen de Monneke De Roos (de Antwerpse zoon van Edmund) en Mich Van de Walle (de verteller) zit vol met typische Van de Velde-motieven. Er komen citaten van Max Elskamp, Maurice Gilliams en Maurice Maeterlinck in voor, evenals filosofische bespiegelingen over schoonheid en over de dood. Monneke De Roos (een alter ego van Wannes) neemt Mich mee naar de bunker waar zijn vader gestorven is om er de stilte te kunnen voelen, 'een stilte die ge kunt vastpakken in uw handen.'

We vonden vrede in een oorlogsmonument! Er zijn mensen die naar Epidaurus reizen, op zoek naar wat ze dan een mystiek' ervaring noemen. Mystiek? Ze maken hun eigen iet' wijs, en den tour operator verdient er aan. Maar dees hier! Daar is gene mystiek bij nodig; dat is wat dat 't is: perfect... puur, gelijk de zon die in de mist schijnt. [...]

[Monneke:] "Neeje; 't gaat over 't beeld, puur dat beeld; die schoolmeiskes in de mist... zo zuiver... Het bestaa', Mich; de ongerepte sereniteit bestaa'. D'r zal nooit niks verloren zijn." (Van de Velde, Omtrent Edmund Rössler 1997, 24-25)

Zowel in zijn poëzie als in het toneel weerklinken echo's van Wannes' liederen en andersom, bijvoorbeeld in het lied *De Bunkers* op *In de maat van de seizoenen*. Op deze plaat zingt hij trouwens in *Dublin Bay*: 'ik heb daar beseft dat de dood ni bestaat'. Wannes verwerkt bovendien duidelijk autobiografische elementen, gecombineerd met eerder besproken beeldtaal zoals bijvoorbeeld de maskers. Zo gebruikt hij zijn herinnering aan de film *Het Zevende Zegel* van Ingmar Bergman (over de ridder Antonius Blok die een schaakspel verliest tegen een vals spelende dood) in combinatie met het beeld van de maskers.

Wie dat dat is; Anagastis? Dat is, of dat was... een van mijn maskers. Want ik heb veel maskers; 'den donkere wandeleer'; 'den dromer'; 'de kluzeneer'; 'den tekeneer' [...]

Ik zag ze neven mij, a'k voor de spiegel stond, waar a'k mijn eigen nie' meer in herkende, alle morgenden die zelfde spiegel boven de wasbak in de kazerne van Bernsberg. Ik was bij de zestiende pantserdivisie. [...] Ze probeerden u op alle manieren te raken en t' intimideren, a'ge nog maar liet voelen da ge liever nie'...

Ik zijn gegaan, gelijk een lammeke naar de slachtbank. Maar z'hebben me nie' helemaal klein gekregen, want 'k had mijn maskers bij, en vanaf den eersten dag liep ik al rond met een bleek bakkes gelijk dat van Buster Keaton da', gelijk hij, ook nooit nie' lachte. [...] De schim van Antonius Blok, 'ne schaduw uit de cinema, hee' mij toen g'holpen om de schrik 't overwinnen voor wat er toch moest komen, hoe vijandig en absurd het ook mocht zijn. Da' masker –“jog, Antonius Blok, spela schach med döden” – hee' mij de kracht doen ontdekken die schuilt in onmacht. (Van de Velde, Omtrent Edmund Rössler 1997, 42)

Violist Guido Schiffer verwoordt hoe secuur de auteur de uitvoering van zijn werk opvolgde:

Vlak voor de première vond Mich samen met regisseur Danny Keuppens dat er iets ontbrak, een paar momenten muziek dus.

Wannes had me graag, maar hij vond het niks dat ik mee op het podium zat en heeft de generale dan bekeken terwijl hij constant een wit blad papier voor een deel van zijn gezichtsveld hield om mij niet te moeten zien.

We vonden dat maf maar soit.

Hij vond de muziek allicht ook niet goed en overbodig. De stilte was voor hem belangrijk in die eenzaamheid van Monneke, het enige personage, een afsplitsing van hemzelf.

Het volgende seizoen kwam hij in CC Berchem terug kijken en dan vond hij het fantastisch, muziek inclus. Hij was ervan overtuigd dat ik andere muziek had geschreven, maar niet dus, op een paar lichte variaties allicht in de impro's.

Dus dat deed dan weer deugd.

