

Mededelingen van de Afdeling Letterkunde, Nieuwe Reeks, Deel 61 no. 10

Deze Mededeling werd in verkorte vorm uitgesproken in de vergadering van de Afdeling Letterkunde, gehouden op 9 maart 1998.

P. HADERMANN

Tijd en ruimte bij Herman Teirlinck

ISBN 90-6984-219-X

Copyright van deze uitgave © 1998 Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Postbus 19121, 1000 GC Amsterdam

Niets uit deze uitgave mag worden veeveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke wijze dan ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de rechthebbende, behoudens de uitzonderingen bij de wet gesteld.

Een tros kersebloemen springt wit langs alle zijden los onder de teer-blauwe paaslucht. Zo, in haar prille lente, staat de lieve Maria, een blozende bal van leven. Dit is de verste tijd, die zij zich later herinneren zal. Blanke gevaarten van wolken rijzen uit het Noorden. Er zweven duiven om, met een schittering op de vlerken. De hemel ruist. Van verre zwelt het lied van de ruimte aan. Het is een koud snarenlied, maar de wind heeft zon in zijn zeilen. (VI, 9)

De manier waarop de roman *Maria Speermalie* (1940) inzet mag wel typisch heten voor de kunst van Herman Teirlinck. Hij gaat uit van een detail, van een tros bloemen op de voorgrond van het landschap. Niet om het even welke bloemen echter: deze bloesem in de nieuwe lente is tegelijk decor en teken. Hij bestaat weliswaar op zichzelf, maakt deel uit van een natuurbeschrijving, maar tevens bezit hij een metaforische waarde: 'Zo, in haar prille lente, staat de lieve Maria.' En de lieve Maria krijgt daarbij nog een bijstelling – 'een blozende bal van leven'–, waardoor zij op haar beurt als een ronde 'tros' opnieuw in het landschap wordt geïntegreerd. Aldus wordt, vanaf de eerste drie regels van de roman, de éénheid van het hoofdpersonage met zijn omgeving aangeduid, een éénheid die eigenlijk het thema van het hele boek uitmaakt: Maria Speermalie's leven zal één strijd zijn om het Goed waar ze geboren is te handhaven en uit te breiden naar de wet van haar eigen vitalisme. Het beeld van de tros kersbloemen die langs alle zijden 'losspringt' strookt dan ook volkomen met het dynamische temperament van de gezonde Maria.

Bovendien valt dit lentebeeld, dat eerst als een objectief gegeven door de verteller aan de lezer wordt overgemaakt, in de daarop volgende zin samen met de subjectieve herinnering van Maria zelf, want: 'Dit is de verste tijd, die zij zich later herinneren zal'. Zodoende worden wij verwittigd, dat de verteller een standpunt zal innemen ergens halverwege tussen de objectieve alwetendheid en de 'vision avec', en dat hij zijn fictieve wereld nu eens van buiten af en dan weer van binnen uit zal belichten, vanuit de psyche van Maria.

Met dit zinnetje 'dit is de verste tijd die zij zich later herinneren zal' wordt ook van de beschreven ruimte naar de vertelde tijd overgegaan, maar onmiddellijk daarna wordt terug naar het landschap overgeschakeld: 'Blanke gevaarten van wolken rijzen uit het noorden. Er zweven duiven om, met een schittering op de vlerken.' Het is alsof het idee 'verte', dat in verband met Maria's verste herinnering is opgekomen, ruimtelijk wordt geconnoteerd. Daardoor worden wij meteen in de leefruimte van Maria's verleden opgenomen, zoals die in haar eigen visie herboren wordt: 'De hemel ruist. Van verre zwelt het lied van de ruimte aan. Het is een koud snarenlied, maar de wind heeft zon in zijn zeilen'.

Daarna begint de eigenlijke actie, met de episode waarin het meisje in

¹ Verwezen wordt naar het *Verzameld Werk*. Brussel: Uitgeversmaatschappij A. Manteau, 1955-1973, IX delen.

dezelfde boomgaard zonder het te beseffen de dood van haar moeder bijwoont, die naast haar is komen liggen: 'Slaap maar, Mammie'.

De inleidende paragraaf speelt dus de rol van een prelude, dat de kleine Maria tegenover de wijde wereld en de grote wolkengevaarten van haar hele toekomst situeert. Van de kleine tros bloemen via het kind naar het snarenlied van de ruimte: ziedaar, uitgaande van een gering concreet detail, een crescendo-effect zoals Teirlinck er meer gebruikt, misschien om in het begin van zijn romans of novellen de lezer dadelijk emotioneel in te palmen, maar ook om in een notendop het hele boek te prefigureren. Zo ontwikkelt zich de monoloog van *Zelfportret* (1955) uit de aanblik van het spiegelbeeld van Henri bij de kapper die hem opkalefateret. Zo groeit het epos van *Het Gevecht met de Engel* (1952) onstuitbaar uit de 'Aanhef van Welriekende':

't Jaar Onze-Heeren 1343, op Witte Donderdag, de zon gaat in Taurus. Drie kapelanen van Sinter-Goedele te Brussel, beu van knoeien met God en de Vijand, wenden zich voorgoed af van het onrecht, de ontaarding, de schraapzucht en de schijnheiligheid der mensen. Zij geven hun beneficiën prijs en dringen zonder omzien in de ongerepte diepten van het Zoniënwoud. (VII, 9)

Het wordt dan over de eeuwen heen een monumentale fuga met steeds nieuw inzettende motieven: de driedubbele expansie van het klooster van Groenendaal, van het kasteel en van het op het woud veroverde dorp, met als tegenstem de hardnekkige weerstand van een wilde groep woudbewoners.

