

Herman Teirlincks (1879-1967) toneel in de jaren dertig : het experimenteel labo als toevluchtsoord voor een „zuiverder” kunst

door

JAAK VAN SCHOOR

Het experiment is altijd een konstante in het toneelwerk van Teirlinck geweest. Reeds in *De vertraagde Film* (1922) poogde hij de dramaturgische procédés van Maeterlincks statische drama en Crommelyncks dramatische poëzie te verzoenen met het uit de schilderkunst geïmporteerde (eveneens statische) drieluikstelsel en de aan de film ontleende vertraging als intensifiëring en openlegging van de menselijke emoties. In *Ik Dien* (1923) is de invloed van Meijercholds geritmeerde dynamiek gekombineerd met Alexander Bloks toneel-in-het-toneeltechniek van de *Balagantsjik*. In *De Man zonder Lijf* (1924-5) wordt de beweging door het licht gefragmenteerd (met o.m. de bedoeling een stroboscopisch effect te bereiken), met het optreden van poppen, het gebruik van maskers en een herkenbare ontdukkende van de personages zoals die bij Pirandello te ontdekken valt. Steeds opnieuw poogde Teirlinck eerst de ontdekkingen van anderen voor zichzelf te ervaren en ze in een nieuwe zinvolle context te plaatsen, er voor zijn eigen toneel een eigen functie aan te geven. Het gezelschap dat hem hierbij de meest artistiek-overtuigende argumenten aanreikte was dat van de Pitoëffs¹. Die rusteloze behoefte om steeds opnieuw tot verrassende vondsten te komen heeft hem meer dan eens in de buurt van konfliktsituaties gebracht, vooral met de regisseur die zijn werk te Brussel voor het voetlicht zou brengen, nl. met Arie vanden Heuvel (1860-1936), die in de eerste plaats een veruiterlijking van een innerlijke poëzie zocht, terwijl Teirlinck een versterking van innerlijke en uiterlijke dynamiek wilde. Uiteindelijk kon de samenwerking met Vandenheuvel geen stand meer houden en zocht Teirlinck voor zichzelf de omstandigheden die het hem mogelijk zouden maken op eigen houtje met de dimensies van de theatrale verbeelding te experimenteren en die kans kreeg hij in 1927 toen zijn vriend Henry van de

1. Vgl. in dit verband mijn proefschrift „Herman Teirlinck en het toneel” (Gemeentelijke Univ. Amsterdam, 1974), blz. 83, 126, 134, 145, 154, 161, 162, 207, 276 en mijn bijdragen in *Proka* (Gent) van maart en juni 1983.

Velde (1863-1957) de directeur werd van de pas gestichte Hogere School voor Architectuur en Toegepaste Kunsten in Elsene, de school van Ter Kameren.

Van dan af wordt een ononderbroken reeks van proefnemingen met de mogelijkheden van het theater ondernomen, waarvan ik hier de belangrijkste feiten op een rijtje zet en er ook hun bijzondere betekenis van tracht aan te geven. Nadien worden de experimenten met *Ave* en *Elckerlyc* apart belicht.

In chronologische orde gaat het om de volgende projecten :

- In 1927-28 : *Ave* (tekst van Herman Teirlinck) : studie van het licht, dekors, kostuums, spelklimaat ;
- 1929 : *Hendrik IV* : (tekst van Luigi Pirandello) : klimaat van het stuk en van de dualiteit van het hoofdpersonage, in verband hiermee ook het decor ;
- 1930 : *De Boer die sterft* : (tekst van Karel van de Woestijne en Herman Teirlinck) : de onrechtstreekse mededeling van de tekst zoals in het oosterse theater, het klimaat van de dood, het licht, het beschilderen van kostuums ;
- 1930 : *La Tragédie de Salomé* (ballet van Florent Schmitt) : de dans en in relatie hiermee de kostuums ;
- 1931, 1935, 1936, 1937, enz. : *Elckerlyc* (middeleeuwse tekst bewerkt door Teirlinck) : het klimaat van dood en angst, licht, decor, kostuums, toneeltaal ;
- 1931 : *Keizer Jones* (tekst van Eugene O'Neill) : klimaat van angst, de relatie tussen het muzikale en het dramatische ritme ;
- 1931 : *L'Orestie* (tekst Aischulos en Paul Claudel, muziek Darius Milhaud) : kostuums ;
- 1933 : *Sisyphé et le Juif errant* (tekst Isi Collin) : dramatisch klimaat ;
- 1933 : *L'Ours et la lune* (tekst Paul Claudel) : klimaat, licht, dramatisch ritme ;
- 1934 : *Maria Lecina* (tekst J.W.F. Werumeus Buning) : dramatisch koor, licht ;
- 1934 : *Het Esbatement van den Appelboom* (middeleeuwse tekst hertaald door Teirlinck) : kostuums, maskers, klimaat.
- 1935 : *Drie dagen Here* (middeleeuwse tekst hertaald door Teirlinck) : kostuums ;
- 1940 : *Kleine Eyolf* (tekst van Hendrik Ibsen) : klimaat.

Het spelklimaat dat Teirlinck beoogde had in de eerste betrekking op een situering van het dramaturgische gegeven in ruimte en tijd. Er werd in de toneelafdeling van Ter Kameren ook een theoretisch onderricht gegeven dat aansloot bij de werkstukken. Omstreeks 1930 was door Teirlinck een leerplan opgesteld dat als model voor het onderwijs in een academie voor toneel gezien kon

worden. Het verzoende de kunstdiscipline van het toneellaboratorium met de geest van het Instituut².

Ave

In Ter Kameren waren in 1927-28 de ontwerpen voor het decor, de kostuums, de muziek, het lichtspel en feitelijk ook van de tekst ontstaan. *Ave* speelde in twee tijden³. De eerste is die van de jonge vrouw die door haar man bedrogen is en verlaten wordt. Zij schreeuwt haar haat uit. In de tweede tijd is dezelfde vrouw een oude moeder, zij helpt haar zoon opdat hij zou herhalen wat haar aangedaan werd. Die verdubbeling in de tijd, een hervatting ook, zoals in *De Man zonder lijf*, van de ambitieuze vlucht van de man uit de geborgenheid van het dagelijkse bestaan, kreeg voor Teirlinck de betekenis van een fragment uit de eeuwige herhaling die de essentie van het leven is. Het stuk herbegint wanneer het geëindigd is en geeft alleen de stof voor een lofzang — een oratorio — te ere van de moeder, bij wie alle leven begint en eindigt⁴. Als zij ophoudt moeder te zijn, is zij voor Teirlinck dood. Echo's uit *De Vertraagde Film*, *Ik Dien*, *De man zonder Lijf*, enz. klinken hiermee tot ons door. De omzetting van dit eenvoudige, zelfs magere gegeven in toneelbeelden vroeg echter vooral een konstante begeleiding met toneelmiddelen die mede tot een vertoning lieten besluiten. Op die manier brachten de technische middelen een deel van de inhoud van het stuk aan. Op die manier realiseerde Teirlinck met *Ave* een toneelopvoering die hij bijna volledig in

2. Teirlinck was in 1930 de medestichter van een Academie voor Toneel te Gent, een eerste poging hier te lande om op een wetenschappelijke manier tot de studie van het toneel te komen (vgl. J. van Schoor, „Getuigenissen over de Academie voor Tooneel te Gent”, in *Teater* (Gent), V, 1972-73, 4, blz. 67-74). Het plan van Ter Kameren werd door Teirlinck nadien uitgewerkt tot een voorstel voor een universiteit, nl. de V.U.B. (vgl. J. W. van Schoor, „De dramatische wetenschap. Metafysica van de toneelgeschiedenis. Met een voorstel van Herman Teirlinck”, *Tijdschrift van de Vrije Universiteit van Brussel* (Brussel), X (1967-1968), 3, blz. 187-196).

