

DE VERTRAAGDE FILM VAN HERMAN TEIRLINCK :
"GEMEENSCHAPSKUNST" EN ALGEMEEN-MENSELIJKE THEMATIEK

Geert VAN DER SPEETEN

1. Teirlinck, Van Nu en Straks en het expressionisme

In dit artikel wordt het expressionistische toneelspel De vertraagde film (1922) van Herman Teirlinck besproken. Het stuk wordt vooraf uitvoerig gesitueerd binnen Teirlincks theoretische opvattingen over toneel. Bijzondere aandacht gaat uit naar het concept "gemeenschapskunst" en naar de algemeen-menselijke, humanitaire thematiek.

Kort na de eerste wereldoorlog stapt Herman Teirlinck over van het genre van de roman, waarin hij zich tot dan toe met succes had kunnen uitleven, naar het toneel. De ommezwaai in zijn kunstopvatting die hiermee gepaard ging, van strak-individualistisch dilettantisme naar een monumentale, gemeenschapsgerichte kunst, kwam echter niet uit de lucht vallen. Teirlincks "bekering" tot een meer sociale kunstvorm had wellicht onrechtstreeks te maken met de gedachtenwereld van na 1918, met de doorwerking van de ideeën van Van Nu en Straks en met de kentering in het internationale toneel zelf.

Herman Teirlinck had steeds een fijne neus voor de subtiele verschuivingen in de tijdgeest. Hij moet dan ook haarfijn hebben gevoeld dat een vasthouden aan dilettantistische en belletristische stellingen hem in een doodlopend straatje zou doen belanden. Inderdaad, na de eerste wereldoorlog werd de belle époque kordaat afgewezen. De verschrikkingen van de oorlog hadden een diep verlangen doen ontstaan naar broederschap en solidariteit in een

nieuwe samenleving. De artiest moest zijn zolderkamertje verlaten, het dandyisme afleggen en zich opnieuw in de gemeenschap begeven. Dit leidde tot een kunst waarbij de Mens volledig op het voorplan komt : de kunstenaar heeft als taak het wezen van de mens en van de dingen bloot te leggen. In de geest van dit ontluikend humanitair expressionisme zal Teirlinck afstand nemen van zijn hedonistisch decadentisme. Ook bij hem treedt de mens op de voorgrond. Zijn kunst wordt functioneel en geeft uiting aan zijn solidariteit met de mens.

De Van-Nu-en-Straksers, en vooral hun voorman August Vermeylen, hadden zich al in 1893 afgezet tegen het provincialisme in het Vlaamse kunstleven. Het niveau der Europese letteren gold voortaan als maatstaf. Kunst mocht geen vrijblijvend amusement meer zijn, kunst moest een geestelijke boodschap brengen. Ook hier stelde men de idee "more brains" voorop. Van Nu en Straks streefde naar een kunst "die de complete mens, het volle heilige leven (moest) omvatten"¹. Men wou in de eerste plaats een synthetische visie op de mens brengen, zonder te vervallen in individuele bijzonderheden:

De Van-Nu-en-Straksers hadden ook welbepaalde opvattingen over toneel. In de lijn van wat het tijdschrift Ons Tooneel reeds in 1890 beklemtoonde, zetten zij zich af tegen het doordeweekse, pseudo-literaire vermaak dat de toenmalige gezelschappen brachten. Ze beseften immers heel goed dat het toneel een directe uitwerking op het volk had, en daardoor als creatief medium een niet te verwaarlozen culturele opdracht had. Herman Teirlinck, die overigens zelf tot de tweede generatie van Van-Nu-en-Straksers behoorde, heeft Vermeylens inzichten goed begrepen. Hij getuigt van hem :

Hij bedoelde een toneel dat de boodschap brengen moet van een volk, dat zich uit alle machten heeft bevrijd en uit de as van de verstor-

ven idealen met een nieuwe, machtige, levensdroom verrijst (2).

Vermeylens droom werd trouwens verwezenlijkt toen Teirlinck in de jaren twintig de K.V.S. hielp losweken uit zijn eng-Brusselse entourage, zodat de buitenlandse toneelidealen ingang konden vinden.

