

Tijl in het licht van de Toneelschijnwerpers

Het is met de Tijlfiguur op het (vooral Vlaamse) toneel ongeveer zo gegaan als met de Tijl uit de literatuur, de plastische kunsten, de muziek, enz. In de vorige eeuw leverde hij veelal de stof voor kluchten, pretentieloze grappenmakerij en vermakelijke situaties. Omstreeks de eeuwwisseling verandert dat doordat de nationalistische interpretatie van de legende veld wint, voor het theater een ietwat laat gevolg en herinterpretatie van De Costers herschepping van de figuur van de nationale bevrijdingsheld. Nogal wat poetae minores hebben hun held op die manier gekonterfeit, een paar keren is dat met meer verve en samengaand met een vernieuwde artistieke visie gebeurd. Toneel en opvoering zijn in dit laatste geval facetten van eenzelfde inspiratie gebleken.

1. De Vlaamse Scribe (alweer dat Franse model als toonbeeld voor een cultuurflamingant en bovendien de tekstschrijver van **De Vlaamse Leeuw**!) Hippoliet van Peene (1811 - 1864) voltooide in 1842 zijn **Thyl Uilenspiegel, of de gefopte bruidegoms**, een blijspel (versta « klucht ») met zang in één bedrijf waarin een verwaande sergeant en een sukkelachtige kleermaker, die zich inbeelden ideale bruidegoms te zijn, door Tijl bij de neus genomen worden. Die schets werd zelfs door tijdgenoten niet bijzonder hooggeschat en « plat en laeg » genoemd. Hierna zou het nog een tijd duren vooraleer Uilenspiegel door toneelschrijvers als een geschikt hoofdpersonage uitgekozen werd, nl. in 1903 in Antoon Moortgats (1862 - 1927) **Uilespiegel**, een drama dat kennelijk geïnspireerd is door De Costers vrijheidsidealen, maar dat voor 't eerst duidelijk stelt dat veel ellende in Vlaanderen aan de Franstaligen toe te schrijven valt. Sinds Moortgat, die later in het activisme verzeilen zou, gaat het Uilenspiegelthema duidelijk samen met de bedoelingen van de Vlaamse Beweging als strijd tegen de taalverdrukking, de Belgische staat, enz. Toch liet Jz. L. Ernest (wiens levensdata ik niet kon achterhalen) in 1909 nog zijn **De streken van Uilenspiegel** uitgeven, een blijspel (lectuur voor volwassenen zegt de katholieke **Lectuurgids**!) waarin Uilenspiegel kennelijk naar Duits model gefatsoeneerd is, de grappen en de grollen nog de bovenhand halen en verder niet veel niveau bereikt wordt.

Het is zeker geen toeval dat de Tijlfiguur daarna weer opduikt op momenten van een artistieke hoogconjunctuur wanneer de dramatische kunst in Vlaanderen een bijzondere bloeiperiode meemaakt. Dat was zo in de tijd van het Vlaamse Volkstoneel onder de leiding van Johan de Meester pr. en na 1929 van Anton van de Velde en Staf Bruggen. Eenzelfde verschijnsel doet zich ca. 40 jaar later voor als Claus (° 1929) een libertijnse en anticonventionele Tijl creëert.

Dat valt uiteraard te verklaren uit het feit dat Tijl in de moderne tijden het symbool van een bepaalde sociale dynamiek, van een nieuw zelfbewustzijn is geworden.

Een figuur ook die tot beweeglijkheid, tot verzet tegen verroeste structuren, vrijheidstrijd enz. inspireert.

Anton van de Veldes (° 1895) **Tijl, Gekke Historie** in vier kapitels (1925, 1926², 1930³), gevolgd door **Tijl II** (1930) geeft zo'n explosie van volkskracht (én creativiteit) aan. De tijden waren er toen rijp voor: het strijdende katholieke Vlaamse Volkstoneel trok sinds 1924 o.l.v. Johan de Meester, wiens eerste bekommernis het was progressief (d.i. avantgardisch en flamingantisch) toneel te brengen in Vlaanderen en daarbuiten om de messianistische artistieke boodschap van een uit de onderontwikkeling « herrezen » volk bekend te maken. De inspiratiebronnen van de nieuwe acteertechnieken vielen toen in Rusland te situeren: Meyerholds biomechaniek, waarbij de bewegingen van de acteurs de georkestreerde ritmiek van de arbeid reflecteerden; Tairofs groteske overtrokkenheid fascineerden toen de jonge toneelmakers en inspireerden hen tot sterker en vooral dynamischer werk.

