

STARKADD ... UND KEIN ENDE?

RAYMOND VERVLIET

1. Starkadd: klassiek maar controversioneel.

Vanaf de publikatie in Van Nu en Straks in de jaargang 1897 en de creatie in de Koninklijke Vlaamse Schouwburg te Brussel in maart 1899 tot de opvoering in de Koninklijke Nederlandse Schouwburg te Antwerpen in mei 1966, door velen toen beschouwd als een ultieme huldeblijk ter gelegenheid van de 100e verjaardag van Alfred Hegenscheidts geboorte, is Starkadd een controversioneel stuk gebleken. De tegenstrijdige reacties die het stuk opwekte, betroffen echter niet zozeer de artistieke waarde. Nagenoeg alle critici en recensenten erkenden het werk steeds als een merkwaardige, persoonlijke literaire schepping in een periode waarin de Vlaamse toneelliteratuur beperkt bleef tot oppervlakkig epigonisme of tot goedkoop volksvermaak met melodrama's, blijspelen en kluchten. Door de tijdgenoten, maar ook achteraf in de literatuurgeschiedschrijving, werd Hegenscheidts drama als een historische mijlpaal aangeduid: twintig jaar na Albrecht Rodenbachs Gudrun (1878) was hij er opnieuw in geslaagd het drama te verheffen tot een Europees peil. Net als bij de beloftevolle voorganger zag men hierin een vernieuwde poging om in te haken bij de Shakespeariaanse, Goethiaanse en Wagneriaanse dramatiek.

Begrijpelijk is dan ook de passionele toon bij de eerste controverse. Toen de vijf academische juryle-

den (Paul Alberdingk Thijm, Willem de Vreese, Theophil Coopman, Désiré Claes en Gustaaf Seghers) de Driejaarlijkse Staatsprijs voor Toneel, voor de XIVde periode (1895-'97), niet meenden te kunnen uitreiken en besloten "aan de twee besten eene aanmoediging te schenken", nl. "naar orde van verdiensten" aan Starkadd van Alfred Hegenscheidt en Koning Hagen van Hubert Melis, verwekte deze ongewone beslissing heel wat deining in de literaire wereld. Hegenscheidt zelf reageerde prompt met een brief aan de minister (1) waarin hij "eene letterkundige aanmoediging onder den vorm van eene toelage" weigerde te aanvaarden. Even prompt reageerden de Van-Nu-en-Straksers met scherpe reacties op het verslag van de jury, opgesteld door Dr. Willem de Vreese (2). Niet ten onrechte zagen zij in de beslissing van de jury een uiting van de onwil om een werk van een medewerker aan Van Nu en Straks te bekronen. De motivering was inderdaad weinig overtuigend. Hoewel de jury op de Shakespeariaanse allure van het drama wees, toch meende zij de bekroning te moeten weigeren op basis van drie argumenten: onvoldoende geachte actie in het derde en vierde bedrijf, psychologisch onwaarschijnlijk geacht laattijdig besef van Starkadd over de waarheid van Froths dood en fouten tegen het Nederlands taaleigen en het metrum in de vijfvoetige jambische verzen (3). Dat bij de beoordeling van Starkadd de lat heel wat hoger werd gelegd, blijkt uit het feit dat voor de vorige periode (1892-'94) en voor de daarop volgende periode (1898-1900) de prijs wel werd toegekend aan respectievelijk Boudewijn Hapken van J. Albert en Siddhârta van J. en G.D. Minnaert, twee "oubollig-gehoornde draken" volgens de trefzekere formulering van August Vermeylen in zijn

sarcastische afrekening met "de stommen van 't academisch serail". De eerste controverse over het stuk bleek aldus het gevolg te zijn van een steeds scherper wordend conflict tussen de esthetische opvattingen van de oudere en de jongere generatie in de Zuidnederlandse letterkunde. Dat Starkadd werd beschouwd als een exponent van de Van-Nu-en-Straks-esthetica, werd mede in de hand gewerkt door de uitbundige geestdriftige besprekingen van Vermeylen en Emmanuel de Bom, hierin merkwaardig genoeg bijgevallen door jongeren buiten het Van Nu en Straks-cenakel als Pol de Mont en Lodewijk Dosfel (4), die de verschijning van het stuk juist begroetten als "een zeer heuglijk verschijnsel in de literatuur der Europese "jongere richting" (5).

Door deze ophefmakende controverse verkreeg het drama ruime bekendheid, ook in het Noorden. De vertegenwoordigers van "de jongere richting" aldaar erkenden eveneens het drama als een uiting "van dat gevoelsleven, dat geheel Europa, dat ook Noord-Nederland heeft verjongd" (6). De waardering voor het stuk werd duidelijk uitgesproken: "een degelijk stuk arbeid, breed en nobel van opvatting, in zijn hoofdlijnen dramatisch van bouw, krachtig van taal en zich door al die eigenschappen verheffend boven het gros onzer oorspronkelijke drama's en melodrama's" (7). Doch tegenover de euforie van de Zuidnederlandse geestesgenoten stelden zij hun nuchter en genuanceerd oordeel, waarbij zij wezen op enkele tekortkomingen in de dramatische opbouw, de karaktertekening en de beeldspraak. Vooral de analyse van Albert Verwey stond diametraal tegenover Vermeylens interpretatie. Aan deze tweede controverse lag eveneens een verschillende esthetische

visie ten grondslag: tegenover de holistische en intuïtieve benadering van Vermeulen die van het grondgevoelen uitging en aldus het drama ervoer als een symfonie, contrasteerde de analytische en formalistische werkwijze van Verwey die het drama karakteriseerde als een te schematisch uitgewerkte symbolische reeks van tegenstellingen met als basis het Nietzscheaanse contrast tussen de Dionysische Starkadd en de Apollinische Saemund. Dat verschil in esthetische opvattingen had zich trouwens reeds gemanifesteerd tussen Verwey en Hegenscheidt zelf die in zijn manifest Rythmus Verwey's analytische werkwijze in zijn Inleiding tot Vondel had bekritiseerd als "enkel gepraat, gekapt stroo rond Vondel" (8). Het verschil in kunstvisie bleef dus niet individueel beperkt, doch wees eerder op fundamentele tegenstellingen tussen de esthetica van de Noord- en Zuidnederlandse negentiemers. Ook later bij de opvoeringen van het stuk kwamen deze verschillen nog tot uiting in de receptie: positief en soms zelfs geestdriftig bij het Vlaamse theaterpubliek, doch eerder koel en negatief bij de Nederlandse schouwburggangers. Alleen de voordrachtskunstenaar Albert Vogel wist met zijn voordrachten uit Starkadd in het Noorden enig succes te boeken.

Het succes van de Starkadd-opvoeringen in Vlaanderen was in grote mate te danken aan de bezielende regie en vertolking van Dr. J. Oskar de Gruyter. Zowel met zijn Vlaamsche Vereeniging voor Tooneel- en Voordrachtskunst als het Fronttoneel en Het Vlaamsche Volkstoneel voerde hij Starkadd telkens op en speelde zelf de titelrol. Door de Gruyters toneelconceptie werd het lyrisch-declamatorische en het heroïsche aspect sterk benadrukt. Net zoals met andere stukken

die door hun historische en geografische situering evenmin iets met Vlaanderen te maken hebben, slaagde hij erin met Starkadd op de Vlaamse sensibiliteit in te werken: het volk werd door de nochtans lyrische en statische toneelopvoering bekoord, leefde met Starkadd mee en kon er zijn eigen aspiraties in projecteren. De skald Starkadd werd aldus het symbool van de Vlaamse vrijheidsstrijder die met zijn taal als wapen de indringer en verdrukker weet te verslaan. Deze associatie met de ontvoogdingsstrijd van de flaminganten werd mede in de hand gewerkt door de afwijzende negatieve kritiek van de Gentse socialistische leider Edward Anseele in Vooruit (14.4.1909) n.a.v. van de eerste opvoering door het gezelschap o.l.v. A.L. van den Heuvel en De Gruyter in de Minardschouwborg te Gent. Door de opvoering van Starkadd is voor Anseele "bewezen hoe breed de burgerlijke vlaamsche beweging onzer flaminganten van de vlaamsche socialistische en werkersbeweging is gescheiden en dit door de schuld der flaminganten". In de figuur van Starkadd ziet Anseele het symbool van de wereldvreemde, romantische dromer. Het toneelgezelschap "van jonge flaminganten" heeft voor hem met deze opvoering aangetoond "dat voor hun de vlaamsche beweging is, niet alleen een taalstrijd, maar een kamp om de fransche minderheid die heerscht over het vlaamsche volk te vervangen door eene vlaamsche minderheid van uitbuiters, maar het uitbuitersstelsel zelf niet durft aanraken!" Diametpaal tegenover deze ideologische interpretatie staat hier weer de bespreking van August Vermeylen van dezelfde opvoering. In Starkadd ziet hij juist de concretisering van het Van Nu en Straks-ideaal om via het zuivere kunstwerk aan te sluiten bij het leven en een volkscultuur tot

stand te brengen die juist de sociale bewustwording en emancipatie zal bevorderen:

Want de Van Nu en Straks-beweging heeft van meet af aan een ethischen achtergrond gehad. Wij wilden niet alleen individueeler gevoels-uiting en fijner taal-plastiek: wij wilden een schooner menselijkheid in Vlaanderen. Wij streden voor de erkenning van het zuiver dichterschap, maar konden toch de kunst niet anders zien dan in verband met het leven. Het drama Starkadd werd zoo geestdriftig begroet, omdat het, als louter kunstwerk, de schoonste daad was in de richting van ons ideaal, - juist wat Gudrun voor het vorige geslacht had kunnen zijn. Waren er toen zeer velen, die even levendig als wij, Van-Nu-en-Straksers, dat ideaal in zich droegen? Het bleek toch niet heel duidelijk. Maar thans vinden we er overal, en zie, wat een geluk, daar een uitgebreide groep te ontdekken, die op hare wijze de beweging voortzet, en, begrijpend dat het drama de echte krachtmeter is van de wordende volkskultuur, naar heur doel afstevent met dien geest van ernst, dat "solide", dien afkeer van allen schijn, bluf, parade en vuurwerk, dat eerlijke, dat, ik mag het wel zeggen, een kenmerk van de Van Nu en Straksbeweging geweest is (9).