Teirlinck zou later, als rasecht theatermens, niet meer volledig akkoord gaan met de toneelideeën van de Van-Nu-en-Straksers. In Pointering '48 (1948) verwijt hij hen zelfs te veel met het eigen Vlaamse toneelverleden bezig te zijn geweest :

Een Europees criterium hebben zij in hun vonnissen ten opzichte van het toneel niet aangewend.

Dit is precies wat Teirlinck wel heeft gedaan. Reeds omstreeks 1910 blijkt hij op de hoogte te zijn van de voornaamste Europese toneelvernieuwingen, die zich toen concentreerden rond het expressionisme. Het expressionistische toneel wou afrekenen met de pretenties van realisme en naturalisme. Voortbouwend op resultaten van Russische en Duitse toneelexperimenten (in verband met decor, acteerstijl) en zich tegelijkertijd afzettend tegen hun naturalistische mimesis-opvattingen, wou men een totaal nieuwe kunst creëren, zowel naar inhoud als naar vorm. Dit leidde niet alleen tot interessante technische en dramaturgische innovaties, maar (wat voor dit opstel van belang is) tot een nieuw basisgegeven, namelijk de ethische bekommernis :

Het expressionistisch toneel wilde in de eerste plaats een ideeënkunst voortbrengen die haar poëtisch profetisme aan het getal zou meedelen (3).

Het expressionistische drama voert (weer) de eeuwige vragen van de mens ten tonele in verband met leven, dood en liefde. Het "tranche de vie"-concept wordt afgewezen. Het drama mag zich niet verliezen in bijzonderheden maar moet

een synthetische greep doen naar een aspect van de Mens in zijn universaliteit. Expressionistisch toneel brengt inderdaad geen uitbeelding van de realiteit, maar graaft naar wat erachter ligt, het metafysische, de wezensvragen van de mens.

Het nieuwe geluid van het expressionistische drama drong echter traag door tot in Vlaanderen, dat op toneelgebied nog verankerd zat in drakerig sentimentalisme of een verwaterde vorm van realisme. Het volks vermaak deed de kassa van de talrijke toneelverenigingen wel rinkelen, maar haalde geen niveau en kon de betere standen dus ook niet aanspreken. Een omwenteling in repertoire en toneelopvattingen werd pas verwezenlijkt door het Vlaamse Volkstoneel, dat onder impuls van Johan De Meester de Vlaamse toneelspeelkunst op een hoger peil bracht, en door Herman Teirlinck, die daarvóór reeds baanbrekend werk verrichtte.

2. Teirlinck als theoreticus van het toneel

Herman Teirlincks passie voor toneel brak voorgoed los nadat hij met succes de leerscholen van acteur, regisseur en toneelauteur (van Diertje en de triptiek naar Mijnheer J.B. Serjanszoon, orator didacticus) had doorlopen. In zijn kritische opstellen over toneel en vooral in zijn scheppend werk van na 1920 bewijst hij dan ook de geest van de tijd en de buitenlandse innovaties persoonlijk te hebben geassimileerd. Zijn werk draagt de stempel van zijn proteïsche persoonlijkheid en blijft bovendien geworteld in de Vlaamse volksaard, waarmee hij verrassend goed vertrouwd was.

Teirlincks scheppend werk wordt begeleid door een aantal kritische en theoretische opstellen, waarin we de groei van zijn inzichten op de voet kunnen volgen. Ze vormen de

theoretische basis voor zijn toneelstukken. Ik hecht er belang aan enkele elementen hieruit, die voor deze bijdrage relevant zijn, nader toe te lichten.

Uit een opstel van 1909, Het Vlaams toneel⁴, blijkt hoe Herman Teirlinck er reeds vroeg van overtuigd was dat toneelkunst niet moet streven naar realisme, maar het leven, de existentie dient weer te geven. Voor hem bestaat er inderdaad een fundamenteel verschil tussen "het omvangrijke leven" en de werkelijkheid, die slechts "een episodisch teken" is van het leven. Het artikel getuigt hoe Teirlinck getroffen werd door E.G. Craigs revelerend werk The Art of the Theatre, waarin de wedergeboorte van het toneel op een nieuwe basis wordt geproclameerd. Het is waarschijnlijk Craig die Teirlinck de weg gewezen heeft naar een toneel dat door zijn monumentaal karakter een "kunstbeeld van het leven" wil brengen, en dat in de eerste plaats op de handeling of het spel gericht is en niet op de literaire verwoording. Rond 1923 zal Teirlinck deze vernieuwende visie in lezingen overal in Vlaanderen en Nederland verkondigen : toneel moet de uitbeelding van algemeen-menselijke ideeën zijn.