3. *Ave* bracht op die manier een reactie bij Teirlincks inzicht dat het drieluik te statisch werkt (vgl. blz. 94). In het tweeluik werd het evenwicht, volgens Teirlinck, op „twee benen” gezocht. In regie-aantekeningen ontdekte ik dat de eerste tijd in 40', de tweede in 47' gespeeld diende te worden (Archief en Museum Vlaams Cultuurleven).

4. De Brusselse Groupe l'Assaut had in 1926 in de regie van Raymond Rouleau Charles Péguy's *Le Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc* in de Belgische hoofdstad gespeeld. Teirlinck heeft steeds verwantschap gevoeld tussen zijn streven op het toneel en de avant-garde-experimenten van Rouleau die zowel de Groupe Libre als l'Assaut leidde. Rouleau regie van het stuk van Péguy hechtte een groot belang aan het licht, de voorstelling evolueerde in de atmosfeer van een extatisch lyrisme. De zending van de vrouw als moeder verheerlijkte Charles Péguy in 1914 in zijn tweeduizend kwatrijnen tellende gedicht *Eve*. Hier werd het thema van het *Ave Maria* verbonden met een mystisch begrip omtrent het moederschap. Péguy blijft, in tegenstelling tot Teirlinck, steeds de door de goddelijke gratie bewogen katholiek.

handen hield. Tegelijkertijd was hij de auteur, de regisseur, de leider van de encensering, de hulp van de lichtinspiciënt, de toondichter, enz.

Het is deze voorstelling die hem van alle andere het meest bevredigd heeft en voor hem de betekenis kreeg van een „artistiek succes”⁵. Hij gaf niet zozeer om appreciatie door het publiek. Zijn persoonlijk welslagen en het besef dat hij bereikt had wat beoogd was, waren hem liever dan een succes dat ten slotte door zeer toevallige factoren bewerkt kan zijn.

Ave bracht in de eerste plaats de verwerkelijking van zijn geloof in een monumentaal toneel. Het was vooral de lektuur van Appia's *L'Oeuvre d'Art Vivant* die hem daartoe aangespoord had. Wijdeveld en Henri van der Pauwert, nadien in Ter Kameren met Henry van de Velde, Louis van der Swaelmen en Huib Hoste hebben bij hem de overtuiging gesterkt dat het toneel vorm diende te geven aan een algemeen menselijke ideeën door een suggestieve vereenvoudiging en stilering die iedereen aansprak. Appia had reeds gehoopt op „*La cathédrale de l'avenir que nous appelons de tous nos vœux ;*”, de ruimte daarvan zag hij als „un lien ou notre communauté naissante puisse s'affirmer nettement dans l'espace ; et cela en un espace assez souple pour s'offrir à la réalisation de tous nos désirs de Vie intégrale”⁶. Reeds het eerste manifest van het Bauhaus vertoonde in 1919 op de kapt een kathedraal als symbolische voorstelling van de wil van de groep dat alle kunsten in de bouwkunst zouden samenkomen. De architectuur vooral schonk toch immers de mogelijkheden om de meest verheven ideeën van een algemeen humanisme in een monumentale vorm te herscheppen.

Teirlinck geloofde in 1927 niet in het kathedrale karakter van de toneeldecoratie, zoals die bijvoorbeeld in 1921 in de Parijse Opera met indrukwekkende schilderijen van Maurice Denis voor Vincent d'Indy's *La Légende de Saint Christophe* uitgevoerd was. Ook de inzichten en de verwezenlijkingen van een Max Reinhardt konden hem wegens hun overdadige rijkdom en overweldigende veelheid aan indrukken niet boeien en lagen bovendien niet binnen het terrein van zijn mogelijkheden. Evenmin verlangde Teirlinck een vernieuwd symbolisch-liturgisch drama zoals de Kerk dit vertoonde. Het kultisch facet van een dergelijke eredienst sprak hem

5. Vgl. Teirlincks voorwoord bij *Ave* in het ex. van mr. Karel Poot. Teirlinck merkte hierbij op : „Verdere belangstelling in Vlaanderen of het buitenland, vond AVE niet. Ik meen zonder pretentie dat zulks onrechtvaardig is. *Ik houd veel van dat spel* en ik heb er ondanks alles vertrouwen in. Maar wat zou dat bewijzen ? Een auteur kan geen onbevungen oordeel vellen... Kortom : AVE is onbekend”.

6. Adolphe Appia, *L'Oeuvre d'Art vivant*, l.c., blz. 101.

minder aan. De visionaire evokatie met praktisch dezelfde middelen van een tot alle tijden behorend en uit alle realiteit bevrijd levensbeeld in actie boeide hem meer⁷.

Op die manier werd het wonder van het menselijke leven in zijn eenvoudige heerlijkheid tot een droombeeld herschapen. Vooral Baty heeft dit ideaal voor ogen gehad⁸. Henry van de Velde verkondigde reeds in *Amo* zijn wekroep en belijdenis van 1909, zijn liefde tot de pyramides, Griekse tempels en kathedralen, als tot zoveel monumenten van een technische schoonheid.

„Ihr Material atmet, bekommt Leben und Farbe. Und jede Fuge verrät, dass sich Steine un Materialien gleichsam in Liebe verbinden, wie es sonst nur menschliche Wesen vermögen“⁹.

Teirlinck was weliswaar bekend met beider opvattingen hieromtrent, maar hij wenste met het „kathedralisme“ vooral een persoonlijke boodschap te brengen waarvan de betekenis in zijn *Monoloog bij Nacht* duidelijker wordt:

„De religie is mij aldoor objektief op afstand gebleven, als een aanhangsel dat ik willekeurig kon loslaten. Maar het kerkgebouw, dat ons dorp met een tijdeloos gezag beheerste, de klokken in de toren, de onaardse ruimten van de beukgewelven, het lichtspel in de gekleurde ramen, en vooral de zwevende orgelmuziek, hebben een religieuze gereedheid bevorderd, die mijn wezen als een romantisch apparaat is bijgebleven, en waarin mijn badende beelden hun zwaartekracht verloren. In onbepaalbare mate hebben zij mij tot subjektieve aanschouwingen bereid, die duizelige vergezichten openden op mijn verbondenheid met de hele schepping.

Ik was steeds daarbij gelukkig.

Ik voelde mij zalig voorbestemd voor een universele liefde. Het oorzakelijk verband tussen die behoefte en mijn litteraire neigingen is in mijn ogen duidelijk“¹⁰.

De algemene menselijkheid van *De Vertraagde Film*, *Ik Dien en De Man zonder Lijf* was nog concreet ingekleed en de vormen ervan waren nog duidelijk herkenbaar. In *Ave* werkte zij cerebraler, abstrakter en als een konstruktieve eenheid. De algemeenheid van

7. Een gelijkaardig maar kristelijk geïnspireerd standpunt verdedigde P. H. van Moerkerken jr. in zijn voorwoord bij *De Doodendans*. Drama (Amsterdam, z.j., blz. I-VII).

8. Vgl. Gaston Baty, „Le chantier de la Cathédrale“, *Bulletin de la Chimère* (Paris), 12, juni 1923. Baty had het reeds over katedralisme in het *Bulletin de la Chimère* (Paris), 6, oktober 1922. Vgl. ook Gaston Baty, *Le Masque et l'Encensoir*, Paris, 1926, blz. 207 vv. („l'art gothique de la cathédrale et le mystère“).