4.4. Beeldend werk

Een niet te veronachtzamen aspect in Wannes' oeuvre is zijn beeldend werk. Als academisch studieobject vraagt dat de kennis en vaardigheden van een kunstwetenschapper. Toch willen we hier de gelegenheid te baat nemen om enkele van zijn opvattingen over beeldende kunst toe te lichten. Na zijn opleiding aan de Academie in Antwerpen is Van de Velde zijn hele leven blijven tekenen, aquarellen, schilderen en houtsneden snijden. Zoals in de poëtica van zijn muzikaal en literair werk al tot uitdrukking kwam, hecht Van de Velde een groot belang aan traditie en metier, het vakmanschap. Ook al is hij gefascineerd door expressionistische en modernistische kunstopvattingen, hij sluit zich nooit aan bij revolutionaire avant-garde-opvattingen die *tabula rasa* willen maken. Conceptuele kunst - en alle eventuele mystificatie die daarmee gepaard gaat - is hem dan ook een brug te ver, zoals ook blijkt uit een brief aan vriend en violist Flor Hermans uit 1987.

Ik was in het nieuwe museum van Mönchengladbach, en ik begreep met een slag wat je bedoelde toen je me zei: 'Ik zeg niets; kijk maar'. Want ik heb gekeken, en mijn ogen niet geloofd. De oppervlakkigheid die als een flets-roze draad doorheen deze verzameling loopt is zo prominent dat ze overslaat op andere dingen die ik normaal wel kan waarderen: Malewitch, Rodtschenko. Maar ook zij krijgen hier, bedolven onder zoveel lege pretentie, iets tweeslachtigs, alsof ze in hun vormpje blijven steken.

En dan sta je daar, oog in oog met zoveel kilte, zoveel gezwets, en de deksels vallen van je ogen, en innerlijk beschimp je de kunstfilosofen wier taak het zou moeten zijn dit mistgordijn te doorbreken en heilzame paniek te zaaien in de rangen van de valsemunters, maar die zich nogal goed lijken te voelen in die leegheid. Waarom? Omdat ook zij hun opgeschroefde ego op een zogeheten avant-gardeklimaat projecteren om zich langs die weg een plaatsje in de kunstgeschiedenis te verwerven, of om zich zo mogelijk nu reeds onsterfelijk interessant te maken?

Maar nee; hier blijft niets van overeind. Hier blijft minder van overeind dan van de Sarma zomersolden van 1961. Dat weet jij ook. En het is waar. Het is duidelijk: bijna té duidelijk. Het cynisme, de minachting voor alles wat leeft en beweegt. De heiligen van de leegte! En dat zullen ze zelf nog beamen ook, zo nodig op de boeddhistische toer gaan. Wat een doorzichtige farce. Zoals die Cy Twombly: onbenulligheid met

Oudgriekse namen op gekrabbeld omdat zoiets blijkt geeft van eruditie. En Beuys, met zijn gewichtige verwijzingen naar ijstijdkunst; vluchtige, als terloops gemaakte omtrekken van rendiertjes; kerstkaarten die moeten doorgaan voor bindingen met de magiërs uit de grotten. En dan zelf nog dat rolletje spelen, met dat vervaarlijke kartonnen masker van hem, en die hoed! En maar wachten op zijn heiligverklaring als Priester des Seins. Daar kunnen de essayisten in hun 'cahiers' dan over schrijven, en voordrachten houden voor een uitgelezen schare ingewijden; boekverbranders die misschien al van een glaszuivere, uniforme cultuur dromen. Moge de demon hun tijdig ontmaskeren. Maar in afwachting kijken ze met hun ijzige ogen zwijgend aan, zich bewust van de almacht der nuanceloze leegheid.

Dit is een einde, een absoluut nulpunt. Dat heeft Mönchengladbach mij duidelijk getoond, maar dat niet alleen. Ik geloof dat de kilte van dit heilige Niets slechts een uitwas vormt van een veel complexere machinatie die de hele beschaving omvat, of toch in groeiende mate poogt te omvatten: de heerschappij van pure macht, die zich klaar maakt voor het verpletteren van... de anderen, en nu haar weg reeds plaveit met een vacuüm waarin genialiteit (en die ligt in heel veel mensen) om het leven komt door gebrek aan licht, lucht en humus. Maar ik weiger de knieval, en als ze me naar mijn mening vragen, dan zeg ik: 'Deze keizer is zo naakt als maar mogelijk is.' Uiteindelijk acht ik het nog het beste deze leugen de rug toe te keren, waarmee ik niet wil zeggen dat we haar moeten negeren, ik bedoel dat we ons niet mogen laten bewegen tot polemieken omtrent deze materie. Ten eerste IS het geen materie (het is niets); ten tweede hebben we wel wat anders te doen, en ten derde zouden we ons de haat en de laatdunkendheid van deze nieuwsoortige mandarijnen verscherpt op de hals halen, iets wat de hele rotzooi niet waard is. Ze hebben ons trouwens ook zo wel gevreten. [...] (Van de Velde, In de tijd Notities 1987-1993 2000, 31-32)