Na de geestdrift van het eerste uur voor de nieuwe kunst van morgen, komt Teirlinck tot een meer bezadigde visie over wat deze "algemeen-menselijke idee" nu eigenlijk inhoudt in Over het wezen van de dramatiek⁵ (1924). We vinden er inderdaad deze basisidee helder afgelijnd terug :

Dramatische kunst is, als alle kunst, een verrassend beeld van het leven.

Interessanter in dit opstel is Teirlincks benadering van de tijdgeest, waarin we voor het eerst één van zijn kernbegrippen, het Getal, aantreffen. De tijdgeest gaat, volgens Teirlinck, op en neer tussen twee polen : de hegemonie van de Eenling en de hegemonie van het Getal, die tot gemeenschapskunst leidt en abstract en synthetisch van aard is.

In de optiek van Teirlinck kenterde de tijdgeest, na het individualisme van de renaissance, in de twintigste eeuw opnieuw naar een hegemonie van het Getal. De tijd was weer rijp voor een monumentale gemeenschapskunst, zoals die al in de middeleeuwen bestond. Teirlinck was inderdaad gefascineerd door het middeleeuwse kunstgebeuren, waar dichter en toehoorders zich in een "hortus conclusus", in een wederzijdse herkenning bevonden. Kunst was in de middeleeuwen geen belijdenis, maar incarneerde de diepste verlangens en belevenissen van het publiek.

Teirlinck wil dat de nieuwe toneelkunst, door een actualisering te brengen van de diepste roerselen van de menselijke ziel, een collectieve reactie bij het publiek uitlokt. Het spel van de acteurs moet leiden tot een samenspel met het publiek, tot een actieve deelname van de toeschouwers aan het gebeuren.

Met "gemeenschapskunst" heeft Teirlinck dus duidelijk iets anders voor ogen dan met "volkskunst" in de strikte zin van het woord. Hij streeft naar een kunst die bij de gemeenschap aansluit en die door iedereen, in zijn aangrijpende voorstelling van het leven, tegelijk kan gevat worden. Het "volk" als publiek heeft bij Teirlinck steeds een abstracte, collectieve dimensie : het is een massieve kern waarin alle standen vertegenwoordigd zijn. Teirlinck slaagt erin zijn visionaire, grootse opvattingen concreet gestalte te geven in de opvoering van twee openluchtspelen, De torenbestormer (Delft, 1923) en Het A-Z-spel (Leiden, 1925). Zijn visioen van een reusachtig symbolisch mysteriespel, op het stramien van de middeleeuwse volksspelen, botst echter op de passiviteit van de hyperindividualistische Hollandse burger. Het failliet van de gemeenschapskunst berust evenwel niet op de onvolkomenheid van het toneel als kunstbeeld van het leven, maar op de onmogelijkheid van de twintigste-

eeuwse mens om, zelfs voor de duur van de opvoering, op te gaan in een collectieve emotie.

Toch zal Teirlinck, niet ten onrechte overigens, in later theoretisch werk blijven vasthouden aan de rol die het publiek, dat hij als een collectiviteit beschouwt, bij de vertoning speelt. Een geslaagd toneelstuk moet dan ook niet elke toeschouwer afzonderlijk aangrijpen, maar doordringen tot de collectieve getalsziel :

Het toneelstuk dat niet teert op de bijval van een toevallige en modieuze elite, maar dat zijn levensbeeld uitstrekt ten overstaan van de daverende massa, dat is een goed toneelstuk. Het rijst met monumentale opzet binnen de symbolen, binnen de helden, binnen de idealen van het getal. Het is diepmenselijk van binnen en wellicht breed-decoratief van buiten. Het is sterk actueel, staat in de tijdgeest en vereenzelvt zich, onder welke vorm zich die ook mag veropenbaren, met de mystiek van het volk (6).

Het verband met het concept van het collectieve onderbewuste uit de dieptepsychologie van C.G. Jung is duidelijk. Dit zal ook het voorkomen van archetypische voorstellingen in verschillende toneelstukken helpen verklaren.