9. Henry van de Velde, *Amo*, Wiesbaden, 1954³, blz. 21.

10. *V.W.H.T.*, dl. I, blz. 271-272. Vgl. ook met Richard Declercks woorden over Alain, de auteur die Teirlinck na de tweede wereldoorlog las: „Hij had het niet nodig een bepaalde erediens aan te kleven om de bekoring te ondergaan van een mystiek ritueel“, (Richard Declerck, *Gestalten en Gedachten*, Antwerpen, 1957, blz. 102).

de personages en de toestanden werd hier gesublimeerd door de metamorfozes, het architektonische decor, het licht. Het decor was a.h.w. een wit altaar met nissen, boven het altaar hing een grote zon, het symbool van de hemel. De idee van een oratorium dat weinig of geen toneelschikking nodig heeft, werd hiermee gediend. De kostuums van De Man, De Vrouw en De Moeder waren van een strakke eenvoud met ononderbroken zwarte, parelgrijze, groene, paarse, enz. kleurvakken. Alleen de Machten maakten door hun vervorming en voortgezette stilering van de menselijke contouren een bevreedende indruk. In het spel kwam dat tot uiting in hun burlesk gekibbel (*Verz. W.H.T. 542*) of in hun potserlijk „loeren” vanuit een vak van het benedendecor. Zij integreerden zich echter in het samenspel van de hoofdrollen door bij voorbeeld de Zoon voor te zeggen wat hij doen of denken moet (498-501; 526-527), of door samen het Lied van het Leven aan te heffen (503-504). Hun door Teirlinck bij de inzet van het stuk (491-492) en in de tweede tijd tijdens de ruzie van de Machten (542-543) als ironiserend bedoeld optreden beklemtoonde hun uit het verband springende betekenis. Zij inkarneerden de verlangens van Man en Vrouw en maakten diezelfde dromen door hun potserlijk optreden belachelijk¹¹.

De gewilde abstraktie van de acteur tot een nieuwe plastische eenheid was reeds bij Craig een idee die uit een Maeterlinckiaanse opvatting geput kon zijn¹². Ook het strak geleide spel van de acteurs onderstreepte de wil om tot een symbolistisch totaal theater te komen. Het is niet onwaarschijnlijk dat Teirlinck, door de buitenlandse kontakten en Van de Velde enigszins bekend was met wat het Bauhaus als experiment met de vervorming van het lichaam beproefde en dat hij hiervan een persoonlijke interpretatie heeft willen geven. Met Schlemmers geometrische beheersing van de ruimte was hij weinig bekend. Maar dezelfde Schlemmer had ook de geschiedenis van het theater als de geschiedenis van de gedaanteverwisseling van de mens voorgesteld en hiervoor de abstraktie als een typische uitdrukkingsvorm van zijn tijd gezien¹³. Een gelijkaardige vervorming van het lichaam tot een abstractie heeft Habima in *De Droom van Jakob* gebracht, toen engelen als grote

11. Die dromen heeft Teirlinck in een eerste ontwerp (bezit Archief en Museum voor Vlaams Cultuurleven) beschreven als het Leven (de Eerste Macht), de Roem (de Tweede Macht), de Rede (de Derde Macht). Teirlinck associeerde het Leven met het begrip bewaren en hebben, de Roem met het heersen, de Rede met het genieten en geven.

12. Vgl. E. T. Kirby, „Abstract Man: The Essence of Total Theatre”, in *Total Theatre*, New York, 1968, blz. 30.

13. Oskar Schlemmer, „Mensch und Kunstfigur”, in *Die Bühne im Bauhaus*, München, (1925), blz. 7.

roofvogels op een verheven plateau optraden¹⁴. Maar hun gelaat behoorde nog tot de direkte middelen ter herkenning. Teirlinck vervormde het aangezicht door middel van een masker waarin nauwelijks een gelaat te herkennen was. Eenzelfde bedoeling was door Schlemmer verdedigd¹⁵. Het uitgangspunt van beide denkwijzen was dat het lichaam van de speler tot een ruimte beheersend object uitgebouwd zou worden. Telkens werd het een uitdrukkingvorm met metafysische bedoelingen, een medium waarvan de wezenstrekken essentiële gedachten i.v.m. de mens weerspiegelden. De muziek, het licht en de tekst brachten samen een monumentale boodschap en vormden een onverbreekelijke eenheid ter wille van het plastisch diorama als verheerlijking van de moederfiguur.

De gehele voorstelling was gegroeid uit Teirlincks conceptie van de moederbinding. De Moeder-idee heeft Teirlinck hier als een vervanging van de door hem dood gewaande verheerlijking van goden, helden en idealen opgezet¹⁶. Nadien heeft hij wel ingezien dat deze vrij statische projectie moeilijk kon boeien. Zij was eerder een reproductie van een in twee momenten herhaald oer-gevoel dan van een dramatische situatie die spanning veronderstelt. Nochtans werd hier voor het eerst een concrete voorstelling gegeven van een fundamenteel en essentieel gevoel van Teirlinck. Tegelijkertijd riep hij daarmee tot een algemeen medeleven op :

„Al mijn betrachten is werk te geven van solidariteit onder alle elementen, van solidaire liefde met het volk.”

...

„Er is geen gemeenschapskunst. Er is kunst van liefde. Liefde vanwege den gever, liefde vanwege den gever, liefde vanwege den nemer. Elke kunst groeit uit den kunstenaar”¹⁷.

Zijn persoonlijkheid bepaalde ook het sterke lyrische karakter van de vertoning. De samenwerking van het verheven woord (de dichter), de zang (de toondichter), het licht en het toneel (de architect) en de akteur bewerkte immers het moderne „kathedralisme” dat een algemeen menselijke essentie als het ware tot een monument, een zuil deed opgroeien.

Het woord was hiervan een essentieel onderdeel, niet als een aktiverende of motorische kracht maar als een „bekledend” en meezingend element in de loflitanie. Teirlinck konstrueerde zijn tekstboek voor het oratorio-spel naar het model van de staties waarbij

14. Vgl. Béatrice Picon-Vallin, *Le Théâtre Juif soviétique pendant les Années vingt*, Lausanne, 1973, blz. 160 (+ foto blz. 144 (g)).

15. Oskar Schlemmer, „Mensch und Kunstfigur”, l.c., blz. 15.

16. Herman Teirlinck in de geschreven inleiding bij *Ave* in het ex. van mr. Karel Poot.

17. Herman Teirlinck in *Het Laatste Nieuws* van 6 maart 1928.

de gelovigen stilhouden om het lijden van Christus te gedenken. Elke ontmoeting, elke aparte dialoog werd zo bedacht. De handeling verliep via een reeks tableaux¹⁸. Er was bij voorbeeld de ontmoeting van de jonge man met de jonge vrouw (493-496), die van de oude moeder en de jonge vrouw (501-503) of in de tweede tijd die van de moeder en de zoon (519-522), van de zoon en de andere jonge vrouw (522-524). Het idioom van de voorstellingen in de kerk bleef een dankbaar middel om tot een algemeen menselijke schepping te komen. Het woord gaf daarbij alleen een verklaring, een onderschrift aan, dat het zinvolle verband verduidelijkte. Dat *Ave* volgens een plan met „spelbeelden” ontstaan is, wordt door dit feit versterkt.

Alleen de taal van de Machten klonk brutaal en lasterend. Zij bewerkte soms een levendiger en ook realistischer dissonant in het koor van de stemmen. In het geheel van de voorstelling verliep hun optreden contrapuntisch. Voor de overige personages was de dialoog direkter, waarbij de Teirlinckiaanse zegswijzen de typische klank- en beeldkleur onderstreepte en vooral een poëtische taal bewerkte¹⁹. Het traag en stiller spreken in de „tableaus” werkte een eigenaardige atmosfeer, tevens een beter begrip voor de beeldspraak. Zoals het langzaam geritmeerd voorbijschuiven van de personages het spel verduidelijkte. Maar de lyrische passages werden soms door de medewerking van de grammfoonmuziek van drie toestellen overschreeuwd. Het masker van de drie Machten hinderde ook de welluidendheid van hun klanken. Waar het woord kwam, daar bloeide het open tot een steeds nieuwe verrassing. In werkelijkheid ging het vooral om een samenwerking van klimaatscheppende middelen.