Teirlincks schrijfkunst is uiteraard dynamisch. Zelfs de impressionistische beschrijvingen van de bundel *Zon* (1900) zitten vol beweging en spanning. Een sleutelwoord van deze schrijver is het 'gebeuren'. Het bakken van pannekoeken wordt 'een groot gebeuren'. Elders 'gebeurt' de grote zomerhitte. Zelfs in de kamer van een dodenwake 'gebeurt de eeuwigheid'. Er gebeurt altijd wat, ook in Teirlincks prille verzen, zo bijv. *Het Fluitenierke*. Het fluitenierke is een soort wesp. Ziehier dit gedicht dat de duidelijke sporen draagt van Teirlincks bewondering voor Gezelle:

Het fluitenierken waggelt langs den grond
En zet zich op eene appelschille neere.
Zijn vlerken glimmen in den morgenstond
En zijne horens waaien ommetweere.

Een vliege, die daarnevens stille zat,
Vliegt ijlings op, en een beteuterd mierken
Verbergt zijn kopken in een okerblad,
En loert verwonderd naar het fluitenierken.

Maar 't fluitenierken bijst in 't herfsteweer
Zijn gulden lijf en kruipt bedwelmd naar voren.
De dag wordt breed en tintelt meer en meer
En de eeuwige zon staat ginder ver te gloren. (I, 299)

Evenals het begin van Maria Speermalie waaiert het gedicht open, van een klein insect naar de eeuwige zon toe. Veel verzen van Gezelle doen dat ook, maar het concrete detail leidt de priester-dichter naar God – daar waar het bij Teirlinck doorgaans op de zon, de kosmos of de eeuwigheid uitmondt.

Het gebeuren en het worden hebben van meet af aan de kunst van Teirlinck bepaald: dit blijkt zowel uit zijn allereerste toneelstukken, *Diertje* bv, als uit zijn gedichten, waarvan de epische en fantastische elementen nog lijnrecht uit de romantiek stammen. In zijn eerste novellen slaat het noodlot vaak toe in de vorm van een naturalistische wetmatigheid die herinnert aan Streuvels, Stijns en Teirlincks vader Isidoor. Geen wonder dat de vroege werken van Herman Teirlinck, waarin de intrige de ontwikkeling of de metamorfose van de personages op de voet wil volgen, chronologisch lineair te werk gaan. Om echter de spanning te verhogen gaat hij daarbij aanvankelijk veel decorveranderingen gebruiken: een kapittel vangt vaak aan in een ruimte die totaal van die van het vorige verschilt. De kapitels volgen elkaar dus chronologisch op in de vorm van gejuxtaposeerde taferelen, in *Mijnheer Serjanszoon* (1908) zowel als in *Johan Doxa* (1917 verschenen, maar reeds vroeger geschreven). Vandaar dat Teirlinck zonder de minste moeite 'n paar taferelen uit *Mr Serjanszoon* tot de eenakters *Petite Cousine*, *De drie Gratiën* en *Allerzielen* omtoverde.

Vanaf de roman *Het ivoren Aapje* (1909) die Teirlinck voor Van Deysse's *xxste eeuw* in 1907 en 1908 schreef wordt naar meer ruimtelijke eenheid gestreefd: de ondertitel *Poppenspel* wijzigde Teirlinck later in: *een roman van Brusselsch leven*. Naar zijn eigen woorden moest *het Ivoren Aapje* een beeld worden van 'het groote stadsleven, van 't hijgende, roezemoezende Brussel', van 'het woelige, grillige, luxueuse van dat leven, op dat bewegende achterplan van trams, van electriciteitslicht, van menschengeraas'². Maar dit onderwerp zelf, Brussel, viel uiteen in zoveel verschillende stemmingen en milieus – het politieke, het artistieke, de gegoede burgerij, de volksbuurten, de prostitutie – dat Teirlinck zich genoodzaakt zag een veel groter aantal personages dan gewoonlijk te laten optreden en dus ook, voor de eerste keer, een zeer complexe intrige op te bouwen, waarbij het tijdsverloop een nogal versnipperde indruk maakte.

Eerst in *Maria Speermalie* (1940) bereikte de schrijver een volledig meesterschap over tijd en ruimte. Het is een merkwaardig geval: evenals Vondel heeft Teirlinck zijn meesterwerken zeer laat geschreven: tussen zijn zestigste en vijfenzeventigste levensjaar. (Hij werd geboren in 1879 en stierf in 1967.) Grof vereenvoudigd beantwoordt zijn literaire evolutie aan het schema these-antithese-synthese: na het individualisme, de natuurthematiek en het diletantisch impressionisme van zijn jeugdperiode, die tot ongeveer 1910 loopt, komt als reactie de expressionistisch gekleurde gemeenschapskunst van zijn tweede periode waarin hij vooral voor het toneel schrijft. In zijn derde, zoge-

² Cf. Clément Caremans, *Herman Teirlinck Breviarium*. Antwerpen: Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven, 1997, p. 121.

naamd vitalistische periode keert hij terug naar de wereld van zijn jeugd, naar een persoonlijk en intens beleven van de natuur, maar verrijkt door de ervaring van een intellectueel, politiek en sociaal goed gevuld stadsleven, en verruimd door de problematiek – zijn problematiek – van de verhouding van het individu tot de collectiviteit. Het gevolg daarvan was: het opbouwen van een levenshouding aan de hand van een persoonlijke, vitalistische moraal.

Het hoogtepunt van zijn literaire loopbaan heeft Teirlinck in deze derde periode bereikt, met zijn vitalistische romans *Maria Speermalie* (1940), *Rolande met de Bles* (1944), *Het Gevecht met de Engel* (1952) en *Zelfportret of het galgemaal* (1955).