Tijl draagt nog de sporen van een beïnvloeding van Teirlincks (1879 - 1966) **De Man zonder Lijf**, dat in 1924 in Brussel voor 't eerst gespeeld werd en dat toen een grote verwantschap te kennen gaf met Alexander Bloks **Lied van het Noodlot**. Hier ook heb je een held die allerlei schijnwaarden te lijf gaat, bij Teirlinck Dwaze Jakob (gesecondeerd door Lekmenlip, 'n soort Lamme Goedzak), bij Blok Herman (met zijn vriend die in zijn schaduw loopt), bij Van de Velde Tijl (geëntoureerd door Lamme en Brabo). Teirlincks Dwaze Jakob is zoals Van de Veldes Tijl een idealist, een dromer die ontgoocheld van zijn escapades terugkeert.

Bij Van de Velde leeft Tijl in vrijwillige ballingschap op een ver eiland tussen Brabo en Lamme. Het Lieve-Vrouw-beeld, een erfenis van Klaas zaliger, doet hem heimwee naar Vlaanderen krijgen. Met een galjoen, Lioen, reist hij af naar het land Vlaanderen, dat hij in staat van verwording aantreft. Nele is assepoes geworden in het geestelijk en stoffelijk vermolmd huis van de Marquis Saturé de Bel-Esprit (let op de symboliek!). Lamme

speelt hier alleen het slaafje ten dienste van Chou, de dochter van het huis. Tijl, de incarnatie van authentiek Vlaams leven en dito levenslust, houdt huis in dit oord van valse waarden en velt de Marquis. Daarop vlucht hij met Nele, Lamme en Brabo « naar 't kerkske van onzen eigen thuis ». Maar eerst moet Belle, de « kriegende pronte » geliefde van Lamme nog gevonden worden. Zij is verdwaald waar vroeger het vaderhuis stond en nu een huis « van negotie en ontucht », geëxploiteerd door Ahasveer, tiert.

Chemisten (sic) zwaaien er met slagwoorden en toekomsttheorieën en chloroformerden haar. Tijl zal ook hier het werk van de Augiasstal verrichten, maar Nele is ondertussen in slaap gevallen, « misschien wel voor honderd jaar », zegt Lamme. Tijl verlaat verslagen het land en keert eenzaam terug naar zijn eiland, waar hij alleen als sprookjesfiguur verderleeft. Zij enige (voorlopige) troost is het Lieve-Vrouwe-beeld aan wie hij zijn ontgoocheling kwijt kan. Bij vergelijking ziet men duidelijk dat Teirlincks visie vrijzinniger en individualistischer is, Van de Veldes katholieke pendant zoekt de typische « volksverbondenheid ».

Van de Veldes spel is een met symbolen beladen stuk (dat van Teirlinck niet minder!) waarin het franskiljonisme (de Marquis en Cie), de naar zijn zin te tamme arbeidende klasse, ook wel Menapiërs genoemd (Lamme), het internationale kapitalisme (Ahasveer, let op de racistische tendens!), de politici (de Chemisten), enz. het moeten ontgelden. Ideologische naïviteit alterneert hier met romantisch flamingantisme, agressiviteit en groteste revue. Het is 's schrijvers bedoeling vooral geweest tot een vergeestelijking en een verheffing van zijn Vlaamse symbolen te komen en dat gebeurt dan in een taal die vooral lyrisch en dynamisch poogt te zijn. Anno 1979 klinken die literaire bevestigingen nogal hol en onwaarschijnlijk. Waar de geloofwaardigheid van bepaalde passages groter wordt, houdt men er eerder poëzie dan dramatiek aan over, overwoekert de barokke metafoor de verstaanbaarheid van het toneelbeeld.



Tijl I bracht in feite het avontuur van het activisme met de ontgoochelingen en de bittere desillusie op het toneel. Tijls tocht naar Vlaanderen was die van de individualistische intellectuelen die alleen met idealisme gewapend hun strijd en hun geloof verloren. Volksnationaal en religieus is ook de tendens van **Tijl II**, een vervolg op **Tijl I**. De toonaard van het tweede stuk verschild wel grondig : in doorsnee is het optimistischer, spreekt het voor een bepaald zelfvertrouwen, een groeiend zelfbewustzijn ; lacht het om het potsierlijke gedrag van franskiljons en machthebbers. Het doet een beroep op de Vlaamse gemeenschap (« Het woord is aan het volk ! » tracht individualiteit met solidariteit te verzoenen.. Artistiek gezien is het verdienstelijk door zijn gedepouilleerde taal, een volgehouden dynamiek in de handeling afgewisseld met poëtische passages, een treffende spreekkoortekst, enz. Het woord geeft hier meer aanleiding tot spel, wordt de motor voor gebaar en voortgang in de handeling.