Deze poëzie werd in de voorstelling ook begeleid door de vokale en muzikale elementen. Het onzichtbare, uit de hemel zingende

18. Het model van de voorstelling van de kruisgang met de poppen van Irène Vanderlinden is hier wellicht niet vreemd aan. Teirlincks *Ave* werd voor het eerst gespeeld op 14 maart 1928. De auteur had in het najaar van 1927 en in januari 1928 aan het scenario gewerkt. In 1928 verscheen van Henry Soumagne *Madame Marie Mystère en trois actes avec „Le Chemin de la Croix”* (Paris, 1928). Het voorwoord van Soumagne is gedateerd : Liège, janvier 1928. Is het een toeval dat in dezelfde tijd twee stukken ontstonden met een gelijkaardig onderwerp en eenzelfde artistieke vondst, nl. het gebruik van de staties van de kruisgang als dramatische levensbeelden?

19. Vlg. blz. 497 : *De jonge man* Ik heb een vrouw ontmoet. Zij was als met een toverlicht omhangen. Ik ben haar wondere bloei genaderd. Ik wist niet wat ik deed. Een donkere gloed had mijn gedachten verschroeid. Toen... ; blz. 500 : *De derde macht* Ja. Een aardige zeeschelp, vol met een bombast van geluiden en de glorie van een ingebeelde wereld. Maar gij, rood hertelapje, ge zijt zo onbestendig als iets dat bang is voor het rotten ! ; of blz. 531 : *De moeder* De drift is voor een man, wat wij, voor ons, liefde noemen. De hemel heeft ons zo gescheiden en beperkt. Het is niemands schuld, dat hij de rappe reiziger is, en wij de onbeweeglijke horizon. Het is niemands schuld dat hij een monument is in onze eeuwigheid.

„koor” versterkte vooral het karakter van een oratorium, een ten dele episch, ten dele lyrisch muzikaal drama voor zang en orkest. Het „omkleedde” de dialogen en het spel van de personages met een sterk geritmeerde en muzikaal begeleide monoloog die beide delen van het stuk inleidde (491; 517-518). De woorden en de beeldspraak van deze zangerige gedeelten van de tekst werden voor de niet beschrijvende momenten uit de literatuur van de Mariale devotie en het passieverhaal genomen²⁰. Alleen was de naam van Maria konsekwent door die van Moeder vervangen. Maar de ten hemel stijgende lofzangen hadden een gelijkaardige klank zoals die uit een kerkelijk ritueel. De muzikale begeleiding geschiedde door het onzichtbare „koor”, een aktrice die door een luidspreker sprak²¹, klokkengelui, een orgel en drie grammofoons die tegelijk ingeschakeld werden. Dit alles maakte een overdonderend effect. Het procédé met de grammofoons vonden sommigen overweldigend²².

Met de voorstelling van *Ave* waren mogelijkheden voor het andere Vlaams toneel vrijgekomen. *Ave* stond ook niet zo heel ver af van wat sinds 1930 maar vooral na de tweede wereldoorlog de klank- en lichtspelen aan genot voor oor en gezicht zouden brengen²³.

Het spel van de acteurs was echter duidelijk verschillend van wat latere scheppingen in het licht zouden stellen. *Ave* was vooral gekonditioneerd door de verrassende mogelijkheden van de muziek en het licht. Het woord dreigde hier als dramatische spanning aangevende faktor verstikt te geraken in zich op architecturale normen beroepende kunstmedia.

Het licht beklemtoonde die bezwerende samenwerking in een niet geringe mate. Het trad zelfs op als een symbolisch personage en kondigde bij zijn ontstaan mimisch het aantreden van de Mens aan, een fiat lux dat a.h.w. Adam en Eva in hun eerste staat van het scheppingsverhaal voorafgaat en hen in hun handel en wandel blijft begeleiden (492-493). Het sloot ook het spel door het beeld van de zittende Mater Dolorosa te laten verstenen (547). Het sug-

20. Vgl. *V.W.H.T.*, dl. VIII, aant. blz. 509 r. 8; blz. 537 r. 7 en 30 vv.; blz. 547 r. 1 vv.

21. Mevrouw Henriette Cabanier.

22. Directeur Karel van Rijn van de Gentse Nederlandse Schouwburg heeft gemeend hier munt uit te kunnen slaan (vgl. J. van Schoor, *Een Huis voor Vlaanderen*, Gent, 1973, blz. 161 - 162).

23. De idee om het toneelbeeld vooral aan de hand van een veelkleurige lichttechniek op te roepen was feitelijk reeds gedemonstreerd in Johan de Meesters regie van *Lucifer*, die met deze voorstelling in november en december 1926 met het Volkstoneel in Vlaanderen rondtoerde. In Parijs zou hij er in juni 1927 een groot succes mee beleven. Maar Teirlincks licht-orgel was beter uitgerust en hij was ook de eerste die dit soort vertoningen in het repertoire van een officiële schouwburg kon laten opnemen.

gereerde daarnaast de nieuwe dag van de tweede tijd (518). Het belichtte met gebaren de heerlijke verschijning van de kloeke jonge zoon (524). Het gleed vluchtig met de Moeder in zijn schaduw als een gelijke van de Dood (529), of wilde zich als de sprakeloze waarheid zelve kenbaar maken (o.m. 541). Maar het licht speelde niet alleen als rol mee, het vormde en vervormde ook het toneelbeeld en zijn ruimtewerking. De zonneschijf op het tweede plan diende als reflektor voor een lichtspeling met blauw, goud, rood en wit. De schijf zelf was in het eerste bedrijf rood, in het tweede groen gekleurd (een soortgelijke variatie van tinten kon men in de kleding en de pruik van de zoon uit I en II terugvinden). Op die manier ontstond een bonte wemeling van lichteffecten die in het kader van het wit-grijs dekor en met de medewerking van de kleurvakken van de kostuums weelderig aandeed. Zo werd het mysterie van het spel duidelijker ervaren als een luchtspiegeling, een projectie in de oneindige ruimte. Dat het Bauhaus met het onderzoek naar de verhouding tussen licht en kleur en met de scheppende mogelijkheden hiervan experimenteerde, kan Teirlinck toen bekend geweest zijn. Van de Veldes school, waar *Ave* eerst ingestudeerd werd, is de beginselen van het Bauhaus deugdelijk blijven interpreteren²⁴. Een konsekwente overeenkomst met de belichtingsprocédés van het Bauhaus was bij Teirlincks spel nochtans niet zo duidelijk. In Weimar en Dessau testte men de kleurenwerking op haar specifieke vermogens af, de belichting en de kleur waren een doel op zichzelf.

Teirlincks behandeling van het lichtorgel was in *Ave* weliswaar soms bizar en overweldigend, bovendien heel duidelijk berekend op het verrassende effect. Maar Teirlincks licht droeg bij tot een eenheid in de voorstelling ter ondersteuning van de monumentale gedachte en was op die manier functioneel. Monumentaliteit is in dit verband heel dikwijls te verbinden met de menselijke echtheid die volgens Teirlinck niet los te maken is van het mysterie en zijn symbolen. Hier lieten de aantrekkingskracht van het toneel en het werk van Paul Claudel zich voelen. Reeds in mei 1921 hadden Rolf de Marés Ballets Suédois *L'Homme et son Désir* van Claudel, een „poème plastique” met de muziek van Milhaud in Brussel als een model voor een nieuwe bewegingskunst gebracht. Het belangrijkste personage, een naamloze, was de Man die door zijn primitieve driften geleid werd. Twee vrouwen begeleidden hem, de ene de voorstelling van de Herinnering, de andere van de Illusie. De

24. Vgl. K.-N. Elno „Inleiding tot het Bauhaus”, *De Vlaamse Gids* (Brussel), XLI (1957), I, blz. 36; Prof. A.M. Hammacher, *De wereld van Henry van de Velde*, l.c., blz. 228 en 231 en Henry van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, l.c. blz. 427 - 428.