In dit citaat wordt nog een ander belangrijk aspect -de actualiteit van het toneelstuk- aangeraakt. Dit begrip dekt een dubbele lading. Het slaat vooreerst op de algemeen-menselijke thematiek van het stuk, die door iedereen moet te vatten zijn. Dit betekent nog niet dat alles meteen doorzichtig wordt ; Teirlinck is en blijft immers doordrongen van intellectualistische opvattingen. Een toneelstuk mag geen los anekdotisme brengen, maar moet wortelen in de omnivalente levensaard van de mens. Kortom, toneel biedt een actualisering van de "condition humaine". Bovendien refereert "actueel" aan de directheid, de tastbaarheid van het opgevoerde spel, zoals blijkt uit Dramatisch peripatetikon⁷ (1956), Teirlincks laatste toneel-theoretische werk.

Toneel vereist "een actueel levensbeeld, geboren in een actuele ruimte, een actuele tijd, ten overstaan van een actueel publiek". Zo staat de dramatische kunst lijnrecht tegenover de film, waar "actualiteit" niet bestaat, maar vervangen wordt door weergave. De actualiteit maakt dus precies de wisselwerking mogelijk met het publiek.

Dramatisch peripatetikon is een streng-methodisch opstel dat getuigt van Teirlincks beginselvastheid en optimistisch vertrouwen in de heropstanding van het toneelspel als onafhankelijke dramatische kunst. Het hoofddaccent ligt op de verschillende componenten van het toneelstuk, maar toch blijft het humanitaire ideaal doorwerken. Hij streeft naar een herwaardering van de menselijke waardigheid in een niet aan de tijd gebonden dramatiek.

3. De vertraagde film⁸

Laten we nu dit dubbel aspect uit Teirlincks inderdaad monumentale opvattingen -de algemeen-menselijke thematiek gekoppeld aan het begrip gemeenschapskunst- toetsen aan een concreet werk, De vertraagde film (1922). In dit stuk staat de Mens centraal. Teirlinck brengt hier, in termen van zijn latere theoretische geschriften, een geactualiseerd levensbeeld-in-actie, dat lijnrecht staat tegenover wat het realisme tot dan toe op het toneel te bieden had. Teirlinck is wars van elk anekdotisme, dat de toeschouwers met de werkelijkheid moest confronteren. Voor hem is de werkelijkheid slechts één minuscule episode uit het organische leven waarin we participeren. Teirlinck wil de toeschouwer op een andere, totalere manier zichzelf laten herkennen in het stuk. Dit niet door hem met de neus te drukken op de realiteit van elke dag of zijn gevoelens te wekken door tranerig sentimentalisme, maar door hem een spiegel voor te houden waarin hij met een schok zijn existentie herkent. Hij voert



Houtsneede van Frans Masereel bij het eerste bedrijf, scène IV van "De vertraagde film" (overgenomen uit : Herman Teirlinck, De vertraagde film. Antwerpen, De Sikkel, 1937).

geen concrete personages van vlees en bloed ten tonele, wier temperament en karakter doorheen de handeling gaandeweg opgehelderd worden en waarmee de toeschouwer zich door de voorgespeelde illusie gaat identificeren. De hoofdpersonages in De vertraagde film zijn integendeel prototypes van de Mens in zijn confrontatie met de wezensvragen van het bestaan. Teirlincks zin voor barokke monumentaliteit verdraagt namelijk geen kleinschalige conflictsituaties tussen zielige individuen. Zijn grootse visie vereist een metafysisch kader waarin de mens doorheen vallen en opstaan zijn weg zoekt.