Het gevolg van deze ideologische controverse was echter wel dat Starkadd de vlaggestok werd van de flaminganten en later zelfs van de Vlaams-nationalisten (10), een evolutie buiten de wil van de schrijver om die reeds in 1898 bij het verschijnen van het pangermanistische tijdschrift Germania waarschuwde voor het gevaar van het Duitse imperialisme en zijn afschuw uitsprak van het "autoriteitsgelooven" (11).

Bij de opvoeringen van Starkadd was ook vanaf de première de controverse opgerezen over het overwegend episch-lyrische of dramatische karakter van het stuk, kortom een controverse over de speelbaarheid die latent aanwezig zou blijven in de theaterkritiek. In De Jonge Kater, Brusselsch Tooneel- en Letterkundig Blad,

werd onmiddellijk gesteld dat Starkadd "veeleer een episch gedicht dan een drama" is (12). De opvoeringen deden zelfs sommige Van- Nu- en Straksers hun vroeger ingenomen stelling verlaten. Zo verklaarde Emmanuel de Bom een tiental jaren later:

Wij hebben, in 't vuur der lente, in Starkadd iets meer gezien dan er werkelijk in zat. Starkadd is inderdaad "literatuur". Het mooiste er in is de schepping van Froth: het wezenlijkste, het echtste van Hegenscheidt's hoogste ziel. Maar Starkadd gaat ten onder in een vloed van woerden, hij raaskalt, hij praat mooi, hij zegt verzen op, het heele drama is feitelijk prachtige, af en toe met menselijkheid doortrilde ...rhetoriek (13).

Doch wanneer Vermeylen in 1923 de balans opmaakte van het Van Nu en Straks-avontuur in zijn synthetisch literatuuroverzicht, bleef bij hem de jeugdliefde ongeblust:

Op mijn leeftijd mag dit naïef klinken, maar ik stel met genoegen vast, dat mijn illùsies nog niet verflenst zijn, en Starkadd, al valt er bij koeler beschouwing op een of ander detail te vitten, me nog altijd geestdriftig stemt. Een knapper literator zou hier en daar wat meer "talent" tentoongespreid hebben; ik zie voorlopig geen toneelstuk in Noord of Zuid, waarin een zo machtige ziel het geheel tot een zo compleet dichterlijk werk gemaakt heeft (14).

Het is opvallend hoe in de latere, afstandelijke geschriften over Starkadd de academische literatuurhistorici de literaire kwaliteiten benadrukken. Zo wijdt M. Rutten zijn inleiding tot de heruitgave in de Bibliotheek der Nederlandse Letteren nagenoeg helemaal aan het lyrische karakter van het vers dat de esthetische waarde bepaalt van dit stuk waarvan dramatisch weliswaar niet alles in orde is, doch dat niettemin ontroert op het plan van de "tragische" tegenstellingen (15). R.F. Lissens gaat nog verder door te stellen dat het stuk

zo lyrisch (is) dat men er van mag zeggen dat het in Wagneriaanse toonaard is geschreven. De verdiensten er van liggen minder in de karaktertekening, de bouw, de scenische knapheid of de dramatische handeling dan in een zekere muzikale poëzie. De woordkunst is hier belangrijker dan de actie (16).

Een volledig tegengestelde versie komt echter tot uiting in de beschouwingen van mannen van het vak. In 1956 oordeelde Herman Teirlinck, die toen toch over een heel ruime theaterervaring beschikte, dat men in de beoordelingen van het stuk

de klemtoon niet voldoende heeft gelegd op de dramatische verbondenheid die hier, als bij een Bach of een Beethoven, door de bewogen diepten van een bestendige rythmus wordt gedragen. Wat bij Starkadd aan de tijd overleeft, het is niet het poëtisch gehalte, hoet zuiver ook, het is nog minder de verschaalde heroïek, die met geen cothurnen op de been is te houden, maar het is, van onder, en rusteloos, de dramatische beweging, het dramatisch bewegen, de levensrythmus die met onverbidde kadansen boven onze aardsheid uitvaart en de adem van de toeschouwer tot gehoorzaamheid dwingt (17).

Hij wijst daarbij op de overeenkomst met Gordon Craigs toneelconceptie: "Ook hij zag de dramatiek volkomen in dienst van een alles bindende beweging, van een ritmiek, die, van binnen uit, de dramatische eenheid zou verwezenlijken".

Tien jaar later groeide de beknopte monografie over Hegenscheidt in de handen van de toneelauteur Jozef van Hoeck uit tot een apologie van Starkadd. Evenals Teirlinck stelde hij dat de artistieke waarde van dit lyrische drama niet gelegen is in zijn poëtische gaafheid waarop heel wat aan te merken valt, maar in de dramatische kwaliteiten. Het bewijs van Hegenscheidts dramatisch talent vindt hij vooral in de "in- en doorelkaarvloeijing van dramatis personae",

kortom in de opbouw van de dramatische figurenconstellatie. Evenals Teirlinck vindt Van Hoeck dat Starkadd daarom voldoende waarborgen biedt voor een blijvende speelbaarheid, op voorwaarde dat

wij erin slagen de epische grootheid van dit stuk vrij te maken uit een te logge rethoriek en het te enten op de actuele gevoeligheid en ontvankelijkheid. De elementen om deze operatie tot een goed einde te brengen, zijn in Starkadd aanwezig. Het komt er alleen op aan de aansluiting te vinden. Om die aansluiting niet te missen, moeten wij vanzelfsprekend op zoek naar de wezenlijke dramatische waarden in deze tragedie (18).

2. Starkadd: het lyrische drama van het fin de siècle.

Met de conceptie van een lyrisch drama drukte Hegenscheidt niet alleen de voetsporen van Albrecht Rodenbach, maar haakte hij als kosmopolitisch ingesteld Van-Nu-en-Strakser in bij de eigentijdse Europese geest van het fin de siècle. Peter Szondi heeft aangetoond dat het lyrische drama een van de meest markante literaire vormen van deze periode is (19). Het lyrisch drama vertoont in zijn historische ontwikkelingsgang geen continuïteit zoals de andere literaire genres, doch manifesteert zich telkens maar in bepaalde perioden die Friedrich Wilhelm Wodtke heeft gekarakteriseerd als "Epochen gesteigerter Empfindsamkeit, in denen der Irrationalismus des Gefühlkults die klassischen Dramenform sprengt" (20). Als een van de grondtrekken van het lyrische drama van het fin de siècle heeft Szondi dan ook gesteld: "es verlegt die Entwicklung aus der Handlung ins Innere des Menschen, dessen Gefühlsregungen, Impressionen die Literatur dieser Zeit genauer wiedergeben möchte als es

in früheren Epochen geschah" (21).

Uit de keuze van de verhaalstof voor de constructie van een fabel blijkt reeds dat het Hegenscheidt niet te doen was om een spectaculaire uiterlijke handeling voor de opbouw van een verrassend origineel intrige-² stuk. Het bleek er hem integendeel eerder om te doen een persoonlijk doorleefde problematiek en daaruit resulterende levens- en wereldvisie tot artistieke expressie te brengen in de vorm van een drama. Zijn theoretische, abstraherende filosofische conceptie wou hij een concrete gestalte geven. Daarom heeft hij een verhaalstof gezocht van eerder universeel-mythische allure dan van anecdotisch-momentele aard. Zoals Rondenbach opgenomen in de eind-negentiende-eeuwse Shakespeare- en Wagnercultus, zocht hij zijn stof in de oudgermaanse wereld. Terecht heeft Van der Toorn er trouwens op gewezen dat Gudrun en Starkadd in de thematiek en de grondstructuur van de fabels een opvallende gelijkenis vertonen: beide stukken handelen over de strijd tussen een ethisch zwakke (Allectus/Ingel) en een ethisch sterke figuur (Herwig/Starkadd) om een zeer hoog ideaal (bevrijding van Moerland/vaderwraak) met als neveninzet een vrouw (Gudrun tussen Allectus en Herwig/Helga tussen Saemund en Starkadd). Na het vertrek van de sterke figuur wordt de oude vorst (Carausius/Froth) lafhartig vermoord, waarna het rijk in verval geraakt. Eerst na het feestgelag (in Allectus' villa/aan Ingels hof) en het zingen van liederen, wordt het kwaad gestraft zonder dat echter de antagonisten worden gedood (22). Door deze opvallende overeenkomsten op het vlak van de thematiek en de plot, heeft men de parallellismen ook op het ideële vlak doorgetrokken, hoewel juist daar de verschillen tot

uiting komen. De associatie van Starkadds-strijd met de Vlaamse ontvoogdingsstrijd is wellicht voor een groot deel toe te schrijven aan de interpretatie van het stuk in de lijn van Rodenbachs Gudrun waarin die associatie wel degelijk in een veel concreter symboliek wordt opgeroepen.