Man weet zich van hen te bevrijden en in zijn droom voert hij de dans van de Drift en de Verbanning uit. Die obsessie wordt sterker en sterker voor hem. Een vrouw weet hem in haar ban te krijgen, samen lopen ze weg. *Ave* vertoont overeenkomsten met dit Claudeliaanse gedicht, al werd *L'Homme et son Désir* als een ballet bedoeld. Het toneel was eveneens in horizontale speelplannen verdeeld, waarbij hemel, aarde en water de niveaus aangaven. Er werd, zoals in *Ave*, simultaan geacteerd. Beide scenario's wilden een algemeen menselijke synthese in de vorm van een „mysterie”. De bedoeling leefde voor allebei om door middel van het theatrale gebaar en de dans tot een ekwivalent van het dichtelijke beeld te komen. Claudels gedicht vertolkte echter door zijn inspiratie van het No-toneel een vertraagd en daardoor gestileerd levensbeeld²⁵. In *Ave* is er eenzelfde vertraging ter wille van de monumentaliteit. Ook de betekenis van de rollen kan een vergelijking doorstaan. De Man wordt begeleid door de Herinnering en de Illusie, begrippen die te verenigen zijn met de gedachte aan de Moeder enerzijds en de Vrouw anderzijds. Teirlinck kon gemakkelijk een aanknopingspunt vinden bij Claudels opvattingen over het toneel, die van een dichter die over de mogelijkheden van het theater droomt. Na 1921 zouden vooral de Pitoëffs, die Teirlinck zo hoog schatte, het toneel van Claudel gestalte geven. Hun zin voor de herschepping van de droom op het toneel heeft sinds 1926 te Parijs vooral wonderen gedaan met *L'Echange*.

In Vlaanderen brak de erkenning van het werk van Claudel door met de produktie van *L'Annonce faite à Marie* door het Vlaamse Volkstoneel als *Boodschap aan Maria* in het begin van het seizoen 1927-28 gespeeld²⁶. Hier opnieuw heeft Teirlinck kennis genomen van een simultane voorstelling met verschillende spelniveaus²⁷. De auteur schreef bovendien voor dat zijn „scène à étages” geen enkel zetstuk of dekor zou kennen en dat het licht hier de enige ruimteschepende faktor werd²⁷. Het is bekend dat hij deze vinding in Jaques Dalcrozes experimentele theatertje te Hellerau voor het eerst gezien had en voor zijn toneel wilde toepassen. Claudels idee

25. Vgl. Jacques Petit en Jean-Pierre Kempf in: Paul Claudel, *Mes idées sur le théâtre*, Paris, 1966, blz. 12.

26. Vermoedelijk heeft Tairovs regie van het stuk De Meester geïnspireerd, maar die dateerde reeds van 1920. Sindsdien had Baty van 1920 tot 1922 een opvallende reeks van voorstellingen met het stuk ondernomen. Claudel heeft vooral de bedoeling gehad dat *L'Annonce* een poging zou zijn om het lyrische woord met het theater en de muziek te verzoenen. Teirlincks opzet was gelijkaardig. Daartoe heeft hij, zoals Claudel, fragmenten uit de gebeden van de Mariale devotie voor zijn koor gekozen. 27. Vgl. Willem Putman, „De Boodschap aan Maria” van Paul Claudel”, in *Toneelboek 1928 - 1938*, Antwerpen, 1938, blz. 24 - 30. De Meester speelde, zoals Teirlinck, met een toneelbouwsel met de bedoeling aldus tot de uitdrukking van een „majestatisch kathedralisme” te komen.

om met *L'Annonce* de bijzondere verheerlijking van het eenvoudige leven te brengen en dit bestaan tot een eeuwige gedachte te sublimeren, heeft Teirlinck aangesproken²⁸. Zijn waardering voor het toneel van Claudel zou nadien over zijn regie van *L'Ours et la Lune* uitmonden in de studie van Claudels hertaling van de *Oresteia*. Claudel heeft ook Teirlincks belangstelling voor de klassieken verlevendigd.

Elckerlyc

De voorstelling van *Ave* vroeg om een grotere speelruimte dan die van de Koninklijke Vlaamse Schouwburg, wellicht een openluchttheater. Met zijn lichtapparaat kon Teirlinck de relatieve grootte van de ruimte voortoveren, maar het huwelijk tussen architectuur en toneel bleef hiermee toch beperkt tot een schijnsituatie. In Ter Kameren was men er van overtuigd dat het openluchttonaal de oplossing zou brengen waarbij het toneel de geest van de nieuwe bouwkunst tot de zijne maakte. Een stuk als *Elckerlyc* kon daartoe de geschikte stof geven. Alle tot dan toe geziene Elckerlyc-voorstellingen trokken de lijn niet door tot een voorstelling voor alle tijden die elk anekdotisme en detailwerk vermeed. De monumentaal ingeklede uitvoeringen in Amsterdam, Sint-Niklaas en Gent zochten juist meer een historisch kader dan dat zij veralgemeenden²⁹.

Voor Teirlinck was het duidelijk dat hier voor het moderne toneel een opdracht klaar lag. Uit de confrontatie van *Elckerlyc* met de nieuwste stijlbegrippen zou een experiment groeien. *Elckerlyc* vormde toch immers de schakel tussen de middeleeuwse kathedraal en het volk dat benieuwd op het plein van de kerk samengepakt staat om het schouwspel van alle tijden bij te wonen dat de „eenheid van ontvankelijkheid en eenheid van aandoening” verwezenlijkt³⁰.

In zijn verbeelding zag Teirlinck eerst *Elckerlyc* voor de kathedraal van St.-Goedele en St.-Michiel die met haar statige torens

28. Paul Claudel, *Mes idées sur le théâtre*, l.c. blz. 45.

29. Teirlinck kende Royaards' en Verkades historiserende transpositie van het stuk, hij was ook bekend met Verkades *remake* van 1923. Zeker is dat hij meer vernomen heeft over Michel van Vlaenderens *Elckerlyc*-vertoning voor de Lievevrouwekerk van St.-Niklaas op 30 augustus 1925 en over Herman van Overbeks herschepping van juli 1930 in het kader van het Lamgodsspel voor de St.-Baafskathedraal te Gent. In de laatste reeks van voorstellingen, die met het festijn van Elckerlyc openden, viel het voorbeeld van Reinhardts *Jedermann* overduidelijk te herkennen. Maar hier was het, zoals bij de andere aktualisering van het laat-middeleeuwse spel, evenzeer de bedoeling tot een historische rekonstruktie te komen. Henri Ghéons opvoering te Brussel in 1928 van *Monsieur Chacun* week daar niet van af.

30. *V.W.H.T.*, dl. IX, blz. 346.

het ideale decor vormen zou. *Elckerlyc* was toch „diep-menselijk van binnen” en „breed-decoratief van buiten”³¹. In dit verband was het een prototype van een „goed toneelstuk”. De ruimte en de tijd waren er volkomen in afgemeten, zijn levensbeeld sprak een duidelijke taal, zelfs voor het meest heterogene publiek. De ziel van de massa werd door *Elckerlyc* aangesproken. In *Elckerlyc* openbaarde zich z.i. de mystiek van het volk die eeuwig is³². Het woord in *Elckerlyc* is het eenvoudige en volkse woord dat door zijn directheid en plastisch vermogen de reflex van die volksziel brengt. Het kon, volgens Teirlinck, vergeleken worden met dat van een Plautus of een Molière die een levendige taal gebruikten, maar daarom nog geen volmaakte literaire produkten afgeleverd hadden. Dit was Teirlincks overtuiging anno 1931; dat geloof zou hij ook tot zijn dood bewaren.