In De vertraagde film wordt de existentiële problematiek concreet toegespitst op de liefde tussen man en vrouw in verhouding tot de samenleving en de dood. De Man en de Vrouw -Teirlinck houdt ze met opzet neutraal en schetsmatig om aldus de algemeengeldigheid van de situatie kracht bij te zetten- zijn door hun totale liefde voor elkaar geïsoleerd geraakt van de samenleving. Zij hebben de wetten geschonden (p. 12) en kunnen niet meer terug : ze besluiten zich in de dood te verenigen. Reeds hier komt eventjes hun menselijke zwakheid aan het licht. Ondanks hun vertwijfeling worden ze geremd door een impulsieve angst voor de dood. Ze springen dan toch in het water, aan elkaar vastgebonden met een touw, dat hun absolute trouw symboliseert. Ze zullen worden gered, maar in het verrassende tweede bedrijf toont Teirlinck ons eerst hoe ze als in een flits opnieuw hun leven en eerste liefde voor elkaar beleven. De liefde blijkt echter niet bestand te zijn tegen het hyperegoïstische streven naar zelfbehoud dat elk afzonderlijk verlamt. In de confrontatie met de verschrikking van de dood komt de ware aard van de mens naar boven. Het animale verzet tegen de vereniging in de dood heeft de tere liefdesband verbroken : de Man probeert vertwijfeld het touw dat hen bindt los te maken (p. 42). In het aanschijn van de

Dood, die zijn masker afrukt en daardoor zijn ware, afgrijpselijke gelaat toont, is de liefde minder sterk dan de levenswil. Als ze weer op het droge zijn, kunnen de Man en de Vrouw niets anders dan totaal van elkaar vervreemd uiteengaan, nadat ze nuchter-objectief de "feiten" hebben overwogen, wat in schrill contrast staat met de louter subjectieve, beleefde droom van het tweede bedrijf.

De angst voor de dood heeft hun ziel tot op de bodem beroerd (p. 54) en het sprookjesachtig-idyllische van hun verbond onherroepelijk verbrijzeld. Dat lijkt nu inderdaad zijn waarde verloren te hebben. "Ik heb mij aan uw woorden rijk gewaand", zegt de Vrouw, en even later : "ik heb gedroomd ... ". Gebroken en alleen gaan ze dan verder, opnieuw het leven tegemoet.

Het is duidelijk dat de pogingen van Teirlinck om een actualisering van de condition humaine te brengen, nauw samenhangen met zijn streven naar gemeenschapskunst. De inhoud moet voor iedereen begrijpelijk zijn, maar moet tegelijk tot het verstand spreken en de toeschouwers kunnen bewegen tot een collectieve emotie. Het procédé dat hij hier toe aanwendt (ook later nog in Ik dien) is vrij eenvoudig : het stuk opent met een ongeordende veelheid van losse fragmenten vol beweging (de Driekoningen, Zot Lowietje, de agenten). Daarna worden de schijnwerpers gericht op één detail uit die wirwar, dat in zijn tragische verwickeling verder gevolgd wordt. De volkse entourage is dus duidelijk bedoeld om de toeschouwers toe te laten zich te realiseren dat ze in het volle leven terechtgekomen zijn. Wat op de scène gebeurt is exemplarisch voor het leven van de mens. Teirlinck slaagt er echter onvoldoende in de volksbuurt raak te typeren. Hij doet wel zijn uiterste best om ook in de taal het volkse karakter van de figuren tot uiting te laten komen, maar kan zijn intellectualistische bedoelin-

gen niet verbergen. De woorden van het Willokswif

- Een vrouw die moeder wordt heeft haar tol betaald. Wat praat gij over onze knipoo-ges ? Wat halen wij ermee thuis ? Ons droeve leed ... -

doen veeleer denken aan het zwaarmoedige gepeins van een levensmoe verstandsmens dan aan een volkswijsheid.

Ook de allegorische personages die de scène in het tweede bedrijf bevolken passen perfect in de optiek van Teirlinck : het zijn immers verpersoonlijkte abstracte begrippen, die in een realistisch stuk enkel maar zouden kunnen worden gesuggereerd. Hier treden ze, naar het voorbeeld van het door Teirlinck zo bewonderde middeleeuwse stuk Elckerlijc -de Man en de Vrouw zijn in hun exemplariteit eigenlijk ook een (ontdubbelde) Elckerlijc- in levende lijve op het toneel, zodat hun impact op de dramatische handeling veel directer is. De toeschouwer wordt uit zijn rustig beschouwen opgeschrikt en tot reflectie gedwongen : in zijn geest moet hij immers de personages opnieuw abstraheren om hun allegorische betekenis ten volle te doorgronden. Door hun veelheid brengen ze het tweede toneel op de rand van het groteske. De allegorische voorstelling van de Dood is echter wel geslaagd. In zijn onderwaterrijk komt zijn almacht op een indrukwekkende manier tot uiting. Voor de areligieuze Teirlinck is de dood een wezen met twee gezichten (in De verdraagde film draagt de dood een masker). Enerzijds is de dood de poort tot het eeuwigdurende leven ("de sleutel der verlossing", p. 28) zodat hij een zoete aantrekkingskracht uitoefent, anderzijds wordt hij in de ogen van de mens een afzichtelijk monster ("o stervende mensen, hoe lelijk gij mij hebt gemaakt", p. 26). Teirlinck zegt zelf hieromtrent :