In tegenstelling met Rodenbach, wiens oudgermaanse wereld een vrije schepping was van de fantasie, volgde Hegenscheidt een historische bron: de Gesta Danorum van de Deense geschiedschrijver Saxo Grammaticus, die ook door Shakespeare werd geraadpleegd (langs een Franse bewerking om) voor zijn Hamlet-schepping op basis van de Amledsaga. Zijn vriend Vermeylen, die toen te Berlijn studeerde, bezorgde hem de nodige bibliografische gegevens over de heldensage van de skald en vertaalde de zangen van Starkadd uit boek IV van de Gesta Danorum. Hegenscheidt heeft zich dus wel degelijk gedocumenteerd over de oudgermaanse wereld en heeft de oorspronkelijke sage (de "Ingjaldskvadet") vrij getrouw gevolgd tot in de naamgeving toe. Deze sage bood hem immers een afgeronde intrige, "gefundenes Fressen" voor de dichter op zoek naar een dramatisch stramien voor de verklanking en verbeelding van zijn gevoelens en ideeën, een stramien dat hem toch nog voldoende persoonlijke verbeeldingsvrijheid toeliet. Dat hij uit de rijke oudgermaanse sagenliteratuur juist een skaldensage koos, is betekenisvol. De skald, als strijder en dichter, is immers een dubbelfiguur in wie antithetische krachten tot een hogere eenheid zijn verbonden: het geestelijke en het lichamelijke, droom en daad, het esthetische en het ethische. De voorkeur voor dubbelfiguren (ook in mythische vormen als kentauren en hermafrodieten) is

kenmerkend voor de literatuur van het fin de siècle: "Zur Signatur des Fin de siècle gehört die Faszination durch das Zweideutige und Zwitterhafte. Diese Faszination kennt eine untere Sphäre des Amoralischen, aber auch eine Sublime des Mythischen" (23). De problematiek van synthese tussen de materiële en ideële wereld die zo centraal staat in de theoretische essays van de Van-Nu-en-Straksers, kan met de figuur van de skald gestalte worden gegeven. Als "Biolog und Poet dazu" heeft Hegenscheidt de antithetische krachten van zijn tijd als een persoonlijke dualiteitsproblematiek kunnen ervaren. Zoals Nietzsche had hij in die tijd ook kunnen schrijven: "Wissenschaft, Kunst und Philosophie wachsen jetzt so sehr in mir zusammen, dass ich jedenfalls einmal Centauren gebären werde" (24). Het resultaat van het homo duplex-conflict was bij Hegenscheidt de schepping van de skald Starkadd. Inderdaad een schepping, want juist in de uitbeelding van de protagonist is hij het verst van de originele sage afgeweken om de oudgermaanse verhaalstof aan eigen behoeften aan te passen. De oorspronkelijke brutale viking die bij het vernemen van de verhouding die Helga tijdens zijn afwezigheid heeft gehad met een goudsmid, de jonge vrouw niet alleen met scherpe woorden maar ook met de vuisten straft, wordt bij Hegenscheidt gesublimeerd en geïdealiseerd tot held. Hoewel hij nog wel de onversaagde strijder blijft, toch wordt hij in zijn omgang met Helga minder ruw voorgesteld. Bovendien wordt Starkadd in het drama de centrale held die zelf de wraak zal voltrekken, terwijl in de sage Starkadd een fluitspeler wegjaagt en met zijn lied de zoon Ingjald aanzet tot de wraak van zijn vader die door een zekere Sverting werd vermoord. In tegenstelling met de Deense roman-

tische dichter en toneelschrijver Adam Gottlob Oehlenschläger, die zich eveneens inspireerde op de Historia Danica voor zijn tragedie Stærkodder (1812), heeft Hegenscheidt de skaldensage niet volkomen getrouw gevolgd, doch de verhaalstof aangepast in functie van de uitdrukking van zijn levens- en wereldvisie.

Hoewel Hegenscheidt uitging van een historische bron en zich terdege documenteerde over de oudgermaanse wereld, toch schetste hij in tegenstelling met Rodenbach een minder realistische en gedetailleerde achtergrond. De neventekst in Hegenscheidts drama is zeer beperkt en de scenische aanduidingen zijn tot het strikte minimum beperkt, zodat er voor de regie nog veel verbeeldingsruimte overblijft. De hele handeling wordt gesitueerd in (I, II, V) en rond (III, IV) de burcht van koning Froth. Het aantal rekwisieten is gering (een troonzetel, banken, een zetel, een kast met de kroonjuwelen en een tafel), terwijl ook weinig decorbouw wordt vereist op het derde bedrijf na waar een gedeelte van de burcht met terras, trap en poort rechts op de scène wordt voorzien, links de zee en vooraan links en rechts bosschages. De sobere scenische aanduidingen wijzen erop dat Hegenscheidt niet de klemtoon op uiterlijke, visuele effecten wou leggen, doch integendeel alles concentreerde op de realisatie van de hoofdtekst.

Met de keuze van een lyrische tekst in vijfvoetige rijmloze jambische verzen wordt de concentratie op de innerlijke gemoedsbewegingen van de personages nog versterkt. In vergelijking met dezelfde versvorm in Gudrun waarin het samenvallen van maat - en woordaccent systematisch wordt gehandhaafd, is de proso-

die in Starkadd van modernere factuur. Kenmerkend zijn de talrijke enjambementen en de omkeringen van de jambe door een trochee bij het begin of na de cesuur van de versregel, wat volgens M. Rutten duidelijk wijst op invloed van de poëtische techniek van de Tachtigers (25). Soms wordt ook de jambe vervangen door een andere maat of komen er versvoeten zonder klemtoon voor, zodat het vrije ritme hier primeert op de metrische maat en het vers de spontane ritmiek van de versloze gesproken taal benadert. De winst op de gewone gesproken prozataal met deze lichte, vrijere verzen schuilt in de verhoogde muzikaliteit en beeldende expressie in functie van de veruiterlijking in de taal van de gemoedsbewegingen van de personages. Trouwens het lyrische karakter van dit drama wordt niet alleen bepaald door het gebruik van de versvorm, maar ook en vooral door de directe subjectieve verwoording en verklanking door de personages van hun emotionele reacties op de gebeurtenissen. Die subjectieve verinnerlijking van het handelingsverloop leidt enerzijds tot te wijldropige monologische zelfbespiegelingen die retarderende momenten zijn in het reeds zo sterk geabstraheerde handelingsverloop, en anderzijds tot verzwakkende vormgeving middenin de tirades die daardoor af en toe de valse bijklank krijgen van holle retoriek. De zwakke plekken in dit lyrische drama lijken mij juist te wijten te zijn aan deze tekorten in het dichterlijke vermogen. Zij zijn nochtans eerder van psychische, dan van vormtechnische aard. De soms naïeve nadrukkelijkheid van de mededeling van gedachten in plaats van de poëtische verbeelding ervan en van de uitdrukking van gevoelens met uitroptekens, wijst op de al te directe bewogenheid van de dichter

bij de projectie van eigen gemoeds- en geesteservaringen. Hoe grotesk deze heroïsche opgewondenheid ons thans mag voorkomen, toch vormt zij juist de grondslag van de authenticiteit van Hegenscheidts dichterschap. Zoals ook uit zijn gedichten blijkt, was poëzie voor hem geen formeel spel, geen kunst om de kunst, maar een existentiële behoefte tot rechtstreekse vitale uitbeelding van gevoelens en gedachten. In de goede verzen - die er voldoende zijn om het drama te stofferen - voelt men de gloed van een authentieke passie.

Dat Hegenscheidts poëtische expressie eerder muzikaal dan plastisch is, blijkt ook uit de compositie-structuur. De dramatische stuwingslijn vertoont een duidelijk ritme met de afwisseling van versnellingen en vertragingen, van hoogtepunten en laagtepunten van actie, van verheven vriendschap en liefde en lage driften en intriges, tot de plots opgevoerde climax naar de fatale ontknoping. De muzikale grondslag van dit drama werd niet alleen onderkend door Vermeulen, maar ook door Verwey die erkende dat Starkadd "als klank geschreven" is. De muzikaliteit van zijn drama heeft Hegenscheidt trouwens nog benadrukt door zijn jeugdvriend Franz Rühlmann te gelasten met de compositie van begeleidende muziek: een voorspel door klein orkest bij elk bedrijf, harpmuziek bij het lied van de zanger en orkestmuziek bij het lied van Starkadd (26). Woord, muziek en spel vormden aldus een eenheid naar het ideaal van het "Gesamtkunstwerk" van Richard Wagner.

Het ritme van de dramatische stuwingslijn wordt helemaal bepaald door de innerlijke evolutie van Star-

Fig. 1

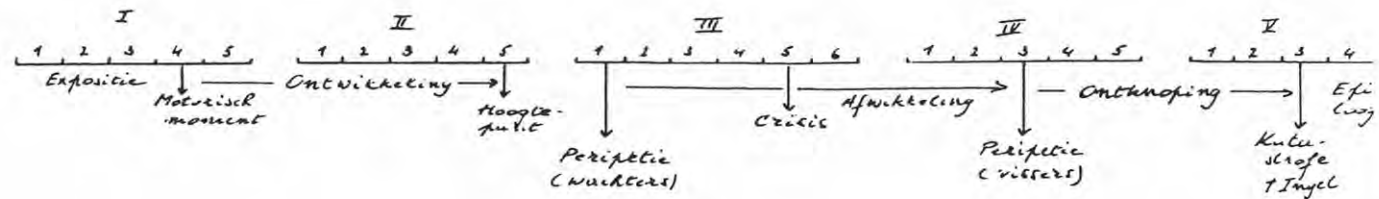


Fig. 2

	I					II					III						IV					V				
	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	1	2	3	4	
Reuck	0	0	0	1	0	1	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
Starkhoud	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	1	1	1	0	0	1	0	0	1	1	
Saemund	1	1	1	1	1	0	1	1	1	1	0	1	1	1	0	1	0	0	0	0	0	1	(1)	1	1	
Ingeel	0	1	0	1	1	0	0	0	1	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	(1)	1	1	
Helga	0	0	0	1	0	1	1	0	0	0	0	0	1	1	0	1	0	1	0	0	0	(1)	1	1	1	
Hilde	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	(1)	1	1	1	
Wolf	0	0	0	(1)	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	1	
Zanger	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0
1e Wachter	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
2e Wachter	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
1e Visser	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	
2e Visser	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	
figuraanten	0	0	0	(1)	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	(1)	(1)	(1)	(1)	

kadd. Net zoals in de klassieke tragedie wordt het tragische conflict geaxeerd op de protagonist en verloopt de opbouw van de handeling naar de fatale ontknoping volgens enkele duidelijk gemarkeerde fazen (zie fig. 1).