Maria Speermalie speelt zich af in Oost-Vlaanderen, *Rolande* in Brabant met Parijse intermezzo's, *Het Gevecht met de Engel* in en om het Zoniënwood, *Zelfportret* in Brussel en omgeving. De twee, of liever de drie omgevingen van Teirlinck komen hier meer dan ooit aan bod: de streek waar hij zijn kinderjaren doorbracht, en daartegenover zijn geboorteplaats, Brussel – en zijn latere leefruimte Brabant. De polariteit stad-land, cultuur-natuur zal in die derde periode sterk naar voren treden.

Kunnen we spreken van 'streekromans', van 'regionalisme', zoals in het geval van Timmermans of Claes? Zie Teirlincks eigen antwoord hierop, in verband met *Maria Speermalie*:

Waar een ogenschijnlijke complexiteit aldus tot Oost-Vlaamse eenheid is uitgegroeid, neemt dit niets af van haar universele waarde, die zij aan diepere worteling te danken heeft. En al ligt over het geheel een mysterie dat specifiek Oost-Vlaams is te noemen, het heeft het verband met het algemeen menselijke niet afgelegd en laat zich uit alle werelddoeken benaderen. (VI, 712)

Eens te meer komt hier de drang naar synthese tot uiting die typisch was voor de Van Nu en Straksers: 'Vlaming zijn om Europeeër te worden', gemeenschapszin en individualisme, instinct en 'more brains', enz.

Het Gevecht met de Engel zal even Brabants zijn als *Maria Speermalie* Vlaanders is: Teirlinck noemde deze streken zijn twee vaderlanden en beweerde, steeds in het licht van bovenvermelde synthetische geest, dat 'men met twee vaderlanden, beter dan met één, een goede kans krijgt om wereldpatriot te worden' (VI, 745). 'Vlaanderen davert, Brabant zingt' (id.) zei hij.

Tegenover de natuur staat dan Brussel in *Het Ivoren Aapje* en *Zelfportret*. 'De intellectualiteit van de stad is mij als een te-veel, als een niet essentiële aanwas bijgebleven', schrijft Teirlinck in 1956 in *Monoloog bij Nacht* (I, 272). Maar die aanwas gaf hem de noodzakelijke kritische distantie tegenover zichzelf. Weliswaar wordt Brussel in *Het Ivoren Aapje* soms als een 'hel van wellust' voorgesteld, maar toch hoeft de stad niet als honderd procent demonisch of pervers te worden beschouwd: de volksbuurten zorgen ervoor, zoals ook in *Johan Doxa*, dat hier een dynamisch evenwicht wordt hersteld. Al te gemakkelijk identificeert Bousset het 'ziekelijke' met het Brusselse, wanner hij schrijft: 'Maar er is ook Brussel. De strijd die Teirlinck steeds heeft moeten aanbin-

den tegen zijn *ziekeliijk* dilettantisme en zijn *egoïstisch* epicurisme is te wijten aan het Brusselse gedeelte van zijn opvoeding.³

Hoe het ook zij, zonder de tegenstellingen stad-platteland, cultuur-natuur, intellect-instinct, noem maar op, is de literaire persoonlijkheid van Herman Teirlinck ondenkbaar. Die tegenstellingen, die van hem een verdeeld wezen hebben gemaakt, hebben hem aangespoord tot de zelfanalyse en de zoektocht naar authenticiteit die zijn laatste romans kenmerken. Zij zijn het ook wellicht, die hem in staat stellen met het grootste gemak diverse standpunten als verteller in te nemen en zich soms in de meest verschillende personages in te denken. Kapitaal is daarbij precies de verhouding van deze personages tot hun ruimtelijke omgeving.

Maria Speermalie stelt haar bewogen leven – ook haar liefdesleven als Vlaamse Lady Chatterley – in dienst van haar expansiedrang, als grondbezitter en als moeder. Ze beleeft daarbij haar meest intense ervaringen op verschillende betekenisvolle plaatsen van het landgoed: de nabijheid van de watermolen, de windmolen waar haar eerste liefde ontwaakt – als kind heeft Teirlinck veel uren doorgebracht in de molen van zijn oom te Zegelsem – het lemen huis aan de boskant waar ze zich met haar minaar verbergt, het sombere kasteel t'Homveld van haar vader, symbool van de macht der Speermalies.

Vader Speermalie identificeert zich met zijn donker, grijs kasteel waarin hij zich ziek en ongenaakbaar in de verste kamers opsluit – tot hij uiteindelijk door Maria's minnaar in opdracht wordt vermoord. De minzame grootvader en tante Mele daarentegen bewonen een vrolijk en weelderig huis met roze gevels en blauwe daken, op een paar boogscheuten van de kust. Dit landgoed en de Sergognes die het bewonen brengen telkens in de roman en in Maria's leven ogenblikken van verpozing, van herademing. Hoofdzaak is echter de expansie van het goed der Speermalies, die parallel loopt met de wil tot macht van Maria en waarbij dus een chronologische volgorde in de voorstelling van de feiten zich opdringt. Maar evenals Bergsons *durée* verloopt de tijd ongelijk. Bepaalde periodes worden tot in de kleinste details weergegeven – bijv. de prille jeugdindrukken van Maria, maar andere worden sterk geconcentreerd of zelfs door een blanco eenvoudig verzwegen. Men zou kunnen gewagen van een trekharmonikastructuur in de verteltijd: nu eens lang uitgerekt en traag analytisch, dan weer uiterst samengeperst. Dit samenvatten geschiedt echter geenzins abstrakt of neutraal. Ziehier een sprekend voorbeeld uit het eerste kapittel:

Gropa lacht met zijn ogen vooral. Geluidloos, zonder mond. Het huis, het licht, de bloemen lachen. Maria loopt op hem toe en springt in zijn levendige arm. Gropa ruikt naar de tabak en de tarwe. Zijn woorden zijn nauwelijks klanken, maar zij zijn geheel overbodig. En zo leeft nu Maria bij Tante Mele

³ Hugo Bousset, *Herman Teirlinck*. Brugge: Desclée De Brouwer, 1968, p. 10. *Cursivering van mij*.

en Gropa Sergogne. Zij leeft in de gelijke dagen, die de tijd noch kort noch lang maken Zij leeft en groeit, zonder stoornis, uit haar zwart japonnetje. De droom verzwindt. De dagelijkse werkelijkheden worden vormrijk en tastbaar. En eens op een avond wordt alles duidelijk en actueel. Dan ligt zij in haar bed te snikken. Zij bergt haar gelaat in het kussen en zij roept op Mammie en op vader. Het duurt laat eer zij inslapen kan. (VI, 25)

Dit eerste kapittel vertoont bovendien een nogal eigenaardige, symmetrische structuur. Eerst komt de reeds vermelde witte bloesem, waarmee Maria vergeleken wordt. Daarna beleeft het kind drie ervaringen: de dood van haar moeder, de ontdekking van de watermolen en de ontmoeting met de kleine Ruige, haar latere minnaar, in de windmolen. Dan komt de centrale episode waar de lezer kennismaakt met t'Homveld en de strenge vaderfiguur, die zijn leed verkropt tijdens de begrafenis. Een verblijf van Maria bij de Sergognes zorgt voor een anticlimax. Later is Maria weer op t'Homveld, waarna opnieuw een sequens van drie ervaringen volgt: de ziekte van de vader, een tweede bezoek aan de watermolen en de terugkeer naar de windmolen, waar tussen het meisje en Ruige een kindelijk verliefde toenadering ontstaat.

Het kapittel eindigt met het beeld van een bloem; ditmaal een rode. Zij staat op de slee geschilderd, waarmee Maria de molen en Ruige verlaat, en meteen haar prille kinderjaren vaarwel zegt. Het is zeker geen toeval, dat de witte bloesem van het begin heeft plaats gemaakt voor een rode bloem, die het kapittel afrondt, als teken of voorteken van Maria's ontluikende passie. Van witte onschuld naar rode hartstocht. Tevens worden Maria's 'verste' herinneringen als een voorgoed voorbijgestreefd geheel cyclisch besloten, en tegelijk is in dit kapittel het onderlinge verband gelegd tussen de verschillende ruimten waar zich haar bewogen leven zal voltrekken.

Het boek wordt besloten met het relaas van haar dood en een historische epiloog in onpersoonlijke kroniekstijl, want hier was uiteraard de 'vision avec' uitgesloten. Merkwaardig genoeg herinnert een soort da capo aan het eerste kapittel: haar laatste wandeling heeft Maria via de molen naar de boomgaard geleid. Met witte bloesemtwijgen in haar handen wordt ze dood aange troffen, in het portaal van de kapel. Haar ogen staan wijd open zoals die van het kind op de eerste bladzijde (waar er stond: 'Hare oogen kijken. Wijd als de wereld') (VI, 9). De kroniekschrijver stelt ook vast hoe ver t'Homveld zich nu heeft uitgebreid en hoe Maria's erfgenamen in de adel zijn verheven. Haar ruimtropolitiek heeft vrucht afgeworpen.

Uitgesproken polair staan de ruimtes tegenover elkaar in *Rolande met de Bles*, een brievenroman waarin de titelfiguur afwezig is, daar alleen de brieven van haar mannelijk slachtoffer, Renier de Lamarache, ter kennis worden gebracht. In *Maria Speermalie* kwamen reeds een paar brieven voor, waardoor flashbacks mogelijk werden. Hier is bijna elke brief een flashback, daar Renier er zich in bezint over wat hij voor Rolande of samen met haar verricht heeft. Het wufte, artificiële schoonheidsinstituut dat Rolande in Parijs – met een luxe-bordeel als bijgebouw – bestuurt is een weerspiegeling van deze perver-

se figuur en van haar trawanten. Renier, ontredderd van de oorlog teruggekeerd, gaat ten gronde aan haar verdefelijke invloed, ondanks de tegenkanting van zijn familie, zijn sterke, vrome moeder vooral, die tot de Brabantse landadel behoort. Het Brabantse landschap zorgt hier voor de gezonde tegenpool en misschien zelfs voor het uiteindelijke 'ist gerettet' – hoewel het open einde van die roman ook andere interpretaties mogelijk maakt.

Het Gevecht met de Engel is, evenals *Het Ivoren Aapje*, een roman over sociale groepen en families, dit maal over drie sterk verschillende ruimten verspreid: het Woud, het Kasteel en het Dorp. Maar anders dan in *Het Ivoren Aapje* groeit de verscheidenheid hier tot een meesterlijke eenheid uit, die muzikaal wordt onderstreept door leidmotieven als de processie, de hoogzaal, het verre hondengeblaf, de buizerd, de stilte van het woud. Om de beurt krijgt elke groep, ook diachronisch, een grondige behandeling. De wisselwerking tussen de drie ruimten geeft aanleiding tot de meeste conflicten maar ook tot de evolutie van de personages.