De vrees voor de dood is een aangeleerde houding van een vermoeide sedentaire burgerbeschaving. (...) Daarentegen ben ik mij bewust dat de familiale angst voor de dood

een nood is, buiten dewelke ik niet kan, en die mij eigenlijk doet denken (9).

De dood zet in De vertraagde film inderdaad tot denken aan (het Geheugen !), maar tegelijk met de zoete herinneringen en dromen roept hij de primitieve levensinstincten wakker die de fragiele laag van het niet-stoffelijke in de mens verbrijzelen. De wanverhouding tussen het "schone" Geheugen en de "lelijke, plaagzieke" dwerg die de Waarheid is, wordt in het aanschijn van de Dood omgedraaid. Het enige wat voor de Man en Vrouw dan nog telt is de zekerheid van het leven. De Waarheid zal hen echter op een pijnlijke manier achterhalen ...

De barokke, expressionistische beeldentaal in De vertraagde film (J. Van Schoor noemde het stuk een "lofhymne in een gotische vormtaal op de algemeen menselijke gevoelens"¹⁰) zet de monumentaliteit van het gebeuren nog eens extra in de verf. Ook het suggestieve taalgebruik, met hier en daar nog enkele impressionistische trekjes, benadrukt indirect het exemplarische van het spel. De Man en de Vrouw hebben, evenmin als de allegorische personages, een individueel taalgebruik, ze zingen niet zoals ze gebekt zijn. Hun beeldrijke taal, nu eens zeer kleurrijk-subjectief, dan weer nuchter-zakelijk, is de taal zoals we die verwachten van de Man en de Vrouw in deze situatie.

De vertraagde film, dat formeel sterk op een triptiek met de onderwaterscène als middenpaneel lijkt, heeft eigenlijk een romaneske structuur. Het stuk eindigt zoals het begon, met de lantarenman en de Driekoningen. Deze cirkelstructuur suggereert de universaliteit van het opgevoerde spel, dat zich concentreert op een aspect van het leven van de mens : alles kan opnieuw beginnen, het leven gaat zijn gang. Maar vermits de lantarenman en de Driekoningen alleen in I,1 en III,6 optreden, omkadert hun verschijning het

ganse verhaal. Dit kader heeft een dubbele functie. Het bepaalt tijd en plaats : Kerstmis in een sneeuwlandschap. Daardoor doet het gebeuren aan een sprookje of, beter nog, aan een oud Vlaams kerstverhaal denken. Tegelijkertijd geeft het indirect commentaar op het toneelstuk. De lantaarman en de Driekoningen zijn wel volksfiguren, zoals uit hun taal blijkt, maar verwijzen toch naar een diepere idee. Met enige voorzichtigheid kunnen we poneren dat de lantaarman iets heeft van een Christusfiguur. Zegt hij immers niet in I,1 : "ze hebben het altijd gedaan, te spotten met hem die het licht aanbrengt" ? Hij wordt bovendien met sneeuwballen bekogeld en op hoongelach onthaald. De Driekoningen van hun kant stellen de "homo viator", de mens op weg naar zijn redding, naar het licht, voor. Deze personages verwijzen (weer eens) naar het archetypische, het algemeen-menselijke : het stuk toont de Mens in zijn existentiële situatie, op zoek naar het verloren paradijs.