Het drama begint in medias res: op het ogenblik dat Starkadd afscheid neemt aan het hof van de Deense koning Froth om ten strijde te trekken tegen de Friezen. De eerste drie scènes van het eerste bedrijf functioneren daarom als expositie waarin we de voorgeschiedenis en de centrale personages met hun karaktereigenschappen en hun drijfveren leren kennen. Het netwerk van relaties en antagonismen wordt onmiddellijk scherp uitgetekend: Saemund, de sluwe intrigerende hoveling ("zoo dienend, diende Saemund weer zichzelf") die op machiavellistische wijze de koningsmacht nastreeft ("ik heb mijn doel en daar ligt mijn geweten") en daardoor de fatale destructieve krachten oproept ("en mijn gedachte zal uw noodlot zijn"); Ingel, de koningszoon "die ook wil koning zijn", doch die zich te zwak en laf weet om een waardig troonopvolger te zijn ("maar van mijn laffe leden roert er geen") en daardoor in een haat-liefde-relatie tot de vader verkeert, wat hem tot speelbal maakt van Saemund; Froth, de oude vermoeide koning, die door tegenspoed gelouterd in de sfeer van de resignatie is getreden en slechts verlangt naar rust en genegenheid ("en 't oude menschenhart verlangt een stond te rusten van 't hardvochtig koningschap"); Helga, het naïeve kind-vrouwtje dat nog leeft in een droomwereld van uiterlijke schijn (" 'k wou zo gaarne mooi zijn, voor u, dat gij me meer nog zoudt beminnen"); Hilde, de liefderijke en levenswijze vrouw

die intuïtief de groeiende antagonistische krachten aanvoelt, doch beseft dat zij die als vrouw niet kan keren ("ik voel me maar een vrouw die noch voor Ingel, noch voor 't rijk iets doen kan") en slechts hoopt dat de anderen tijdig tot inzicht komen ("en misschien verricht de tijd wat ik niet doen kon").

Eerst in de derde scène treedt Starkadd op wiens drijfveren en betrachtingen dan worden onthuld: de zegenrijke viking die echter in de krijgsdaden geen bevrediging kon vinden voor zijn innerlijke onrust ("slechts grievender nog voelde ik dan de leegheid"), die in hem de Faustiaanse drang heeft om "zum höchsten Dasein immerfort zu streben" en als dichter getroffen door het lied met het beeld van een milde, doch door tegenslagen beproefde koning, de "Vatersuche" inzet om de hogere levenszin te vinden. De uitbarsting van afgunst en woede van Ingel tegenover Starkadd in de vierde scène is het motorische moment. De ontwikkeling van de handeling wordt ingezet met het daarop volgende gebaar van Froth die Starkadd, ter vergoeding van de belediging hem door Ingel aangedaan, zijn dochter Helga tot bruid schenkt. Dat gebaar geeft Saemund nieuwe stof om Ingel te overtuigen van het gevaar dat Starkadd oplevert als mededinger naar de koningstroon. In het tweede bedrijf worden zowel de karakters van Froth, Hilde en Helga als de handeling verder ontwikkeld naar het hoogtepunt toe in de vijfde scène: de moord op koning Froth door Ingel die aanvankelijk terugdeinst voor de daad die hij slechts met de hulp van Saemund kan voltrekken. Dit dramatische moment wordt nog versterkt door de daad van de dodelijk getroffen koning die nog een ultieme poging doet om de dolk te grijpen en aldus zelfmoord te veinzen en zijn zoon, die zijn moordenaar werd,



“Starkadd” door Arca : Netty Vangheel als Helga (Foto : Luc Monsaert),

te redden. Hiermee wordt tevens een laatste bewijs geleverd van de grootsheid van Froth die zelfs Saemund overweldigt.

De tragiek van het gebeuren wordt extra beklemtoond door de brutale contrastwerking bij het begin van het derde bedrijf: in het gelal van enkele dronken wachters wordt de sfeer in het slot becommentarieerd, terwijl zij ook met de aankondiging van Starkadds terugkomst de cruciale wending in het drama aanduiden. Een dergelijke stijlbreuk op een cruciaal ogenblik, onmiddellijk na het tragisch hoogtepunt en net vóór de inzet van de crisis, is een typisch Shakespeariaans compositieprocédé: het roept reminiscenties op aan Macbeth waarin na de moord op Koning Duncan de triviale dronkenmanspraak opklinkt van de poortwachter als commentaar op het aankloppen van Macduff en Lennox. Shakespeare gaf deze platvloerse commentaren van volkstylen zeer naturalistisch weer in een dialectisch getinte taal, terwijl Hegenscheidt hier van de versvorm overschakelt naar de prozataal die echter toch nog te gestileerd klinkt in de mond van deze dronken soldaten.

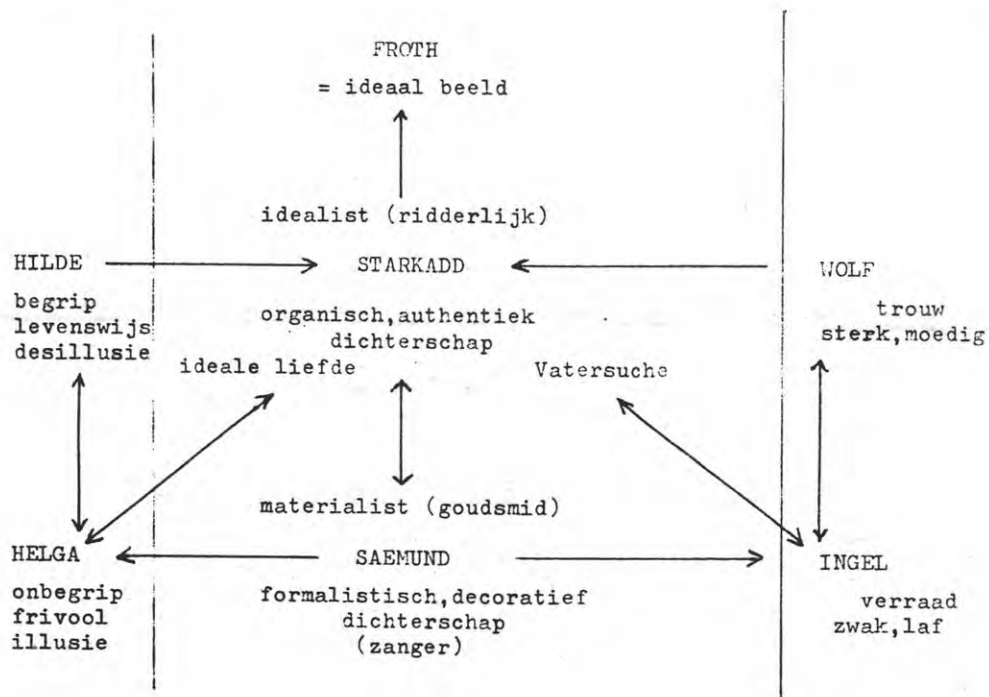
Het vernemen van de dood van Froth uit de mond van Saemund die het voorstelt alsof de oude koning de dood heeft gezocht uit smart om de vijandschap tussen Starkadd en Ingel, dompelt Starkadd in de crisis. Niet alleen omdat hij zich schuldig voelt, maar ook omdat hij nu opnieuw doelloos is. Ontgoocheld over Helga, die zich door Saemunds gevlei en sieraden heeft laten inpalmen en Starkadds verlangen naar een diepere liefde niet begrijpt, wijst hij haar af. Wegzinkend in de vroegere leegte is hij doof en blind voor de omgeving.

De wending naar de afwikkeling wordt opnieuw ingezet door het banale geklets van enkele vissers die de sfeer bij de bevolking becommentariëren waar het vermoeden heerst dat Froth werd vermoord door Saemund en Ingel. Met de komst van Wolf, de trouwe wapenmaker die Starkadd had achtergelaten om op Helga te letten en die na de moord op Froth Starkadd ging zoeken in Friesland, zet de peripetie in. Met zijn bevestiging van het vermoeden van het volk, haalt Wolf Starkadd uit zijn innerlijke crisis. De wraak op de moordenaars van Froth stuwt hem terug op naar de verwezenlijking van zijn ideaal. Heel snel volgt dan de ontknoping naar het katastrofale einde waar Saemund wordt neergeslagen en Ingel wordt gedood.