In **Tijl II** is de protagonist twintig jaar later naar Vlaanderen teruggekomen, op zoek naar Nele die zwanger is. De zoon wordt geboren en draagt als jonge man vrij vlug de vlag van zijn vader (alweer is hier een parallel te maken met Teirlinck hier voor, **Ave** en **De Torenbestormer**). Tijl juniors strijdbaarheid wordt aangewakkerd door Lamme die een leger ronselt. Er wordt afgerekend met het volksverraad van Saturé en zijn Huis. Het laatste deel van het stuk is een gevecht met peperkoek (terwille van het « le ridicule tue »), dat van op het belfort gericht en geleid wordt. In de slot-apotheose begroeten de Vlaamse gewesten de eeuwige Tijl.

Zowel **Tijl I** als **Tijl II** waren vormen van scenariotoneel, dat in de eerste plaats een aanleiding wil zijn tot een opvoering, een pretekst die de regisseur de voldoende stof moet geven om tot een poëtisch-dramatische realisatie te komen. Beide Tijls vonden nog een verlengstuk in Pol de Monts (1895 - 1950) **Lamme** (1934), een Vlaams hekelspel in een proloog en drie bedrijven dat naast Artevelde ook andere allegorieën laat optreden

zoals Themiszoon, Weetbest, Mie en Jan Pubiek en Uit-denTijd. Lamme kiest voor een strijdend flamingantisme, niet dat van verwaande intellectuelen en penneridders. Hij besluit als een herboren idealist met een oproep tot God, opdat hij de Vlamingen inzicht en hulp zou bieden. Bij de lectuur van dit stuk vallen in de eerste plaats de mooie versjes op. De toonaard gaat terug op het extatische O Mensch !-geroep van een post-expressionisme, dat hier weliswaar met een grotere zin voor nuances ingekleed is.

Minder bekend is dat Gaston Martens (1883 - 1966) altijd bijzonder geboeid is geweest door de Uilenspiegelfiguur. Tijdens de tweede wereldoorlog, toen hij zich in Frankrijk had gevestigd en aan fruitteelt begon te doen, schreef hij zowel een Nederlandse als een Franse **Tijl Uilenspiegel**, waarin Tijl een Vlaams provinciale grapjas is geworden. Martens hield ervan zichzelf met Uilenspiegel te vergelijken en wilde op zijn graf de gestalte van Tijl met de kop van Martens erop en daaronder één zin : Zijn kunst was Vlaams.

2. Een toneelauteur die de politieke implicaties van ons dagelijks bestaan aanvoelt, ondergaat onvermijdelijk de verlokking van het thema politiek in het theater. Hugo Claus' (° 1929) maatschappelijke instelling had zich tot en met **De Dans van de Reiger** beperkt tot een artistieke anti-bourgeois houding, een reflex om duidelijk te stellen dat men niet tot de gevestigde maatschappij wil behoren. Claus' verzet berustte daarbij op een arfeking met het eigen milieu dat katholiek en autoritair was, twee vormen van instellingen die z.i. in de weg staan van de vrije creativiteit. Dat verzet van de malcontent Claus bleef tot ca. 1956 - 66 vrij subjectief.

Toen men Claus uit Nederland kwam vragen om ter gelegenheid van het achtenzeventigste lustrum van de Leidse Universiteit in 1965 een bewerking van De Costers **Légende d'Uilenspiegel** te schrijven, heeft hij die opdracht graag aanvaard. Niet alleen voelde hij verwantschap tussen zijn emotionaliteit en die van Tijl, de picturale waarden van de roman boeiden hem ook,

de uitdaging om een massaspel te schrijven fascineerde hem, de steeds geldende actuele waarde van het boek was in de tijd van oorlogen in Viëtnam, Kongo en San Domingo evident.