Het hoofdconflict speelt zich af tussen de onverwoestbare vitaliteit van de bewoners van de boskant en het subtiele geweld van de machthebbers uit de Burcht, die hen proberen te verknechten. In feite worden hier de polariteiten waarop Rolande met de Bles berustte ten top gevoerd: de natuur, het vitale instinct, de krachten van intuïtie, de stem van het bloed, om met Teirlinck te spreken, leveren een strijd op leven en dood tegen de hyperbeschaving en de sociale macht die decadentie en ontarding voor gevolg hebben. Het dorp, dat stilaan door de eerste machthebbers met medewerking van de kerk tot stand werd gebracht, herkent weliswaar het gezag van de meesters maar ziet, liefst van ver, met een zeker leedvermaak toe hoe zij elkaar verscheuren en verzwakken, – terwijl het aan de andere kant terugschrikt voor de brutaliteit en het schandalige leven van de bosbewoners.

Tussen de twee kampen ontstaan er echter ook contacten: een van de Jeroens, Mak, verraadt zijn stam uit winstbejag en aanvaardt de livrei van de Caloens te dragen. Een andere, Brozen, is een twijfelaar en laat zijn vrouw inpalmen door de Mannin, de lesbische kasteelvrouw. Daartegenover voelt de jonge Rafaël Caloen zich aangetrokken door het gezonde geweld en de primitieve leefwijze van de Jeroens. Eén enkele Jeroen probeert zich in het dorp aan te passen, maar tevergeefs. Zijn dochter zal hem de schedel inslaan wanneer hij probeert haar aan te randen.

Het is onbegonnen werk hier de ruzies, de moorden, de paringen te resumeren van al dat volkje. De titel *Het Gevecht met de Engel* zinspeelt op de strijd van Jacob, (die overigens via een preek van pastoor Iffraatje voor zijn parochianen wordt naverteld) en verwijst naar de vitalistische moraal van de stamvader Klaus Jeroen voor wie het leven een voortdurende strijd moet zijn, waarbij alleen de wetten van de natuur en het bloed in acht worden genomen.

Zo'n breed opgezette intrige waar verschillende ruimten in en door elkaar werden geschoven stelde soms problemen op het gebied van de ruimte-uitbeelding en van de tijdvoorstelling. Evenals hij voor zijn personages een ge-

detaillieerd stel fiches in mekaar had gestoken, zo bracht Teirlinck de verschillende plaatsen waar zich de actie afspeelt zorgvuldig in kaart.

Spitsvondig ging hij daarbij reële toponiemen uit het Zoniënwoud en omgeving met fictieve vermengen. De kaart werd telkens samen met de tekst uitgegeven (vii, 713). Wat de vertelde tijd betreft, Teirlinck loste het probleem op door het principe van de processie van Echternach toe te passen: twee stappen vooruit, één achteruit, opnieuw twee vooruit enz. Vandaar dat de titels van de grote onderdelen met datums zijn voorzien die eventuele overlappingsen in de tijd duidelijk aangeven: na 'Aanhef van Welriekende (1343-1862)' lezen wij: 'O.-L.-V.-Eeuwfeest (1919)', 'De drie Jeroens (1920-1922)', 'Brozens bedelaarsgebed (1897-1922)', 'Ida en Achiel (1920-1937)', 'Pia en Zoë (1923-1940)' en 'De Bruidsvlucht (1939-194...)'. Wanneer in de jaren veertig de geschiedenis ophoudt, wordt niet nader bepaald, een gevolg van het open einde, waardoor de voortplanting en dus de uiteindelijke zege van het stoere geslacht der Jeroens wordt gesuggereerd: in volle herstpracht paart er de stervende stamvader met de jonge, sterke Zoë. Deze laatste scène speelt zich, evenals de aanhef, af in het woud, dat terecht het hoofdpersonage van dit natuurepos kan worden genoemd. W. Pée, die het *Verzameld Werk* verzorgde, ziet het zo:

Er is eerst een Woud in de tijd. Uit de tijd groeit een gemeenschap van mensen. kinderen van het Woud. Pas dan komen de anecdotische uitzichten aan het licht en ontstaan vanzelf de konflikten. Uit deze elementaire gegevens rijst het episch geheel. (vii, 710)

Opmerkelijk zijn de variaties in de stijl van dit epos. Het verhaaltempo wisselt voortdurend, naargelang de actie in tornado-stijl verloopt, of Ifraatje zijn preek houdt, of Brozen, in de zelfbeschuldigende ik-vorm, zijn lang *bedelaarsgebed* prevelt. Bovendien bezit elke ruimte uiteraard haar aparte sfeer. Ze is vaak aan de stijl waarmee ze wordt opgeroepen herkenbaar. Plechtig en statig zijn de zinnen waarmee het Woud wordt beschreven, reeds in de *Aanhef van Welriekende*. Als een leidmotief doemt vaak de volgende sacrale herhaling op: 'Hoog rijzen de bronzen zuilen, hoger de nachtelijke gewelven in het woud van Zoniën. Heilig, heilig is de stilte in het machtige woud van Zoniën. Gods adem vaart uit.' (vii, 41). Of: 'Heilig, heilig is de stilte van het machtige woud.' (vii, 59) of nog: 'Heilig, heilig is de wijding van het fluwelen woud.' (vii, 98) enz. Er zijn magische of liturgische plekken in dit woud, zoals de z.g. Hoogzaal, waar men steeds het geblaf van verre honden hoort.

De toon waarop de bosmensen worden voorgesteld is meestal ook lyrisch:

Op de berg, te midden van het lookveld, staat Klaus Jeroen het einde van zijn ras te klagen. Het is de zevende dag. Zijn voet is moe van het stampen. De grond van het heilige graf hangt veel te zwaar aan zijn zool. Met beide vuisten beukt hij tegen zijn kale schedel. Zijn baard waait over zijn blote borst. En in de wilde rukhozen worden de beukekruiden rondom hem gezweept. Uit zijn keel stijgt een rauwe jammer. (vii, 705)

De passages over de Burcht en de Caloens zijn daarentegen vaak koel-cerebraal en analytisch van aard, bijv.:

Er zijn amper achttien aanzittenden, allen echter van aanzienlijke rang. Zij zitten tamelijk ver van elkaar gescheiden, hetgeen niet weinig de indruk van pompeusheid vergroot, zonder het gevoel van innigheid te schaden, dat onder een beperkt gezelschap zo gemakkelijk ontstaat. Elk kan zich vermeien in een weelderig comfort, en de dienstknechten ziet men haast niet. (vii, 673)

Het levendigst verteld zijn de scènes uit het dorp, op een gemoedelijke toon die past bij de sociale status van kooplui, werklui, kosters of pastoors:

Maar wat hem (=Achiel) verleden week is overkomen, dunkt hem waard te zijn dat hij het vertelt.