Hoewel Starkadd duidelijk de protagonist is die de dramatische stuwingslijn bepaalt, toch beheerst hij niet het toneel van begin tot einde, zoals blijkt uit de matrix van de dramatische configuraties (zie fig. 2). Integendeel, het blijken Saemund, Ingel en Helga te zijn die het toneel beheersen of m.a.w. de dramatische structuur rond Starkadd wordt opgetrokken door de antagonist (Saemund) en de tritagonisten (Ingel en Helga). Saemund is Starkadds antagonist: "degene die den Protagonist de crisis aandoet, de veroorzaker van diens gemoedsbewegingen en pathos" (27). Beiden jagen eenzelfde streefdoel na: de evenaring van de grootheid van koning Froth. Dit ideaal beeld wordt bij het begin van het drama voorgesteld om het parallele, doch tevens antithetische streven van beide mannen te kunnen begrijpen. Voor Starkadd is Froth de incarnatie van de hogere levenszin: gelouterd door tegenslagen is de oude vorst, voor wie het koningschap geen machtsuitoefening maar een zwaarwegende plicht tegen-

over de gemeenschap is, tot de levenswijsheid gekomen dat de hoogste levenswaarden genegenheid, solidariteit en liefde zijn. Ook Saemund is geïmponeerd door de grootsheid van Froth (cf. laatste verzen van II,5), die hij wil evenaren door Froths plaats in te nemen, daar hij meent door de macht en het aanzien van het koningschap die grootsheid te bereiken. Voor zijn materialistische bestreving is het idealisme van Starkadd een hindernis, doch tegelijkertijd een middel om de verwezenlijking van zijn doel te verhaasten. In de koningskinderen Helga en Ingel, die beiden nog niet over voldoende psychische sterkte beschikken om de idealen van de vader te verwezenlijken, vindt de intrigerende hoveling-kunstenaar (goudsmid) gewillige werktuigen: met zijn woorden en kunst weet hij Helga's hart in te palmen en Ingels geest te vergiftigen. Tegelijkertijd met de ethische tegenstelling wordt in de antithese Starkadd-Saemund ook een esthetische tegenstelling uitgewerkt die eveneens tot een confrontatie leidt in de ontknoping van het vijfde bedrijf. Saemund vertegenwoordigt als goudsmid de ornamentele kunst, terwijl Starkadd als skald een dichterschap voorstelt dat ontstaat uit eigen levenservaringen. Deze tegenstelling tussen een decoratief, formalistisch en een existentieel, authentiek dichterschap wordt tot de spits gedreven in de confrontatie van het lied van de zanger en het lied van de wraak van Starkadd. Met het puur formalistische minnelied van de in fluweel uitgedoste zanger hekelde Hegenscheidt het parnassianisme in de vorm van een voor de tijdgenoten duidelijk herkenbare parodie op een gedicht van Pol de Mont uit zijn bundel Claribella (28). Dit "zoetorig gesnap" wordt door Starkadd weggehoond: "word zelf eerst man, en zing dan wat ge zijt". Hijzelf

Fig. 3



heft dan zijn lied van de wraak aan dat spontaan opwelt vanuit zijn haat tegenover de moordenaars van zijn ideale vaderfiguur. Zijn kunst wordt zelfs een wapen waarmee hij Saemund neervelt. Deze artistieke antithese entte Hegenscheidt op de in de oorspronkelijke sage voorkomende tegenstelling tussen de primitieve, onbehouwen zeden van de Noren en de meer verfijnde, hoofse levensstijl van de Teutonen.

Tegenover de tritagonisten die tot werktuig worden van de antagonist staan dan weer de tritagonisten die zich welbewust en actief aan de zijde van de bedreigde protagonist opstellen om de aanval van de antagonist af te wenden (29): enerzijds Hilde die Starkadds idealisme begrijpt, Saemunds intriges doorziet en Koning Froth nog tracht te waarschuwen en die ook Helga vergeefs tracht te doen inzien hoe allesomvattend Starkadds liefde is; anderzijds de trouwe, sterke en moedige Wolf die Starkadd uit zijn crisis haalt en tenslotte de aanval van Ingel op Starkadd afweert en de laffe, ontrouwe koningszoon neersteekt (30).

Aldus heeft Hegenscheidt een dramatische figurenconstellatie opgebouwd (zie fig. 3) waarvan de as wordt bepaald door het parallelle, doch antithetische streven van Starkadd en Saemund naar het ideale beeld van Koning Froth. Dat Starkadd de spil is, impliceert dat de dramatische conflictsituatie door de personages rond Starkadd wordt opgebouwd en dat zijn crisis het gevolg is van een innerlijk evolutieproces. Die innerlijke crisis wordt dus niet verwekt door een buitensamenlijk noodlot zoals in de klassieke tragedie, doch evenmin schuilt het noodlot in Starkadd zelf waar-

door de protagonist ten onder gaat aan de vernietigende krachten die tot zijn natuur behoren, zoals in het Shakespeariaanse drama. Hegenscheidts drama vertoont alleen gelijkenissen met de klassieke tragedie in de geleidelijke ontwikkeling en afwikkeling van de dramatische stuwingslijn, terwijl de Shakespeariaanse allure vooral te wijten is aan invloeden in de opbouw van de plot (het motief van de vader- en koningsmoord, de beraming van de plannen voor de moord, de 'rallantandi' van de volksscènes met hun stilistische contrastwerking en hun zowel retrospectieve en prospectieve functie als aanduidingspunten van een wending in het gebeuren). De opbouw van de crisis bij Starkadd getuigt echter van een modernere, eigentijdse conceptie. De nagestreefde eenheid van tekst, spel en muzikaliteit ligt reeds duidelijk in de lijn van het Wagneriaanse ideaal van het 'Gesamtkunstwerk'. Niet alleen bepaalde theatrale effecten (zoals de monumentale enscenering in het derde bedrijf, de eenheid tussen natuur- en gemoedstoestanden met als culminatiepunt de losbrekende storm tegelijkertijd met Starkadds lied van de wraak en de retorische gezwollenheid van de taal in de lyrische monologen), doch ook de intuïtieve, irrationele opvatting van de organische groei van de eenheid van enkeling en gemeenschap en de profetische, messianistische voorstelling van de kunstenaar wiens kunst een revolutionaire daad is, wijzen op de invloed van Wagner. Door de mythische heroïsering en idealisering vertoont Starkadd meer gelijkenissen met de Vliegende Hollander, Lohengrin en Parsifal dan met Hamlet, Macbeth of Othello. Starkadds geëxalteerde idealisme laat Hegenscheidt trouwens treffend karakteriseren door de realistische pragmaticus Saemund: "Maar Starkadd is een

dweper en hij ziet/ het doel vóór zich: en uit dat alles schept/ de kracht hij om het te bereiken en/ hij ziet niet om naar 't geen er tusschen ligt". De gelijkenis met de Wagneriaanse held, "der reine Tor", wordt nog scherper gesteld in de woorden van Hilde: "Hij is een van die onzaalge zaligen,/ wier wezen veel te wijd is voor dees wereld/ en wier geluk slechts op het lijden bloeit". Met Starkadd heeft Hegenscheidt aldus een figuur geschapen die kenmerkend is voor de geest van het fin-de-siècle-literatuur: net als Wagners helden, Vermeylens Ahasverus en De Boms romanfiguur Richard Koenen is Starkadd een van die op drift geslagen figuren die in een tijd "out of joint" een nieuw thuisland zoeken. Allen zijn zij dolenden en zoekers naar een nieuwe levenszin, naar een nieuw evenwicht van individualisme en gemeenschapszin en naar de liefde om de eigen innerlijke onrust te stillen. Net als Starkadd die de koningskroon verbrijzelt, verzaakt b.v. de Vliegende Hollander alle macht en rijkdom voor de verwezenlijking van het nieuwe levensideaal en voor het vinden van de eveneens geïdealiseerde, exclusieve liefde ("toch blijft het hoogste kleinood een trouwe vrouw"). Doch evenmin als Helga kan Senta aan dat ideaal van de eeuwig trouwe liefde beantwoorden ("je kent mij niet, vermoed niet wie ik ben"). In beide gevallen haalt de lokroep van de zee het op de liefde van de verwende, te onbewust levende kind-vrouwen (Senta: "Ik ben een kind en weet niet wat ik zing"). In de nihilistische 'Verneinungs'-drift van al de conventionele burgerlijke waarden klinken hier de echo's op van het individualistisch anarchisme dat op zoveel eind-negentiende-eeuwse kunstenaars diep had ingewerkt. De anarchistische opvatting van de spontane, natuurlijke reorganisatie van de maatschappelijke structuur

bracht hen tot de conclusie dat het volstond "alléén de diepe stroming (te) volgen, zich op haar (te) laten drijven" (31). Dat verklaart waarom de zee als symbool van het spontane, organische leven een zo belangrijke rol speelt in de fin-de-siècle-literatuur.

De hele handeling van het drama wordt geschraagd door de innerlijke evolutie van Starkadd: de crisis die bij hem wordt verwekt, loutert en rijpt hem en doet hem overgaan van de tijd van de impulsieve actie naar de tijd van de bewuste en beredeneerde actie. De kern van het drama is Starkadds 'Werdegang'. Net zoals Goethes Wilhelm Meister zal Starkadd tot het inzicht komen dat hij het leven in al zijn schakeringen moet leren kennen om in de bewustwording van de eigen individualiteit waarlijk mens te worden. Slechts door deze bewustwording van het Ik zal de mens zijn streven naar zelfverwezenlijking in bevredigende harmonie met zijn omgeving kunnen brengen en de vooruitgang van de mensheid bevorderen. Doch tot die les van Goethe komt Starkadd slechts na de in hem verwekte crisis, na een periode van ontgoocheling en lijden. De nadruk op het lijden als wezenlijk bestanddeel van het leven en als onvermijdelijk gevolg van de strevende mens, van de onbewuste wil tot leven wijst dan weer op de invloed van de pessimistische levensfilosofie van Schopenhauer. Als uitweg uit het menselijk leed slaat Hegenscheidt de door Schopenhauer aangeduide wegen in: de esthetische en ethische weg der verlossing. Via de kunst, en in het bijzonder door de muziek, kan de mens de zuivere beschouwing bereiken, onafhankelijk van de causaliteit en de wil. De tweede weg is die van de 'Entsagung', de verzaking van het materiële, de ascese als middel tot het breken van de persoonlijke

wil. Het is inderdaad na zijn crisis dat Starkadd opnieuw de kracht vindt om al de boeien te breken en om aldus "in plaats van de rusteloze drang en drift, in plaats van de nooit bevredigende en nooit stervende hoop, waaruit de levensdroom van de willende mens bestaat, de vrede, die alle verstand te boven gaat, de volmaakte stilte, de diepe rust, het onwankelbaar vertrouwen en de sereniteit" te bereiken(32).