Omdat Teirlinck een geactualiseerd levensbeeld-in-actie brengt, dat een directe respons bij het publiek moet losmaken, blijft hij noodgedwongen schetsmatig. Dit komt al tot uiting in het taalgebruik. De taal in De vertraagde film is in hoge mate suggestief. Ze begeleidt de actie op het toneel of (in het tweede bedrijf) de beleefde droombeelden. Door haar expressionistische gebaldheid laat ze veel open plekken die door het spel van de acteur worden ingevuld. Maar niet alleen de taal is schetsmatig, ook het gegeven heeft vooral een exemplarische functie. Teirlinck wil geen anekdotes uitbeelden, hij wil een algemeen-menselijk probleem op een symbolische manier voorstellen. Dit komt de interne dynamiek en de coherentie van het stuk niet ten goede, doch draagt sterk bij tot het creëren van een doorvoelde tragiek. Het tragische van de situatie ligt niet, zoals bij voorbeeld in Het gezin van Paemel (1903) van Cyriel Buysse, in het opeenstapelen van een reeks tegenslagen

voor een gezin waarmee we langzamerhand sympathiseren. In De vertraagde film wordt, mede door de anonimiteit van de personages, een situatie geschapen waarvan we de tragische afloop voorvoelen. De dreigende aanwezigheid van de dood is voelbaar achter het onschuldige spel met de herinneringen in het tweede bedrijf. Teirlinck verklaarde hierover zelf :

Het tragische ligt niet in het reële en onvoorziene ongeluk, dat onmiddellijk onze gedachten uitput. Integendeel, het ligt in het ongeluk dat men verwacht, waarvan men de naderende schreden hoort, en dat komen zàl, dat reeds gekomen is en tewege is zijn intrede te doen, gelijk een acteur. De gehele dramatiek komt hierop neer, dat zij een voor-gevoel tekent, aanmeldt en raakt (11).

In het licht van Teirlincks woorden worden de angst van de Vrouw bij de confrontatie met Iemand en het bange terugdeinzen van de Man voor het water inderdaad erg betekenisvol.

Ondanks de volkse omlijsting en de flitsende actie blijft Teirlincks werk een produkt van Van Nu en Straks, dat in de eerste plaats tot het verstand spreekt (more brains !). Of De vertraagde film slechts een "intelligente maar periferische Spielerei"¹² is, laat ik in het midden. In elk geval heeft Teirlinck de dramatiek in Vlaanderen van het doodlopende spoor van het realisme gehaald door opnieuw een aansluiting met de algemeen-menselijke thematiek, gebaseerd op een intellectualistische levensvisie, te bewerkstelligen.

NOTEN

1. J. Kuypers, "Van Nu en Straks (1893-1901)", in De Vlaamse literatuur sedert Gezelle, onder redactie van R.F. Lissens, Antwerpen, 1950, p. 24.
2. H. Teirlinck, "Pointering '48", in zijn Verzameld werk, deel IX, Brussel, 1973, p. 575.

3. J. Van Schoor, "Inwijding", in Herman Teirlinck, Verzameld werk, deel VIII, Brussel, 1969, p. 21.
4. cf. H. Teirlinck, "Het Vlaams toneel", in zijn Verzameld werk, deel IX, pp. 519-558.
5. cf. H. Teirlinck, "Over het wezen van de dramatiek", in zijn Verzameld werk, deel IX, pp. 559-571.
6. H. Teirlinck, "Over zuivere Dramatiek, naar aanleiding van Elckerlyc", Verslagen en Mededeelingen der Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde, 1931, p. 1301.
7. cf. H. Teirlinck, "Dramatisch peripatetikon", in zijn Verzameld werk, deel IX, pp. 11-64.
8. Ik gebruikte de uitgave van De vertraagde film die in 1937 in Antwerpen bij De Sikkel verscheen.
9. H. Teirlinck, "Monoloog bij nacht", De Vlaamse Gids, XL (1956), p. 645.
10. J. Van Schoor, "De toneelloopbaan van Herman Teirlinck", bijzondere uitgave van De Vlaamse Gids, LI (1967), nr. 3-4, p. 14.
11. H. Teirlinck, "Dramatisch peripatetikon", in zijn Verzameld werk, deel IX, p. 45.
12. A. Van Impe, Over toneel, Brussel, 1969, p. 277.

OVERIGE GERAADPLEEGDE WERKEN

- H. Bousset, Herman Teirlinck, Dworp, 1979.
- E. De Bom, Nieuw Vlaanderen, Brussel-Amsterdam, 1925 ("Herman Teirlinck als dramaturg", pp. 261-284).
- Th. Oegema Van der Wal, Herman Teirlinck, Brussel, 1965.