– Hou uw bek! snauwt Toontje Rozier hem driftig toe. Eigenlijk snauwt Toontje Rozier in het geheel niet. Het is zijn gewoonte alleen in verbeelding aan opbruisende gramschap lucht te geven. Dat is het geheim van zijn alomvermaarde zachtheid van gemoed.

Hij laat dus Achiel zijn gang gaan. Achiel was op de Achterlap, bij Madame Casimir, in twist geraakt met een kerel uit Eigenbrakel, die het daar nogal bont maakte en dreigde de hele herberg kort en klein te slaan. Om het te beletten nodigde Achiel de baldadigerd uit mede met hem die zaak op de steenweg te regelen. Daar wierp hij zonder verder beslag zijn vest af en ging onmiddellijk tot de aanval over. Ze worstelden een tijdje. Dan eens was 't de ene dan weer de andere, die de bovenhand had. (...)

– Achiel! gilt Fientje, ge zijt een bruut.' (vii, 367-368)

Elke ruimte heeft aldus haar eigen toonaard en haar eigen – weliswaar variërend – tijdsverloop: mytisch-tragisch voor het Woud, psychoanalytisch-entomologisch voor het kasteel, anecdotisch en vaak dialogisch voor het dorp. Doch de hoofdtoon is die van het Woud, van het begin tot het einde van de roman. Op zeven kapitels beginnen er zes in het Zoniënwoud, en drie ervan nemen er ook hun einde. Eén enkel kapittel speelt zich voornamelijk af in het dorp Welriekende. Maar binnen de kapitels schuiven de drie ruimtes natuurlijk door of naast elkaar.

Evenals in *Maria Speermalie* kunnen wij wat de algemene structuur van het werk betreft van een bijna-da capo spreken: het Woud omsluit het hele boek, maar wordt op zijn beurt kosmisch omkaderd. De eerste zin klonk aldus: 't Jaar Onzes-Heren 1343, op Witte Donderdag, de zon gaat in Taurus'. (vii, 9) En de laatste: 'Advent in 't zicht, gespt andermaal de aarde haar riem van starren aan. De zon gaat in Sagittario.' (vii, 707)

De behoefte die Teirlinck heeft om in veel van zijn romans de actie zorgvuldig te situeren in tijd en ruimte, met seizoenen en datums en plaatsnamen, kan toegeschreven worden aan een negentiende-eeuwse romantraditie, een bekende conventie waardoor de waarschijnlijkheidsgraad van de intrige ver-

hoogd werd. Liefst werd hierbij dan nog een beroep gedaan op een min of meer objectieve, betrouwbare verteller, die over de actie en de personages getuigenis aflegde. Dit doet Herman Teirlinck zelfs onder zijn eigen naam in *Rolande met de Bles*, wanneer hij de brieven van Lamarache inleidt, die iemand anders hem heeft toevertrouwd. Over *Johan Doxa* schrijft hij alsof hij werkelijk met hem was omgegaan. De epiloog van *Maria Speermalie* wordt door een gewetensvol kroniekschrijver te boek gesteld.

Maar er is, meen ik, nog een diepere reden waarom Teirlinck de handeling van zijn romans expliciet en nauwkeurig in een ruimer kader en in het verloop van de geschiedenis gaat terugplaatsen. Het is zijn opvatting van het lot, dat de krachten van de individuele mens overstijgt maar toch door hem te lijf wordt gegaan, althans in Teirlincks vitalistische periode. Daarvóór, reeds in *Het Stille Gesternte* (1903), stonden de personages passief tegenover de onverschillige overmacht van gesternten of epidemieën. In de latere romans binden zij moedig de strijd met de engel aan. Maar altijd blijft een noodwendige samenhang bestaan tussen de mens en zijn omgeving: 'Ik zie nooit een man alleen, als een enigheid daarstaande' (I, 844) zei Teirlinck in verband met *Het Stille gesternte*.

Groot is dan ook de neiging van de schrijver, om zowel vóór als ná de intrige de bestendigheid van die omgeving te onderstrepen, zij mag dan geografisch, kosmisch of historisch heten. Dit verklaart wellicht de da capo-achtige structuur van veel romans en novellen. Een prefiguratie van die structuur boden reeds de stukken uit Teirlincks tweede expressionistische periode, die een voorkeur voor de vorm van het symmetrische verrieden.

De vertraagde film begint en eindigt met scènes uit het Brusselse straatleven. De lantaarnman en het lied van de drie koningen symboliseren er in het eerste en derde bedrijf het cyclische verloop van de tijd, waaraan een verliefd koppel poogt te ontsnappen door in de gracht te springen. Het middenpaneel verloopt in een andere ruimte en een andere tijd: onder water. Hier openbaren zich in sterk vertraagd tempo de diepere, egoïstische lagen van de psyche en het instinct tot levensbehoud van man en vrouw. In het derde bedrijf zullen deze worden gered en voortaan onverschillig uiteengaan, terwijl opnieuw de drie koningen en de lantaarnman opdoemen.