Ondanks sommige tekortkomingen in de poëtische vormgeving en de dramatische compositie is Hegenscheidt erin geslaagd een eigentijdse en zelf doorleefde esthetische en ethische problematiek concreet gestalte te geven in de vorm van een kassiek drama vol tragische tegenstellingen. In Starkadd heeft hij de levens- en kunstfilosofie van Van Nu en Straks en van het West-europese fin de siècle weten te synthetiseren en concretiseren. Daarom blijft Hegenscheidts Starkadd het belangrijkste drama van onze negentiende-eeuwse dramatische literatuur.

3. Starkadd op de scène.

Ondanks het negatieve advies van de keurraad, die het stuk onspeelbaar had verklaard, beleefde Starkadd toch een succesvolle première in de Koninklijke Vlaamse Schouwburg te Brussel op woensdag 15 maart 1899. De galavoorstelling werd bijgewoond door "een speciaal publiek van kunstvrienden, letterkundigen, dagbladschrijvers, die anders steeds voorzichtigheidshalve hun stappen van de Laekenstraat afwenden" (33). Voor dit publiek was de opvoering een artistieke gebeurtenis temidden van de sleur van boulevardstukken en kluchten. In Starkadd waardeerden zij de

poging tot creatie van een Vlaams drama dat inhaakte bij de Europese traditie en de eigentijdse literaire en filosofische stromingen en herkenden zij de toespelingen op de tegenstellingen tussen de modernistische esthetica van Van Nu en Straks en het parnassianisme. Doch ook voor "het gewoon publiek, de vischmarktwijven en haringverkoopers, die zich zot lachen of kreupel krijten bij 't herhaald aanhooren der lotgevallen van "Robert en Bertrand" of ander "Brusselsche Straatzangers", tussen 't opknabbelen van twee schijfjes uit een oranjeappel of van twee beten uit een broodje met ham" (34), bleek de opvoering een succes. Zelfs de lyrische monologen "werden met godsdienstige stilte aanhoord". Voor dit publiek, gewend aan de pathetiek van de melodrama's, werkte de heroïsche bewogenheid van het stuk aangrijpend. Doordat de regie van Hendrickx zo getrouw mogelijk de tekst en regieaanduidingen van de auteur volgde, met uitvoering van de begeleidende muziek van Franz Rühlmann, werd de opvoering bovendien een gevarieerd spektakel. Door deze realistische regieconceptie kwamen echter ook de gebreken aan het licht. De wijdlopige lyrische monologen bleken al te remmend in te werken op de dramatische handeling, zodat de auteur zelf de noodzaak tot inkorting van de tekst inzag.

Hoewel Hegenscheidt de ervaringen van deze try-out kon gebruiken voor een herwerking van zijn tekst met het oog op de opvoering door de Koninklijke Vereeniging Het Nederlandsch Tooneel in de Stadsschouwburg te Amsterdam in april 1900, wekte de opvoering in de regie van De Leur en met Louis Bouwmeester in de titelrol niet dezelfde geestdrift. De regieconceptie

en het spel van de reeds oudere Bouwmeester waren te statisch en onvoldoende spectaculair. Ondanks de ingekorte tekst bleef het stuk te lyrisch voor het Noordnederlandse schouwburgpubliek dat bovendien minder ontvankelijk bleek voor de pathetische, heroïsche beweging bij de voorstelling van een problematiek waarmee het minder affiniteiten had.

Eerst tien jaar na de première te Brussel werd Starkadd opnieuw opgevoerd te Gent in de Minardschouwburg in april 1909 door de Vlaamsche Vereeniging voor Tooneel- en Voordrachtskunst, onder leiding van A.L. van den Heuvel en Dr. J.O. de Gruyter. Met deze liefhebbersgroep wou vooral De Gruyter de Vlaamse dramaturgie op een hoger peil brengen, zowel door de verbetering van de dictie en de artistieke encensering als door de propagering van de eigen, klassieke dramatische literatuur. Starkadd paste helemaal in zijn theaterideaal en werd dan ook zijn lijfstuk. Zijn regieconceptie die het Vlaamse publiek trof en bekoorde, zou een stempel drukken op de verdere Starkadd-opvoeringen. De Gruyter benadrukte in zijn regie de Wagneriaanse toonaard van het stuk: een monumentale encensering met decorbouw en kostumering ontworpen door Frits van den Berghe, muzikale begeleiding door de heer Duvosel en integrale uitvoering van de tekst met nadruk op de declamatie van de lyrische monologen. Niet alleen het pathetische heroïsme werd daardoor beklemtoond, maar ook het lyrische karakter van het stuk. Door zijn bijzondere aandacht voor de dictie en declamatie, werd het aldus een voorname, doch al te statische voorstelling. De Gruyters visie kwam vooral tot uiting in zijn interpretatie van de Starkadd-rol. Daarmee gaf De Gruyter aan het stuk een betekenis die

niet helemaal strookte met de oorspronkelijke opzet. Vermeulen heeft de bijzondere interpretatie van De Gruyter treffend verwoord:

Zijn rol was bijzonder zorgvuldig bestudeerd, het minste gebaar sprekend van kieschen kunstzin. Maar...er ontbrak iets aan. Van 't begin af, maar vooral in 't vierde en 't vijfde bedrijf, had ik meer zenuwen gewenscht, meer temperament, het wilde dat bij Starkadd uit het diepste hart opbruischt. Ik zie hem niet zoo voortdurend voornaam, maar met woester passie. Deze Starkadd stond me niet vast overeind genoeg op zijn beenen, vaster naarmate al 't onzekere bestaan om hem aan 't wankelen gaat. Hij was me te kristelijk, met zijn lijdensfiguur, soms lijdzaam bijna. Hij had het mooi decoratieve, maar ook het te weinig pezige van een Burne-Jones-held. Ik had gewild, dat er nu en dan de kreet van het schoone menschdier zou uitslaan, - de kreet die door al het "beschaafde" heenbreekt met natuurkracht. Het gelijkelijk streng-gehoudene van het spel hield sommige verzen te gedempt, zonder uitsprong: in 't vierde bedrijf verwachtte ik ruwer woeling, en in 't vijfde, dat geheel door Starkadd's hartstocht leeft, werd dat effene bepaald hinderlijk: naast hetgeen het zijn moest, deed dat laatste bedrijf bijna grijs aan. (35)

De Gruyter voerde het stuk zo dikwijls op, dat hij als het ware met Starkadd werd vereenzelvigd en dat de meeste regisseurs met evenveel of minder succes zijn regieconceptie navolgden. Monumentaal geënsce-neerd en lyrisch-declamatorisch waren ook de opvoeringen in de regie van Louis Bertrijn (in K.N.S. te Antwerpen op zaterdag 14 september 1918), van Mevr. De Vreker-Verschuur (in K.N.S. te Gent op donderdag 24 februari 1918, een galavertoning ter ere van de acteurs Caspeele en Hoste die zelf resp. Starkadd en Saemund speelden), van Johan de Meester (openlucht-opvoering te Arnhem in juni 1920 met Albert Vogel in

de titelrol), van Gust Maes (in K.V.S. te Brussel op 18 oktober 1930), van Joris Diels (in K.N.S. te Antwerpen op 13 maart 1940 met hemzelf in de titelrol) en van Charles Gilhuys (in K.N.S. te Antwerpen in mei 1949 n.a.v. van de Oskar de Gruyter-herdenking).

Door zo lang in het spoor van De Gruyter te blijven, dreigden de Starkadd-opvoeringen het contact met het publiek te verliezen. De romantisch-heroïsche sfeer en de lyrische-declamatorische speelstijl kwamen het publiek na WO II als volkomen verouderd over. Eerst in 1966, toen naar aanleiding van de honderdste verjaardag van de geboorte van Hegenscheidt het stuk opnieuw werd geprogrammeerd door het Nationaal Toneel als deelname aan het achtste Internationaal Theaterfestival te Antwerpen, werd met de De Gruyter-traditie gebroken. De woorden van Teirlinck indachtig dat de verschaalde heroïek met geen cothurnen op de been is te houden, opteerde Walter Tillemans resoluut voor een anti-spectaculaire, doch dramatisch geïntensifieerde opvoering. Deze regieconceptie impliceerde talrijke coupures in de lange monologen en zelfs het weglaten van de nochtans zo typisch Shakespeariaanse toneeltjes van de wachters en de vissers. Hoewel de cast, op Martin van Zundert na, bestond uit jongere en soms nog te onervaren acteurs van het KNS-gezelschap en de Studio van het Nationaal Toneel, werd deze moderne afgeslankte versie een dynamische opvoering, waarin echter de dichterlijke tekst dan weer te zeer werd gedempt ten voordele van de actie en ten nadele van de erin gestelde ethisch-esthetische problematiek.