Hij heeft toen de middeleeuwse tekst hertaald en er de dorre twijgen uit verwijderd, die een historische en dus hinderlijke betekenis hadden³³. Uiteraard sprak *Elckerlyc* hem ook aan omdat hij er veel overeenkomst met eigen werk in wist. In wezen brengt het stuk zoiets als een vertraagde film, een langzame projectie van de laatste momenten uit het leven van iedereen. *Elckerlyc* voltrekt zich bovendien zoals *Ave* op drie plans: dat van de onzichtbare hemel van waar de stem van God weerklinkt, dat van de dood die tussen het leven en God staat, en dat van de mens in zijn aardse eigenschappen. De gehele voorstelling kent in de tekst ook een verloop volgens drie fazen en is op die manier een soort drieluik. Het eerste deel bestond voor Teirlinck uit de expositie en de oproep tot de aardse trawanten Gezelschap, Mage en 't Goed. Het speelde zich op het laagste niveau af. Door de daaropvolgende uitbeelding van Elckerlycs innerlijke bestaan en het optreden van Deugd, Kennisse, Biechte en Berouw werd een opwaartse beweging gesuggereerd. Elckerlycs zieleleven onderging daarop een me-

31. *Ibid.*, blz. 351. *Everyman* was in augustus 1929 ook op het voorplein van de kathedraal van Canterbury gespeeld. Van die voorstelling werd een foto gepubliceerd in *Het Laatste Nieuws* van 29 augustus 1929. Men kan veronderstellen dat Teirlinck, die geregeld de Brusselse kranten *Het Laatste Nieuws* en *Le Soir* las, die foto gezien heeft.

32. Reeds in 1931 en dus vóór Van der Kun (Vgl. Dr. J.I.M. van der Kun s.j., *Handelingsaspecten in het drama*, Nijmegen, 1938, blz. 273 - 274) wees Teirlinck op het algemene emotionele aspect van woorden en handelingen in *Elckerlyc* (vgl. *V.W.H.T.*, dl. IX, blz. 351-352).

33. De basistekst die Teirlinck gebruikte was Dr. K.H. de Raafs uitgave *Den Spiegel der Salicheit van Elckerlyc*, Laren, 1910³. In werkelijkheid staan in Teirlincks *Elckerlyc. Eene middeleeuwse moraliteit naar den oorspronkelijken tekst getrouwlyc oorgescreven*, s.l. (Brussel), z.j. (1935) nogal wat slordigheden. Bepaalde gedeelten van de tekst worden door andere personages vertolkt dan in de middeleeuwse tekst voorgeschreven is. Teirlincks „hertaling” is soms aanvechtbaar, vers 684 t.m. 725 (in de uitgave van De Raaf blz. 39 en 40) is helemaal weggelaten, enz. (Marnix Gijsen wees er reeds in *De Standaard* van 8 januari 1938 op dat Teirlinck het gedicht op de heerlijkheid van de priesterstaat had laten vallen).

tamorfoze door het beroep dat op de goddelijke barmhartigheid gedaan werd. De zelfkastijding en loutering gebeurt in het kled van het berouw. Het derde en laatste moment van het spel brengt de uitbeelding op de drempel van het huis van de Dood, waar Schoonheid, Kracht, Wijsheid en Vijf Sinnen Elckerlyc in de steek laten.

Nu hij van alle aardse eigenschappen bevrijd is, kan hij het hoogste niveau bereiken. Zoals de Mens in *Torenbestormer* gaat hij zijn verlossing tegemoet. De Deugd begeleidt hem, in haar armen zal hij sterven en ten hemel varen. Zo heeft Teirlinck de opgang van Elckerlyc gezien.

De kansen voor een opvoering op de trappen van de Brusselse hoofdkerk waren in 1930-31 niet groot. Een bijzondere omstandigheid zou hem echter helpen. In het park van het koninklijk paleis te Laken had koningin Elisabeth nl. een openluchtschouwburg laten aanleggen met de bedoeling er toneelopvoeringen van hoog niveau in het Frans of in het Nederlands en muziekkuitvoeringen te laten plaatsvinden. Het was de bedoeling van de vorstin dat hiermee buiten de strenge hofatmosfeer een beter contact tussen het vorstenhuis en de literaire en artistieke wereld tot stand zou komen. Aan Teirlinck, die in 1930 als cultureel adviseur aan het hof verbonden was³⁴, werd opgedragen de eerste voorstelling in het Nederlands te organiseren. Het Elckerlyc-thema had hem reeds zo lang geobsedeerd dat hij het ook aan het experiment van de actualisering wilde onderwerpen. Bij zijn hertaling was hij uitgegaan van de overtuiging dat *Elckerlyc* goed speelbaar was, mits enkele historische en voor hem al te duidelijk „clericaliserende” fragmenten weggelaten werden en men het taalgebruik aanpaste³⁵. Het bijwonen van andere voorstellingen van Elckerlyc en van de repetities met het eigen gezelschap had hem bekend gemaakt met een levendige en onmiddellijk werkende dialoog. De handeling in Elckerlyc was z.i. raak en zonder vertragende woordenomhaal. De beperkt gehouden moralisering remde de voortgang van het spel niet af. De belangrijkste rollen vertoonden in hun optreden en taal een dramatische efficiënte die alleen soms door de allegorische werking verzwakt werd. De taal van *Elckerlyc* scoort voor alle rollen een simpele waarachtigheid die door geen grote literaire bekommernis verbroken raakt. De dialektisch getinte spreektaal van

34. Tot in het jaar 1933 was Teirlinck in feite leraar aan het hof, in 1933 werd hij aan het Huis van de Koning en van de hertog van Brabant verbonden. Twee jaar later werd hij tot Raadgever voor Kunsten en Wetenschappen benoemd. Vóór 1933 trad Teirlinck reeds meer dan eens op als adviseur voor culturele aangelegenheden.

35. Zie hoger aantekening 33. Die aanpassing van de taal moet ook in een Teirlinckiaanse zin verstaan worden, d.i. soms zeer vrij.

de personages, tot die van God toe, gaf de binding van de tekst met het gespeelde woord aan³⁶. Alle pralerige welsprekendheid die de gezegde tekst loodzwaar zou doen wegen, was vermeden. Kortom hier werd „een onmiddellijk en dynamisch contact van de dramatische handeling met het publiek verwezenlijkt”³⁷.

Aan een hogere wet kon een toneelstuk volgens Teirlinck niet beantwoorden. Dat waren de argumenten die hem tot een actualisering lieten besluiten³⁸. Zijn toneelontwerpen³⁹, zijn geluidstechnicus⁴⁰ en de acteurs dienden die voorstelling nu waar te maken.

Een eerste opvoering van 9 juli 1931 zou uit een samenwerking van Teirlinck (voor de algemene leiding) met Gust Maes (voor de regie) en Denis Martin (voor de dekors en de kostuums) ontstaan. De belangrijkste acteurs van de Koninklijke Vlaamse Schouwburg en lekespelers van de St.-Augustinuskring uit Antwerpen, die kort tevoren het Landjuweel⁴¹ gewonnen had, verleenden hun medewerking voor de opvoering. Men mag vooropstellen dat deze combinatie voor Teirlinck een ideale oplossing bracht. Zijn ideeën bepaalden het gehele samenspel. Hij bleef de door Craig voorgestelde ideale leider, zijn „design” legde het „spelbeeld” vast, zijn voorstellen werden getrouw uitgevoerd.