In het stuk *Ik dien* wordt de legende van Beatrijs verwerkt. Het eerste en het derde bedrijf spelen zich af in het klooster, plaats bij uitstek van de bestendigheid, waarin het Mariamirakel gebeurt, terwijl het middenpaneel gewijd is aan het wereldse leven van Beatrijs, dat door de duivel in een play within the play aan de toeschouwers op een kermispodium wordt voorgesteld.

In *De vertraagde film* omlijst het rumoer van de stad de allegorische strijd van man en vrouw onder water, in *Ik dien* omkadert de stilte van het klooster het lawaai van de stad waarin Beatrijs, gehoorzaam aan haar innerlijke wet, de weg van geliefde tot hoer en bedelares aflegt.

Even polair staan de ruimten tegenover elkaar in de drie bedrijven van *De Man zonder Lijf*, waarvan begin en slot in de binnenruimte van een 'bareelhuis' (d.i. een seinhuis) plaatsvinden terwijl het decor van het tweede bedrijf,

ergens in het Oosten, wordt beschreven als 'de grote stad van het binnenland, oostwaarts op de internationale spoorlijn gelegen.' (VIII, 413)

Dwaze Jacob en Wijze Jacob wonen in het eerste bedrijf samen met Eveline in het seinhuis waar de treinen voorbijrazen. Maar Dwaze Jacob 'walg(t) van de dagelijkse slenter' en kan op zekere dag niet weerstaan aan de roep van de verte. Hij trekt erop uit, terwijl Wijze Jacob thuis blijft, met Eveline trouwt en kinderen krijgt. Na zijn avontuurlijk leven in een soort gedroomd Oosten dat het tweede bedrijf in beslag neemt, komt Dwaze Jacob in het derde bedrijf berooid en ontgoocheld terug. Op dat ogenblik veert Wijze Jacob uit zijn stoel, en verdwijnt op zijn beurt in de nacht, zijn droom tegemoet, terwijl Dwaze Jacob nu (voorgoed?) bij Eveline blijft zitten. De laatste toneelaanwijzing luidt als volgt: 'En alles was volbracht. Of herbegon.' (VIII, 464)

Het belang van de omgeving ligt hem in deze toneelstukken en romans niet zozeer in de deterministische wetten waardoor ze het gedrag van de helden zou bepalen, maar in de samenhang en de gedeeltelijke osmose tussen het individu en de ruimte waarin het leeft, waarbij deze ruimte een symbolisch karakter krijgt: het 'bareelhuis' concretiseert de tweespalt van beide Jakobs, klooster en wereld die van Beatrijs, het water vertegenwoordigt in *de Vertraagde Film* het doodsverlangen tegenover het vitaal instinct, het landgoed t'Homveld belichaamt de wil tot macht van Maria Speermalie, het Woud is het symbool van Klaus' weerbaarheid, het kasteel uit *Het Gevecht* betekent de ont-aarding van zijn bewoners, het schoonheidsinstituut die van Rolande en haar bezoekers, de spiegels van het kapsalon en van de Automobile Club in *Zelfportret* weerspiegelen letterlijk Henri's vergeefse pogingen om zijn leeftijd te negeren.

Als symbolen hebben deze ruimten een bestaan dat boven het kortstondige leven van de individu's reikt. De schrijver onderstreept er de bestendigheid van door de cyclische drieluik-constructie van zijn toneelstukken, door de historische kroniek als postscriptum bij Maria Speermalies levensrelaas, door het veelvuldig gebruik van leidmotieven, door het open einde van *Rolande met de Bels* en *Het Gevecht met de Engel* en misschien door de brokkelige toekomstplannen van Henri op het einde van *Zelfportret*: 'tot op uw sterfbed zult ge risico's nemen' (I, 228). De individuele anekdote verdwijnt zelfs geheel ten gunste van de voorstelling van abstracta in Teirlincks allegorische spelen uit de jaren dertig als daar zijn *Ave* en de massaspelen het *A-Z spel* en *De Torenbestormer*.

De nauwkeurig historisch afgebakende levens die Teirlincks romans en meeste stukken telkens in hun samenhang met het algemene of universele terugplaatsen zou ik haast als exempelen bestempelen, ware het niet dat de personages zo concreet, zintuiglijk en complex met hun volle gewicht aan menselijkheid worden voorgesteld. Ik vraag me zelfs af of Henri uit *Zelfportret*, waarin Teirlinck zoals bekend zichzelf ten dele heeft geprojecteerd, ook niet als een soort Elckerlijc kan worden beschouwd, die in het aanzicht van de dood tegenover zichzelf probeert 'rekeninghe te doen'. (Teirlinck heeft ove-

rigens twee bewerkingen en een Franse vertaling van de middeleeuwse *Elckerlijc* gepubliceerd.⁴)

In *Zelfportret* speelt de uitwendige ruimte een minder beslissende rol: de hoofdpersoon is een stadsmens die met zijn gehate vrouw op een landgoed woont, dagelijks naar zijn bank in Brussel komt werken, door ter Kamerenbos paardrijdt om op de jonge Babette een gunstige indruk te maken, en zich in talrijke flashbacks allerlei andere landschappen en decors herinnert. Belangrijker is hier de ruimte van de spiegel en van de gij-vorm. En ook, iets minder opvallend, de ruimte van het verleden. Want in enkele passages is de tijd zelf hier tot ruimte gestold.