4. Starkadd: van nu ... en straks?

Volkomen onverwacht werd dit jaar Starkadd opnieuw opgevoerd in de Arca-schouwburg te Gent. Volgens de programmavoorstelling van dit 34 ste speeljaar werd de keuze bepaald:

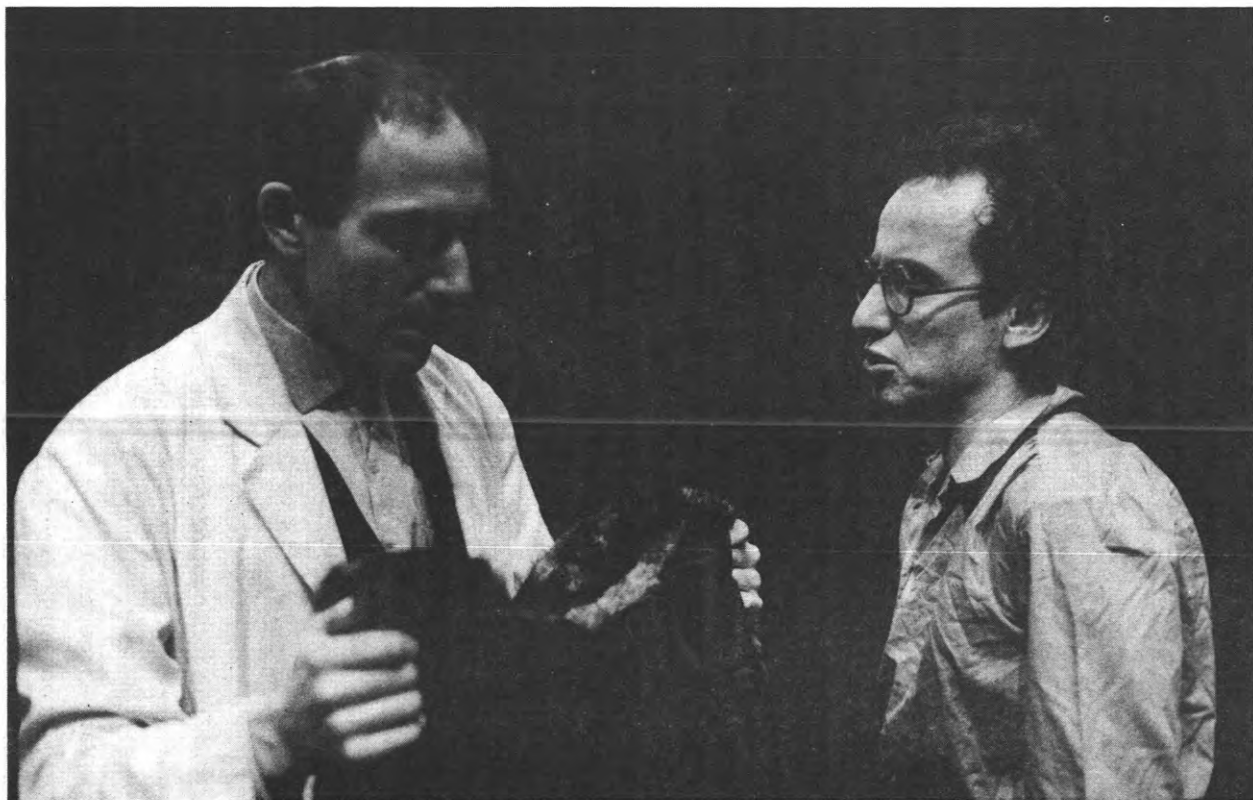
"door de wil aan te knopen bij de soms voor onbestaande gedachte (doorgaande) en in elk geval sterk veronachtzaamde eigen Vlaamse traditie. Een stuk ook dat zich op zijn beurt situeert met betrekking tot een andere traditie en receptie, namelijk die van de Wagner drama's en de Shakespearesse stukken, meer bepaald diens Koningsdrama's".

Dat was ongetwijfeld een lovenswaardig initiatief waarmee het blazoen van "Nationaal Eigentijds Teater" kon worden opgepoetst. De vertoningen werden wel zo geprogrammeerd dat ze samenvielen met de tentoonstelling over Van Nu en Straks in de Gentse Sint-Pietersabdij, zodat de bezoekers (en in het bijzonder de schoolgaande jeugd) in één moeite 's avonds naar het Theater aan de Lieve konden trekken. Doch naast deze commerciële bijbedoeling (zeker gerechtvaardigd in deze tijd van voortdurende besparingsmaatregelen die ook de theaters hard treffen), betekende Hegenscheidts tekst, die in de De Gruyter-traditie was vastgeroest, een uitdaging voor het regisseursduo Herman Gilis en Pol Dehert in de lijn van de vernieuwingsbeweging van het Jong Theater van de jaren tachtig (36). De keuze van dit klassieke, maar controversionele Vlaamse drama kaderde aldus in de poging van een aantal jonge regisseurs (zoals o.m. Jan Decorte, Paul Peyskens, Jan Fabre, Arne Sierens, Ivo van Hove, Mark Vankerkhove) om "de overgeleverde canon toneelteksten en technieken met grote gretigheid te onderzoeken vanuit de overtuiging dat in de toneeltraditie meer te leren

valt dan het dominante toneel eruit weet te halen" (37). Zo waren het tijdens het Goethe-herdenkingsjaar alleen deze jonge regisseurs (Jan Decorte met Tasso, Arne Sierens met Stella en Herman Gilis met Clavigo) die Goethes lyrische drama's opnieuw op de scène brachten in een eigentijdse speelstijl en dictie en vanuit een hedendaagse verbeelding. De voorkeur voor toneelteksten met een sterk lyrische inslag is trouwens kenmerkend voor de theatrale strategie van deze regisseurs die vanaf het speeljaar 1980-'81 een vernieuwingsbeweging inzetten die scherp contrasteert met de neo-realistische toneelteksten en de conceptie van het politieke vormingstheater uit de jaren zestig en zeventig.

In tegenstelling met de eerste moderniseringspoging van regisseur Walter Tillemans die de tekst drif-
tig met de zwarte stift had bewerkt om de dramatische stuwingslijn aan te spannen, werd in de Arca-voorstelling de tekst centraal gehouden en werd nagenoeg integraal de oorspronkelijke hoofdtekst gerealiseerd. Op de groteske retorische passages na, die ook hier werden behouden om ze opzettelijk te ridiculiseren (b.v. de lyrische ontboezeming van Starkadd over helga's schoonheid waarbij hij niet Helga maar een blanke koelkast omarmt), bleek Hegenscheidts muzikale, poëtische taal nog verrassend soepel genoeg te zijn om te passen in een moderne afstandelijke en vervreemdende zeggings- en speelstijl die vinnig genoeg waren om niet te vervallen in het statisch karakter van het expressionistische theater.

Dat Hegenscheidts verzen het nog wonderwel deden, was grotendeels te danken aan de sterke acteerpres-



“Starkadd” door Arca : Mark Steemans als Saemund en Mark Verstraete als Ingel
(Foto : Luc Monsaert).

taties van de voornaamste personages. Net zoals Jan Decorte voor Tasso, hadden Gilis en Dehert geopteerd voor een vorm van over-acting die de illusie van 'round characters' afwijst. Voor een goed deel werd hiermee boeiend, eigentijds theater gemaakt dat bovendien goed past bij de sfeer van het stuk waarin, op Starkadd na, de personages vanaf de eerste scènes duidelijk geprofileerd zijn. De opbouw van de intrige rond Starkadd werd door de regie goed uitgewerkt in originele en vaak esthetische beeldvormingen van de figuraties. De concentratie van de hele handeling in eenzelfde ruimte met kleine verwisselingen van attributen vergrootte de soberheid en de motoriek. Vooral Saemund (uitstekend vertolkt door Mark Steemans) kon hierdoor zijn dienende functie ten volle uitoefenen. Alleen in de figuren van Froth en Starkadd leidde deze overacting tot goedkope effecten van karikaturisering in de stijl van de eindejaarsrevues van humaniorastudenten. De grootsheid en edelmoedigheid van Froth verdween in de nonchalante voorstelling van een seniele koning die nog wel zou kunnen passen in een jeugdtheater, maar niet als existentieel ideaal beeld van de zoekende Starkadd. De vervanging van het Wolf-personage door de geest van de dode koning die zoals in Hamlet uit zijn graf herrijst en over zijn moord vertelt, was daarbij een overbodige Spielerei.

Het ontluisteringsprocédé, dat trouwens op om het even welk stuk kan worden toegepast, leidde vooral bij de Starkadd-figuur tot een discrepantie met de tekst. Van enige evolutie in dit personage was er in deze regieconceptie geen sprake. Vanaf het begin tot het einde was Starkadd een geëxalteerde, neurotische

figuur. Uitgedost in een wit plastieken overall met zware gordel en zwarte laarzen, met bloed besmeurd na zijn krijgstoct, werd Starkadd hier tot symbool van de geweldenaar: de zeeman, kruisvaarder, huurlingdoder of astronaut. Deze associatie-reeks was dan ook de enige meerduidigheid die de regie nog aan de toeschouwers overliet. Voor de rest werd een eenzijdige interpretatie opgedrongen waardoor het oorspronkelijke open drama tot een gesloten vorm werd. Heel de regieconceptie was gebaseerd op de demonstratie hoe irrationeel idealisme vanuit een getraumatiseerde figuur leidt tot totalitaire machtsontplooiing. Wellicht werd dit betuttelend gemoraliseer zo sterk in de verf gezet met het oog op de anti-fascistische vorming van het potentiële schoolpubliek, doch ik betwijfel of men met dit zo simplistische ontluisteringsprocédé meer effect kon bereiken dan wat gelach om de ridiculiseringstechnieken. Bovendien is Hegenscheidts Starkadd reeds de incarnatie van het verzet tegen louter materialistische bezitsdrang (de reden waarom hij zich tegen Saemund keert en zich van Helga afwendt) en van het afwijzen van totalitair machtsvertoon (gevisualiseerd in de verbrijzeling van de koningskroon). Dat de regisseurs zich van de valse pathetiek en heroïsering van de negentiende eeuw wilden distantiëren, kan ik alleen maar toejuichen, doch jammer genoeg hebben zij daarmee tevens de esthetische dimensie van de Starkadd-problematiek veronachtzaamd. Van de tegenstelling tussen het existentieel authentieke, organisch uit het leven en volk gegroeide dichterschap van Starkadd en het ijdele, formalistische en aldus aliënerende geliteratuur (van Saemund en de zanger), bleef in deze voorstelling niet veel meer over. Juist met dit stuk wou Hegenscheidt aantonen hoe de kunste-

naar met zijn kunst mee kan ijveren voor een nieuwe maatschappij zonder in moraliserende tendensliteratuur te vervallen. Een pasklare, afgeronde politieke doctrine biedt hij op het einde niet, maar wel perspectieven om vanuit het ongenoegen tegenover de bestaande burgerlijke maatschappij zich in te zetten voor andere levenswaarden als rechtvaardigheid, solidariteit en liefde.