Een beetje verder in zijn dagboek noemt hij Andy Warhol 'de iconograaf van het cynisme', maar ook Jan Hoet krijgt er verschillende keren van langs. Misschien wist Wannes dat Hoet enorm trots was op een werk dat hij voor het S.M.A.K door zijn persoonlijke vriendschap met Beuys ooit voor een prikje had kunnen aankopen?

[29 maart 2000] Een brief geschreven aan Bob [De Moor], waarin ik mijn spoken te berde breng, mijn angst voor verschijnselen als Jan Hoet. Misschien een begin om tot een tekst te komen die bepaalde dingen bij hun naam noemt, al was het alleen maar

om de aandacht te vestigen op het intolerante karakter van dergelijke fenomenen.
(Van de Velde, Tijdsnede: notities 1994-2000 2004, 242)

[20 juni 2003] Ik zie het klimaat van deze stad [Antwerpen] meer en meer vervallen, voel hoe de kloof breder wordt, maar zou ik in een andere stad, in enig zonnig land, een grotere innerlijke vervulling vinden? Ik heb lange tijd gedacht dat ik die in Gent zou kunnen vinden, maar sedert daar zekere kunstpaus zijn stempel nu ook al op de openbare ruimte is gaan drukken (neem alleen maar dat prutserige spinnenweb tegen de muur van het Gravensteen), denk ik daar al veel genuanceerder over. Het is niet in Gent of in de Provence of in Toscane dat ik het moet gaan zoeken. Het zit in mezelf, in die duistere besloten wereld die waarlijk zonder grenzen is. Ik kan er me in verliezen zo vaak ik dat wil. Daarvoor heb ik vele wegen, zoals de taal, of de grafiek, de houtsneden waarmee ik me zal afzonderen op mijn oude zoldertje, mijn afgedankte slaapkamer uit vijftienhonderd en zoveel, in de Hoogstraat. (Van de Velde, Beloken dagen 2001-2003 2007, 155)

[brief aan Bob De Moor, begin augustus 2003] Fons [Buyens] heeft me ook gewezen op een heel interessant essay, dat nu in Yang is gepubliceerd, een tekst van ene Frank Vande Veire, een Strop, dat kon niet missen, die het fenomeen Jan Hoet en al wat daar zoal rondhangt, aan een vivisectie onderwerpt. Niet zoals ik dat zou doen, met lelijke woorden, toogpraat en geduvel, maar nuchter en precies, zij het daarom niet minder fel. Ge moet dat echt eens lezen. Zou er nu eindelijk een soort polemieek op gang komen, of zijn de gevestigde kunstmakers zo zeker van hun stuk dat ze er niet zullen op ingaan, of doen of ze het niet gezien hebben? 'Après nous le déluge?' (Van de Velde, Beloken dagen 2001-2003 2007, 169)

5. Besluit

Wannes Van de Velde heeft het Antwerps dialect tot ongekende artistieke hoogten verheven. In 2005 werd hij dan ook terecht voorgedragen door Unesco Centrum Vlaanderen voor de *IMC Unesco International Music Prize*. Bij de motivatie van die kandidatuur werden drie centrale thema's genoemd: de stad, zijn grondige afkeer van oorlog en een grote culturele diversiteit. Wannes koesterde inderdaad de grote culturele rijkdom die zich vanuit talloze tradities aanbiedt (flamenco, poppenspel, jazz, chanson, literatuur, theater). 'Hij bestreed actief de culturele vervlakking die elke authentieke culturele en creatieve uiting probeert te nivelleren tot een commerciële eenheidsworst.' (Unesco Centrum Vlaanderen, 2005)

Uit wat onderzocht werd in deze scriptie kunnen we concluderen dat religiositeit een belangrijke rol speelt in zijn werk. Van de Velde zette zich af tegen de hypocrisie en de misleiding van elk machtsinstituut - dus ook het katholieke - dat de zoekende mens soms op een wrede manier fnuikt in zijn ontplooiing. Zingeving ligt voor Van de Velde in de creatie, geworteld in traditie. In zijn protestliederen gebruikte hij spot en ironie als wapens, maar evengoed poëtische beschouwingen (zoals over Sint-Maarten) komen aanbod. In zijn poëzie en dagboeken is het thema religiositeit het meest prominent aanwezig. De mysteries zijn volgens hem te vinden in de taal en in de tijd, een tijd die onlosmakelijk met de ruimte verbonden is, waarin rituelen uit te voeren zijn (bijvoorbeeld de flamenco) en tekens te herkennen zijn.