De onverbidde zelfontleding van Henri wordt inderdaad onverwacht onderbroken door teksten van brieven waarin vroegere vrienden, geliefden en kennissen aan het woord komen, brieven die Henri schijnbaar heeft vergeten of willen ignoreren. Er zijn ook brieven bij die niet aan hem zijn gericht en over hem in de derde persoon zijn geschreven. Nu wordt de abrupte toonverandering van deze epistolaire flashbacks kort daarvóór in Henri's monoloog voorbereid door de vermelding van een mysterieuze ruimte, waarin hij ogenschijnlijk concreet binnendringt, langs een deur die naast de spiegel in de wintertuin op een kier staat:

De lucht die u tegenwaait, is met een fijne twijn beladen. De duisternis (zo dit een duisternis kan heten) is zo volkomen onbepaalbaar, dat ge metterdaad uw hand uitsteekt om er de vreemde aard van te raken. Ge raakt in het geheel niets. Het is de wezenloze doorzichtigheid van het donker dat ge in uw wezen opent, wanneer ge de ogen sluit om het verleden te zien. Alleen die onvatbare twijn jeukt langs uw huid en op de duur krijgt ge de indruk dat een droge stoffigheid, die naar de schimmel ruikt, u aankleeft.

Hoe het er in deze verlatenheid kan uitzien, weet ge niet, en ook weet ge niet hoe lang het kan geleden zijn dat hier een menselijk wezen binnenkam, en of er ooit een binnen is gekomen. Een vaag verwijt maakt u wat wrevelig. Immers, hebt ge niet deze dodelijk opgeslotenheid te verantwoorden? ...

Ge dringt dieper in de kamers. Ge stapt dwars door de ijle wanden heen, en uw voetstappen worden opgelicht en waden als door een water dat fluwelig zou zijn. Het dringt nu tot u dat ge in de volstreckte avond zijt getreden, en van heel ver toeten de jachthoorns aan, die van nabije nachten niet afscheidbaar zijn. (...) Er staan of zitten in de kamers roerloze gestalten die, dunkt u, als van schemer en as zijn. Zijn verworden en omlijnen zich naar mate ge nader komt. Hoe dan ook, ze blijken en bloc schadeloos te zijn, en ge schaamt u dat ge ervoor hebt gehuiverd. Ge zet al een hoge borst ook. En ge gaat de beelden, die op een voetstuk staan gelijk in een museum, van dichterbij onderzoeken. Ge bukt u alsof er een of andere voetnoot was aangebracht. Maar er is niets en uw hoofd blijft een beetje in de schaduwen

⁴ Respectievelijk in 1935, 1937 en 1955.

hangen. Speel toch geen flauwe komedie, Henri. Voor wie, ach! in deze eenzaamheid, geeft ge u die moeite? Doe niet langer als de bedelaar die gebaart blind te zijn. Ge herkent drommels goed de ferme Sabine, bij wie ge, toen ge nog een schooljongen waart, uw vakanties ging doorbrengen. De schone Fanie en het ziekelijk Klaartje, haar jongere zusters, zitten nevens haar.' (1, 73-75).

De beelden (of schaduwen) van Sabine, Fanie, de Neus kondigen precies de brieven van deze getuigen ten laste aan. Alle zijn zij slachtoffers geweest van Henri's egoïsme. Hun herinnering heeft hij uit schaamte of gemakzucht eenvoudigweg verdrongen. De 'schimmige kamers', die ook nog verder in de roman voorkomen, zijn die van Henri's verleden: hij ontdekt er, soms met afgrijsen, de stoffige lagen van zijn onderbewustzijn. Tijd en ruimte zijn hier in elkaar gevloeid.

Door het haast voortdurende gebruik van de gij-vorm gaat de lezer zelf zich aangesproken voelen, zoals dat twee jaren later ook in *La Modification* (1957) van Michel Butor het geval zal zijn. Natuurlijk kan men beweren dat het de schrijver is, die zich eenvoudig tot zijn personage richt. Dit was reeds het geval in enkele passages van *Het Gevecht met de Engel*: wanneer bijv. Zoë, Klaus of Rafaël een belangrijke kentering in hun leven of in hun houding ondergingen werden zij door de verteller in de gij-vorm toegesproken of zelfs aangehoedigd. Doch in hetzelfde *Gevecht* richt Teirlinck zich één enkele maal ook tot de lezer, wanneer hij met vitalistisch enthousiasme de God van Klaus beschrijft, als wou hij ons bekeren. Zo ook gebeurt het wel eens in zijn toneel, dat een personage zich als spreekbuis tot het publiek richt en aldus de schutting tussen fictie en realiteit doorbreekt.

In *Zelfportret* heeft de anekdote van Henris levenswandel natuurlijk weinig uit te staan, of dan alleen toevallig, met de onze. Maar veel van wat het personage in zich ontwaart of ontwart behoort tot algemeen menselijke trekken en gebreken, en wat hij bijv. bij het ouder worden ondervindt kunnen wij meer dan eens gerust in onze eigen biografie opnemen. Van het vitalisme is vooral de drang naar authenticiteit sterker dan ooit overgebleven: 'liever geschuwd om mijn waarheid, dan gezocht om mijn schijn' is het motto van het boek.

In zijn opdracht aan Willem Pée heeft Teirlinck het over de 'intrigerende transposities van Rembrandt, die in meer dan veertig hypothetische gestalten onverpoosd zichzelf heeft nagejaagd en tot op de bodem omgewoeld.' (1, 17) Evenals voor een portret van Rembrandt voelen wij ons in de introspectieve ruimte van Teirlincks *Zelfportret* en in de tijd van zijn zelfanalyse medebetrokken. Daar de blik, hier de gij-vorm.

Dat de tijdsvoorstelling in deze laatste roman veel complexer is dan in de vorige, heeft te maken met het virtuoze spel met standpunten en met het discontinue karakter van de herinnering. De ditmaal magistrale versnippering van tijd en ruimte is, binnen het kader van dit zelfportret, het teken geworden van Teirlincks ultieme stap in de moderniteit.