Wanneer Ivo Kuyt zijn begeleidende tekst in de programmabrochure begint met de stelling dat Starkadd "een mythologische manifestatie van de geschiedenis der burgerij" is, dan heeft hij zich klaarblijkelijk eerder gebaseerd op de historische receptie dan op een analyse van het drama. Om deze stelling te bewijzen en de ontluisterings- en ridiculiseringsprocedures te verantwoorden schrijft hij Hegenscheidt een racistische uitspraak toe die hij nooit heeft uitgesproken of geschreven, ja waartegen die zich zijn hele leven in woord en daad heeft verzet, al evenzeer als tegen de "sakralisering van de kunst", die hem eveneens als reactionaire houding wordt aangewreven. Deze 'interpretatie' heeft de decor- en kostuumontwerper echter aangezet om op grootmoeders zolder wat versleten klederen en oude meubelen (een kleerkast, die omgevallen ook als graf voor de herrezen Froth fungeert, een oude zetel en dito staande lamp, een piano, een keukentrapje als troon voor Froth, en de onvermijdelijke koelkast) bij elkaar te scharrelen om het 'burgerlijke kader' te evoceren. Het drama leent zich zeker tot - en wint m.i. zelfs bij - een sobere en ahistorische encenering, doch enige artistieke inventiviteit en creativiteit hadden de nochtans esthetische beeldvormingen van de figuraties beter gediend.

Nu verkreeg de demystifiëringspoging daardoor zelf een ridicule pathetiek.

Ondanks deze restricties heeft de Arca-voorstelling toch een positief effect bereikt: er werd hiermee bewezen dat Starkadd nog speelbaar is in een eigentijdse zegging en speelstijl en dat we zeker over een acteurspotentieel beschikken om een geactualiseerde opvoering tot een goed einde te brengen. Zoals Van Hoeck stelde, hoeven we daarvoor alleen maar Starkadd te "herscheppen met een koel hoofd, los uit een gevaarlijke pathetiek, maar met behoud van zijn wezen". Dat vergt echter wel een mentaliteitsverandering: dat we onbevangen, zonder complexen tegenover onze eigen culturele traditie komen te staan. Misschien beschikt een volgende generatie over voldoende culturele identiteit om een van onze weinige klassieke drama's uit de negentiende-eeuwse dramatische literatuur te enten op de actuele gevoeligheid en ontvankelijkheid. In de jaren negentig is er daartoe weer de gelegenheid: bij het eeuwfeest van Van Nu en Straks of van Starkadd zelf.

NOTEN.

1. Brief van Hegenscheidt aan Minister Franz Schollaert d.d. 12 juli 1898, afgedrukt door Karel Jonckheere in : "Starkadd en de Driejaarlijkse Staatsprijs voor Toneel", Nieuw Vlaams Tijdschrift, 17e jrg., 1964, p. 207.
2. A. Vermeulen, "Starkadd en de Academie", Van Nu en Straks, Nieuwe Reeks, 3e jrg., 1898, pp. 192-

- 196 (in Verzameld werk, II, pp. 131-137); Prosper van Langendonck, "Dr. Willem De Vreese", Van Nu en Straks, pp. 232-245; Jef Haller, "Verslag van de drie jaarlijkschen Prijskamp van Nederlandsche Tooneelletterkunde", Van Nu en Straks, ibidem, pp. 246-252.
3. W. de Vreese, "De driejaarlijksche Prijskamp voor Nederlandsche Tooneelletterkunde (XIVde tijdvak), beoordeeld door leden der Koninklijke Vlaamsche Academie, Verslag aan den heer F. Schollaert, Minister van Binnenlandse Zaken en Openbaar Onderwijs te Brussel", Verslagen en Mededelingen der Koninklijke Vlaamsche Academie voor Taal- en Letterkunde, 1898, pp. 386-403.
 4. Pol de Mont, "Een nieuwe dramatische schepping, Starkadd van A. Hegenscheidt" Tijdschrift van het Willemsfonds, 1898, pp. 54-57; Lodewijk Dosfel, "Starkadd en A. Hegenscheidt", Jong Dietschland, 1898, pp. 106-115;
 5. A. Vermeylen, "Starkadd", Van Nu en Straks, Nieuwe reeks, 3e jrg., 1898, pp. 125-136 (in Verzameld werk, II pp. 117-130, citaat p. 128).
 6. A. Verwey, "Starkadd", Tweemaandelijksch Tijdschrift voor Letteren, Kunst, Wetenschap en Politiek, 5e jrg., 4e afl., 1899, p. 64.
 7. J.N. Hall, "Starkadd", De Gids, 62e jrg., 1898, III, p. 182.
 8. A. Hegenscheidt, "Rythmus", Van Nu en Straks, 1e jrg., 1893-'94, p. 16.
 9. A. Vermeylen, "De Starkadd-vertooning", Nieuw Leven, Nieuwe Reeks, 2e jrg., 1909, pp. 235-236.

10. Zo werd Starkadd in mei 1943 in de K.N.S. te Brussel opgevoerd ter gelegenheid van het Lentefeest van de Dietsche Meisjesscharen door het Vlaamsche Volkstoneel o.l.v. De Vocht (cf. bespreking in Volk en Staat 16-17 mei 1943).
11. Deze bespreking werd afgedrukt in Leven met een schrijver. Biografie van Alfred Hegenscheidt volgens de memoires van Madeleine Hegenscheidt-Heyman en met editie van onuitgegeven documenten. Eindredactie van de biografie en teksteditie van de documenten, met inleiding, aantekeningen, bijlagen en bibliografie door Raymond Vervliet, Antwerpen, 1977, pp. 161-163.
12. Hanootzri, "Starkadd", De Jonge Kater, Brusselsch Tooneel- en Letterkundig Blad, 1e jrg., nr. 17, 19 maart 1899, p. 129.
13. E. de Bom, "Starkadd redivivus", De Nieuwe Rotterdamsche Courant, LXVIII, 8 april 1911.
14. A. Vermeulen, Van Gezelle tot Timmermans, 1923, citaat naar Verzameld werk, III, p. 659.
15. M. Rutten, "Starkadd. Een literairhistorisch feit", inleiding tot de uitgave van Starkadd in de Bibliotheek der Nederlandsche Letteren, Amsterdam, 1939, pp. 179-193.
16. R.F. Lissens, De Vlaamse letterkunde van 1780 tot heden, Brussel, 1959³, p. 102.
17. H. Teirlinck, "Bij het negentigste jaarfeest van A. Hegenscheidt", Nieuw Vlaams Tijdschrift, 10e jrg., 1956-'57, p. 430.
18. J. van Hoeck, Alfred Hegenscheidt, Antwerpen, 1966, p. 14 (Monografieën samengesteld door het Ministerie van Nationale Opvoeding en Cultuur, nr. 38).

19. P. Szondi, Das lyrische Drama des Fin de siècle, Frankfurt am Main, 1975 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 90).
20. in: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Berlin, 1965², p. 252.
21. P. Szondi, Das lyrische Drama des Fin de siècle, p. 21.
22. M.C. van der Toorn, "Oudgermaanse achtergrond in Rodenbachs Gudrun en Hegenscheidts Starkadd", De Vlaamse Gids, 1958, pp. 96-104.
23. Hans Hinterhäuser, Fin de siècle. Gestalten und Mythen, München, 1977, p. 204.
24. Hist. -krit. Ges. ausg., Briefe 3. Band, München, 1940, p. 28; citaat naar H. Hinterhäuser, p. 187.
25. M. Rutten, o.c., pp. 188-192.
26. Cf. Leven met een schrijver, aantekeningen 6 (p. 274) en 132 (p. 321).
27. Definitie van Balthazar Verhagen, Dramaturgie, Amsterdam, 1928, p. 41.
28. Het geparodieerde gedicht = "Waar zult gij de zuchten leggen, die ik zucht voor U?" in: Claribella, 1893, pp. 153-154
29. Definitie van Balthazar Verhagen, Dramaturgie, p.46.
30. Hegenscheidts dramatische figurenconstellatie correspondeert ook met het grondmodel van E. Souriau (Les deux cent mille situations dramatiques, Paris, 1950): 'représentant de la valeur'= Froth; 'force thématique'= Starkadd; 'rival ou opposant'= Saemund; 'complice conscient'= Ingel; 'complice inconscient'= Helga; 'arbitre'= Wolf; 'obtenteur'= Hilde.

31. Jacques Mesnil (= Jacques Dwelshauvers), "De anarchistische Beweging", Van Nu en Straks, Nieuwe reeks, 1e jrg., nr. 3, mei 1896, p. 151.
32. A. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung I, Werke (uitg. Brockhaus), p. 486; citaat naar H.J. Störig, Geschiedenis van de filosofie 2, Utrecht/Antwerpen, 1971, p. 246.
33. De Jonge Kater, 1e jrg., nr. 17, 19 maart 1899, p. 129.
34. Ibidem, p. 129.
35. A. Vermeulen, "De Starkadd-vertooning", Nieuw Leven, Nieuwe Reeks, 2e jrg., 1909, p. 234.
36. Paul de Bruyne, "De Tachtigers van nu en straks. Een golf Jong Theater over Vlaanderen", Ons Erfdeel, 26e jrg., nr. 4, sept.-okt. 1983, pp. 491-498.
37. Ibidem, p. 493.