Van de Velde gaat met religiositeit en mystiek om als een deel van iemands identiteit. In dat opzicht sluit de definitie die antropoloog Rik Pinxten gebruikte het best aan bij Van de Veldes oeuvre. Het demonische vinden ziet Wannes als een verrijking, als een noodzakelijke maar nooit eindigende zoektocht naar nog niet ontdekte facetten van het mens-zijn. Dat die persoonlijkheid, net als alle cycli in de natuur constant in beweging is, schept een houding van verwondering, nederigheid en ernst. Zo kunnen we dus stellen dat Wannes Van de Velde in zijn artistiek werk een houding van atheïstische religiositeit aanneemt, die doordrongen is van een diep ethisch bewustzijn en een groot sterfelijheidsbesef.

Uit al het voorgaande blijkt dat nog een spectrum aan onderzoeksvragen open ligt. Zo kan bij ontsluiting van het archief een genese-onderzoek naar de gepubliceerde dagboeken uitgevoerd worden, maar zijn er ook nog tal van documenten te editeren. Een historisch receptieonderzoek naar zijn literair, muzikaal en beeldend werk ligt in de mogelijkheden. Ook een intertekstualiteits- en invloedenonderzoek zal verheldering op Van de Veldes oeuvre werpen. Een kunsthistorisch onderzoek kan het verband tussen zijn beeldend werk en zijn literair werk toelichten, evenals een intermedialiteitsonderzoek tussen zijn muziek en zijn poëzie. Een onderzoek naar de onmiskenbaar grote invloed van Michel de Ghelderode is legitiem. Wannes heeft Spaanse poëzie van Amparo Cortés vertaald. Ook de invloed van de flamenco en de Spaanse literatuur in zijn werk valt te onderzoeken.

Bibliografie

Apostel 1998

Leo Apostel, *Atheïstische Spiritualiteit*. Brussel, VUBPress, 1998.

Atran 2002

Scott Atran, *In God We Trust The Evolutionary Landscape of Religion*. Oxford, University Press USA, 2002.

Boyer 2001

Pascal Boyer, *Religion Explained The Evolutionary Origins of Religious Thought*. New York, Basic Books, 2001.

Buelens 2014

Geert Buelens. „Het fenomeen Wannes” in *De Standaard*, 31 januari 2014.

De Caeter 1999

Isabelle Schepens. *Histories, portret van Wannes Van de Velde*. VRT, 23 september 1999).

De Smet 2007

Jan De Smet. „Theater in Vlaanderen: de tien belangrijkste producties "Mistero Buffo" in *Knack*, 25 juli 2007.

De Vos 2010

De vrienden van de Zwarte Panter, red. Lukas De Vos. „Struinend langs erezerken.” in *Buiten het bereik van Farisese handen, 60 jaar Arkprijs van het Vrije Woord*. Antwerpen, De vrienden van de Zwarte Panter vzw, 2010.

De Waal 2015

Frans De Waal, *De Bonobo en de tien geboden*. Amsterdam, Atlas Contact, 2015.

Festinger 1957

Leon Festinger, *A Theory of Cognitive Dissonance*. Evanston, Il, Row, 1957.

Fryns 2003

Dirk Fryns, „Tegen de eenheidsmortadella.” in *Financieel Economische Tijd*, 5 februari 2003.

Groot 2003

Ger Groot, “Verlos ons van de hoge. Het intolerante gelijk van seculier Nederland.” in *NRC Handelsblad*, 20 juni 2003.

Huxley 2007

Aldous Huxley, *Music at Night*. New Delhi, Viva Books Private Limited, Libraries Express, 2007.

Kruithof 1985

Jaap Kruithof, *De mens aan de grens: over religiositeit, godsdienst en antropocentrisme*. Antwerpen, EPO, 1985.

Kruithof 1992

Jaap Kruithof, *Ingaan op de dingen, over het gedrag van de moderne westerling*. Antwerpen, Dedalus, 1992.