Teirlincks decorateur⁴² bouwde op het terras van het openlucht-toneel een witte poort die door een trap met het laagste speelplan verbonden was, een eveneens witte scheiding ernaast gaf het tweede niveau aan. Op de poort en door de opening van de deur gescheiden stond een zwarte cirkel met een rode kern. Voor Teirlinck kreeg die toegang de betekenis van de grens met het dodenrijk. Aan weerszijden van dit gebouw stonden abstracte decorstukken die het verlengde van de hemelpoort suggereerden en een grens voor de speelruimte aangaven. Cypresen vormden daar tussen in een natuurlijke afscheiding. Hun omlijsting werkte dank zij de belichting in deze avondvoorstelling sfeerscheppend. Uiteraard

36. Teirlinck stond toen en later niet weigerachtig tegenover dialect op het toneel, voorzover dat de uiting kon zijn van een authenticiteit (vgl. Herman Teirlinck, „Toneeltaal”, *Taal en Tongval* (Bosvoorde-Amsterdam), XIII (1961), 2-3, 18 mei, blz. 142-143).

37. Herman Teirlinck, „Elckerlyck”, in *100 grote Vlamingen. Vlaanderens roem en grootheid in zijn beroemde mannen*, Antwerpen, 1941, blz. 73.

38. Teirlinck zou die argumenten nadien systematischer herhalen (vgl. Herman Teirlinck, „Elckerlyck”, *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, (Antwerpen), III (1949), blz. 1338-1340).

39. Teirlinck zegt „bouwer” om het verband met de architect aan te geven (vgl. *V.W.H.T.*, dl. IX, blz. 346-347).

40. Teirlinck zegt „ritmeerder” (*ibid.* blz. 347).

41. In 1922 werd het Landjuweel op initiatief van Herman Teirlinck heringericht als de wedstrijd van de Vlaamse rederijkerskamers die zich in de loop van het jaar onderscheiden hadden. Vgl. *V.W.H.T.*, dl. IX, aant. blz. 611 r. 13.

42. Denis Martins toneelmakette die eerst in Ter Kameren gemaakt werd, werd niet uitgevoerd. Enkele ideeën, zoals die van het spel op niveaus, de zwarte cirkel met het rode hart als symbool voor het dodenrijk enz. bleven gehandhaafd.

was het licht voor Teirlincks „bouwer” opnieuw een modulerende faktor. Het schiep een eindeloze ruimte en begeleidde de langzame metamorfoze van de protagonist functioneel en volgens diverse stadia.

De muziek had een gelijkaardige opdracht, alleen leidde en orkestreerde zij meer de bewegingen van de acteurs. De muziek uit een grammofoon speelde een bevreemdende inleiding ter verduidelijking van het daverende levensritme, als van voetstappen, en ter aankondiging van Gods uit het donker weerklinkende stem. Hierna kwam de Dood uit de poort te voorschijn en werd Elckerlyc door hem gewaarschuwd.

Naar gelang het proces van verinnerlijking zich in het gemoedsleven van de gedaagde voltrok, groeide een religieuze muziek. Haar klanken ondersteunden in crescendo Elckerlycs opgang, dreunden nadien wijder uit en verenigden zich tot hemelse koren. Het slot, waarbij Elckerlycs bevrijding en zijn toegang tot het rijk van de Dood voorgesteld werd, eindigde met een godsdienstige apoteoze⁴³. Kennisse vertolkte hierop de epiloog. Het experiment met *Elckerlyc* betekende niet zozeer dat een proeve gebracht was van een vernieuwde speelstijl. Zoals bij het meeste werk dat Teirlinck sinds zijn proefjaren in Ter Kameron leidde en voortbracht ging het hier om een onderzoek van de toneelmiddelen en hoe die het spel op zichzelf konditioneerden. Stijl stond in die jaren nog voor het belangrijkste deel gelijk met het zoeken naar een juiste bepaling van de ruimte en de tijd die een bepaald stuk nodig had. De acteur diende zich in dit concept te integreren, het spel van de toneelmiddelen en het klimaat mee te spelen, zich aan te passen aan het stijlprincipe. In *Elckerlyc* lag dat voor hem in de eerste plaats bij de kostumering die door haar vormen en kleurenkombinaties een uitgebreid vooronderzoek en een studie van het kostuum in verband met de rol vereiste. De ontwerpen van Denis Martin vertoonden hier oorspronkelijk donkere kleuren met rood, bruin en groen verbroken door geometrische en symbolische tekeningen. Kennisse (met geweven pruik) was in het wit, maar droeg een vuurrode wijde kap, de Dood was in het zwart met een masker dat vervreemde en met parallele kringen over de rechterhelft van het kleed. Vele van die kostuums waren het produkt van een verfijnde fantasie, voor een paar aspecten kon men ook een invloed vermoeden van Russische oorsprong uit het Kamerny Teater en het Habima en de ontwerpen van Alexandra Exter, Nathalia Gontsjarova en

43. Op het verband tussen het slot van *Elckerlyc* en de liturgische uitvaartdienst met het *In Paradisum* wees reeds P. Maximilianus Mind. Kap. in het Tijdschrift voor Taal en Letteren van 1923 (P.M., „Het slot van Elckerlyc”, *Tijdschrift voor Taal en Letteren* (Tilburg), XI-XII (1923), 4-5, juli-augustus, blz. 227).

Alexander Vesnin. Elckerlyc zelf verscheen in smoking. Zo ook Vriendschap die daarbij nog een hoge hoed op had. De bedoeling daarvan was dat met dit „modekleed” een beginpunt gezocht werd voor de metamorfoze van Elckerlyc. De smoking was immers het symbool van het liederlijke leven van Elckerlyc. Hieruit diende hij als een nieuwe mens op te staan, zijn groei van het aardse naar het bovenaardse zou vanuit de smoking naar het blanke boete-kleed voltrokken worden. Het licht en de muziek hielpen, opdat die gedaanteverwisseling als een natuurlijk proces verliep.

Voor beide acteurs was boven de smoking een kleurrijke openhangende kapmantel bedacht die als verbindingsteken diende met de hen omgevende wereld en figuren. Daarom ook kon Teirlincks voorstelling niet zo maar gelijkgesteld worden met bij voorbeeld de *Hamlet* in moderne kledij van Barry Jackson of Verkade in 1925⁴⁴. In *Elckerlyc* was er geen sprake van een integrale aanpassing aan de nieuwste kledij. Integendeel stelde de voorstelling zich boven de mode met de bedoeling een artistiek alternatief te bereiken. Teirlincks standpunt kan toen wel versterkt geworden zijn door het model van die Shakespeare-vertolkingen, in werkelijkheid hebben hij of zijn kostumier of allebei samen een pertinentere inspiratie gevonden die dichter bij zijn bedoelingen zat. Dat was het geval met de gastvoorstelling van het Vaktangovtheater te Parijs in juni-juli 1928. Daar werd toen *Prinses Turandot* van Gozzi in een regie van Vaktangov gespeeld. Een identieke metamorfoze werd bereikt toen de in smoking geklede acteurs zich op een bepaald moment in het kostuum van Chinezen of van commedia-dell'arte-spelers kleeften naargelang het spel in een andere fase kwam. Vooral de hoofdrol van Kalaf vertoonde voor de kostumering een grote overeenkomst met die uit *Elckerlyc*. Kalaf droeg trouwens van den beginne dezelfde galakleding en daarover een exotischer aandoende kapmantel. Toen de situatie op het toneel dat vroeg en o.m. en vooral tijdens zijn huwelijk met Turandot, kon hij voor de gelegenheid door het gekleurde kleed van gedaante veranderen. Het principe van de ontwerpen van I. Nivinski en Denis Martin

44. Teirlinck verwijst hiernaar in zijn *Dramatisch Peripatetikon* (V.W.H.T.), dl. IX, blz. 247). Er waren in die tijd voorbeelden die Teirlinck beter kende, o.m. de gemoderniseerde voorstelling van *Hamlet* o.l.v. Luc. van de Putte in het Gravensteen te Gent in juni 1926 en Johan de Meesters regie van hetzelfde stuk bij het Vlaamse Volkstoneel in november en december 1927.

was hetzelfde. Hun „verkleeding” volgde de metamorfoze in de rol. Zoals in het Nodrama maakte zij integraal deel uit van de voorstelling⁴⁵.