Luyten 1999

Anna Luyten en Lieve Blancquaert, „Het nest, Wannes Van de Velde over zijn wortels.” in *Knack*, 3 maart 1999.

Peremans 2013

Dree Peremans, *Wannes Van de Velde Groot Liedboek*. Leuven, Van Halewyck, 2013.

Philipse 2006

Herman Philipse, *Godsdienstfilosofie een hoorcollege over religie tussen wonder en wetenschap*. Den Haag, Home Academy Publishers, 2006.

Pinxten 2000

Rik Pinxten, *Goddelijke fantasie, over religie, leren en identiteit*. Antwerpen, Houtekiet, 2000.

Rinckhout 2006

Eric Rinckhout. “Kwetsbaarheid is een antwoord op agressie.” *De Morgen*, 23 november 2006.

Simons 2013

Ludo Simons, *Het boek in Vlaanderen sinds 1800, een cultuurgeschiedenis*. Tielt: Lannoo, 2013.

Unesco Centrum Vlaanderen 2005

Marc Jacobs & Dree Peremans, red. Remco Devroede en Thierry Foubert, *Wannes Van de Velde, Cahier 8*. Antwerpen, Unesco Centrum Vlaanderen vzw & Uitgeverij P, 2005.

Van de Castele 2009

Guy Van de Castele, *De Poesje, traditioneel Volkspoppentheater*. Antwerpen, Artus, 2009.

Van de Velde 1966

Wannes Van de Velde, *Gedichten*. Antwerpen, Lepel, 1966.

Van de Velde, 1989

Wannes Van de Velde, *Man in landschap*. Antwerpen, Nioba Uitgevers, 1989.

Van de Velde 1993

Wannes Van de Velde, *Ketter onder de maan*. Antwerpen, Fantom, 1993.

- Van de Velde 1997
Wannes Van de Velde, *Omtrent Edmund Rössler*. Brugge, Theater De Korre, 1997.
- Van de Velde 1999
Wannes Van de Velde, *De klank van de stad*. Antwerpen, Houtekiet, 1999.
- Van de Velde 2000
Wannes Van de Velde, *In de tijd (Notities 1987-1993)*. Antwerpen, Paradox Pers, 2000.
- Van de Velde 2001
Wannes Van de Velde, *Flamencoschetsen*. Leuven, Uitgeverij P, 2001.
- Van de Velde 2004
Wannes Van de Velde, *Tijdsnede: notities 1994-2000*. Leuven, Uitgeverij P, 2004.
- Van de Velde 2007
Wannes Van de Velde, *Beloken dagen 2001-2003*. Leuven, Uitgeverij P, 2007.
- Van de Velde 2009
Wannes Van de Velde, *3cd-box+dvd*. Brussel, Universal Music Belgium, 2009.
- Van de Velde 2011
Van de Velde, Wannes, *Live*. Kobbegem, Hans Kusters Music NV 2011.
- Van de Velde 2014
Wannes Van de Velde, *Over zingen*. Leuven, Uitgeverij P, 2014.
- Van der Velde 2011
Koert Van der Velde, *Flirten met God, Religiositeit zonder geloof*. Utrecht, Ten Have, 2011.
- Van Saane 1998
Joke Van Saane, *De rol van gevoelens en emoties in de religieuze ervaring*. Kampen, Kok, 1998.
- Wilson 2002
David Sloan Wilson, *Darwin's Cathedral: Evolution, Religion, and the Nature of Society*. Chicago, University of Chicago Press, 2002.

Ongepubliceerd typoscript

Archief Wannes Van de Velde, in het bezit van de rechtmatige erfgenamen,
Antwerpen.

Geraadpleegde websites

Elias 2014

Elias, Willem. <http://belgischekunst.be/2012/09/de-narratieve-schilderkunst/> (geopend 23 november 2014).

Protetant.nu

<http://www.protestant.nu/Encyclopedie/tabid/359/Default.aspx?page=Narratieve%20theologie> (geopend 8 juli 2014).

Nederlandse Liederbank

<http://www.liederenbank.nl/bronpresentatie.php?zoek=1000011&lan=nl> (geopend 11 november 2014).

Nederlandse Liederbank

http://www.liederenbank.nl/genre_categorielijst.php (geopend 6 november 2014).

Cobra 2010

<http://cobra.be/cm/cobra/videozone/archief/podium/1.917042>. (geopend 9 oktober 2014)

Statenvertaling

<http://www.biblestudytools.com/svv/johannes/1.html> (geopend 4 augustus 2014).