In *Wijding voor een derde Geboorte* en nadien in het *Dramatisch Peripatetikon* is Teirlinck op die gemoderniseerde verschijning van Elckerlyc teruggekomen en heeft hij de voorstellingen zowel van *Hamlet* als van *Elckerlyc*, zoals die dertig jaar voordien gespeeld werden, als een vergissing bestempeld⁴⁶. Het principe zelf dat een rol uit een historisch stuk aktueller gemaakt wordt door ze modieuzer in te kleden heeft Teirlinck toen verworpen:

„Het totale gebeuren wordt oor het spel actueel, niet door de kostumering. Caesar, Hamlet, Napoleon, van zo gauw zij ten tonele verschijnen, zijn mijn tijdgenoten. Dat is het wonder van een kunst, die het leven-bij-zijn-geboren worden laat aanschouwen”⁴⁷

Die aktualisering zou Teirlinck niet alleen als een feit voor het toneel aanvaarden, na de tweede wereldoorlog vooral heeft hij haar als een essentiële opdracht voor de acteur gezien. Als schepper van de opvoering, van het spel, was hij ten slotte de uitvoerder van het levende contact dat essentieel is voor het samenspel van publiek en spelers. Die ervaring heeft Teirlinck, mede dank zij de inzichten van Alain⁴⁸ tot een ontologische verklaring gebracht van wat als de dramatische kunst aanvaard kan worden.

Elckerlyc heeft Teirlinck echter niet losgelaten: het experiment van 1931 werd voortgezet. Met *Elckerlyc* wenste hij bovendien sinds 1935 een campagne tegen het Vlaamse minderwaardigheidsgevoel in te zetten. De Middeleeuwse moraliteit hoorde zijns inziens tegenover het buitenland als een monument van nationale kunst erkend te worden. Een paar gelukkige omstandigheden hebben het hem mogelijk gemaakt het stuk onder zijn leiding bij bijzondere en prestigieomstandigheden te vertonen⁴⁹.

45. Niets zegt dat die metamorfose alleen door Teirlinck bedacht is. De idee kan van Denis Martin stammen. Nochtans is de metamorfose in de rol een bij Teirlinck zeer frekwent voorkomend verschijnsel, wellicht ook omdat de metamorfoze een „beweging” in de aankleding van het personage veronderstelt. Die gedaanteverwisseling is bij Teirlinck het duidelijkst in *Ik Dien* (voor de rollen van Beatrijs) en in *Ave* (waar dezelfde acteur in een ander bedrijf andere kleren en een andere pruik krijgt).

46. Vgl. *V.W.H.T.*, dl. IX, blz. 247.

47. *Ibid.*, blz. 247-248. Dat Teirlinck de smoking niet verwierp, blijkt uit: Johan Daisne, „Mag „Hamlet” in smoking gespeeld worden?” in *Vooruit* van 28 april 1950. Dit stuk werd geschreven n.a.v. een lezing van H.T. te Gent.

48. Vgl. *V.W.H.T.*, dl. IX, blz. 41-43.

49. O.m. in juni 1935 in de kapel van Oud-Brussel voor de leden van de Unie van de Volkenbond, de maand daarop in het toneelgebouw van het Algemeen Regeringskommissariaat van de Wereldtentoonstelling, in juni 1936 ter nagedachtenis van koningin Astrid in het Conservatorium te Brussel. In 1937 en 1938 werden nog bijzondere voorstellingen ingericht, op 1 september 1939 zou naar aanleiding van het vijfde Linguïstenkongres een opvoe-

Zijn artistieke opvatting van het stuk maakte tevens een evolutie door. Teirlinck heeft niet alleen de smoking vlug achterwege gelaten, ook de schematische voorstellingen en suggesties in dekors en de aankleding zijn vrij spoedig verdwenen. De kleurenrijkdom van de kostuums bleef gehandhaafd, maar de regisseur zocht steeds meer aanknopingspunten bij modellen uit de plastische kunsten, bij „historische” voorbeelden die nochtans niets van hun aktualiteit inboetten. Sinds 1935 vooral zijn Teirlincks kloeke kleuren en vlakken geïnspireerd door de schilderijen van Memlinc en Van der Weyden, waarvan hij de uitdrukingskracht op zijn beurt verhoogde door een intensifiëring van lijnen en vormen en het vermijden van te veel details. Het decor werd van toen af steeds meer gereduceerd tot een omlijsting van zwarte doeken. De illusie van de verschijning van de acteurs als „beelden in beweging” bleek door de wisselende belichting van wit naar paars en geel naar rood versterkt. De religieuze atmosfeer werd door klokkengelui en liturgische zangen geëvoceerd. Het historische karakter van de kledij heeft Teirlinck reeds in 1936 aangezet tot een meer aangepaste muzikale begeleiding.

Hij liet toen een koor en een strijkorkest op het toneelpodium plaatsnemen, de voorstelling met bazuingeschal inleiden en het orkest boetepsalmen van Orlando di Lasso spelen. De muziek schonk onvermijdelijk een grotere verhevenheid aan de uitvoering, maar het gespeelde woord verloor zijn zeggingskracht voor een goed deel. Dit feit en de rijkdom van het overladen symbolisme hebben de kunstkritikus Roger Avermaete bij een opvoering van *Elckerlyc* in 1937 doen besluiten „c'est du plaisir d'esthète”⁵⁰. Zonder enige pejoratieve bijbedoeling kan men dit standpunt delen, al was het duidelijk Teirlincks opzet om tot een homogene voorstelling te komen. De wil tot perfectie was een uitgangspunt, de hoop ook op ervaring die de dramatische kunst kon verrijken en voor Vlaanderen een model geven. Teirlincks monumentaliteit wenste elk anekdotisme te vermijden en streefde naar een verheven uitdrukking. De middelen die daartoe tot voor de tweede wereldoorlog ter beschikking hebben gestaan, waren echter meestal te beperkt voor wat Teirlinck beoogde.

ring plaatsvinden... de oorlogsomstandigheden hebben die onmogelijk gemaakt. Reeds in 1935 had Teirlinck een plan klaar om *Elckerlyc* ieder jaar te laten spelen en werd naar aanleiding hiervan in de Vlaamse Academie een bijzondere commissie samengesteld die dit plan onderzoeken zou. Na de oorlog nam Teirlinck de leiding niet meer van de reeks van Elckerlyc-voorstellingen die vooral op zijn initiatief op touw gezet werden. Wel adviseerde hij de regisseurs Balfourt (in de Studio van het Nationaal Toneel in 1948), Johan de Meester (voor de voorstellingen in het Théâtre National (mei 1949) en Fred Engelen (voor de Studio van het Nationaal Toneel en het Nationaal Toneel in 1951, 1954, 1955 en 1958; het N.T. trad toen op in het Théâtre des Nations te Parijs en op de Brusselse Wereldtentoonstelling). De Franse vertaling van 1948-49 was eveneens van zijn hand (vgl. voetnoot 23, *V.W.H.T.* dl. IX, blz. 1075-1076).

50. Roger Avermaete in *L'Indépendance belge* van 13 september 1937.

Toch mag gesteld worden dat Teirlinck pas na de oorlog met deze ideeën over *Elckerlyc* meer bereikt heeft. Zijn standpunten getuigden toen van een ruimere ervaring. Vooral de samenwerking met andere regisseurs heeft tot merkwaardige manifestaties geleid, niet zelden heeft Teirlinck daarin ook vernieuwde inzichten tot uiting gebracht.

BRONNEN

- J.W. van Schoor, *Herman Teirlinck en het Toneel* (Academisch proefschrift ter verkrijging van de graad van doctor in de letteren aan de gemeentelijke Universiteit Amsterdam, 1974). Bekroond met de Joris Eekhoutprijs van de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde (1976).
La Cambre 1928-1978, Bruxelles, 1979.