De Universitaire Lustrum Commissie verwachtte van hem blijkbaar een nogal getrouwe versie ; maar Claus diende 1° uit het vrij lijvige boek een keuze van passages te maken ; 2° had hij geen behoefte om De Coster over te doen en hem in dialogen te zetten. « Claus' Tijn is een voorbeeld van montage-techniek »¹ geworden. De minder relevante facetten Tijn en Kathelijnes karakter heeft hij laten vallen, zowel details als belangrijke feiten werden veranderd terwille van het toneelbeeld, het idealisme van de oorspronkelijke versie werd verworpen, de optimistische ondertoon van Charles de Costers boek wordt bij Claus vervangen door de vaststelling van het failliet van de morele waarden. Tijn heeft hier niets te maken met de romantische folklore die door een bepaalde Vlaamse Beweging als herkenbaar etiket gebruikt is. Claus' herschepping is persoonlijk én universeel, meegedeeld in de epische vorm. Wat duidelijk wordt door het volgehouden verhaal van de verteller die, telkens in een andere gedaante, het vervolg van de gebeurtenissen brengt en commentarieert. Alle stijlkenmerken van Claus' taal treden hier opnieuw op : om beurten is die ontwapenend door haar directe en gespierde eenvoud, dan weer krachtig-volks in haar plastisch taalgebruik, soms sluw imiterend. Veelal van een muzikaliteit en ritme dat de ononderbroken voortgang van het verhaal ongemeen dient.

Enkele jaren nadien zou Claus verklaren : « Mijn eerste bewerking beviel me niet, omdat er geen sprake was van een complete creatieve dramatische transpositie van De Costers boek. Ik wilde een hedendaagse Tijn. »² Het was vooral het in de actualiteit halen van deze tekst waar Claus om bekommerd was. Uiteindelijk is De Costers roman alleen nog de aanleiding gebleven voor een verhaal dat in 't jaar 2000 speelt, een toekomstbeeld en een hypothese die soms aan het origineel herinneren. Maar die laatste faze is pas bereikt via een nieuwe



variante op het Uilenspiegelthema waarbij Claus de idealistische epiloog grondig wijzigde, de verschijningen van Kathelijne en de Zeven, ook die van allerlei bijkomende figuren zoveel mogelijk snoeide. De zeven hoofdzonden zijn hier deugden geworden. De tekst werd door Jean-Claude Huens vertaald en in 1967 door het Théâtre National gespeeld. Claus' Uilenspiegel was sindsdien een pleidooi voor het leven in het hier en het nu geworden.

De voorgeschiedenis van de laatste versie, **Tand om Tand** (1970) is een nogal pijnlijke aangelegenheid waarin diverse toneeldirecties de verantwoordelijkheid voor het spelen van het stuk — vooral wegens de allusies op nog levende politici — probeerden af te schuiven. Maar dit gebakkelei heeft uiteindelijk toch niet verhinderd dat het stuk, ondanks zijn agressiviteit en grotesk-Belgische situaties, door de Brusselse K.V.S. voor het voetlicht werd gebracht. Tijn is in Claus' nieuwste versie een popzanger geworden die eigenlijk Jan van der Molen heet. Hij houdt van het leven en gaat z'n gang. Naarmate de druk van zijn omgeving groter wordt, gaat hij ook speelser in op de dingen. Dit spel evolueert vlug naar agressiviteit, die op haar beurt in revolte overslaat, wanneer zijn vader gemarteld wordt en sterft. Uiteindelijk blijft hem alleen de clandestiniteit over, van waaruit hij veiliger kan toeslaan. Maar zelfs in het milieu dat vooral van droombeelden over de toekomstige maatschappij leeft kan hij niet aarden. Zijn emotionele instelling wil oplossingen voor de mens van nu en niet die van morgen.

Voor het klimaat waarin het spel zich voltrekt, vraagt hier de aandacht. In Claus' futuristische projectie is Vlaanderen een onafhankelijke staat, Wallonië eveneens een republiek. Brussel is een koninkrijk gebleven. De relaties tussen de verschillende landen zijn behoorlijk : het zijn immers toch vazalstaten van éénzelfde grootmacht, de V.S. In Vlaanderen is de regeringsvorm het « kristelijk socialisme », dat alleen een technocratische macht wil uitbouwen en daarbij aan de werkelijke bevrijding van de mens voorbijgaat. In die

robot-maatschappij wordt « met ijver » geproduceerd en « met vreugde » geconsumeerd. Er is hier een duidelijk verband tussen de vormen van een geconditioneerde maatschappij, van facistoïde vormen en de kapitalistische consumptieve exploitatie. De klerikale dwang is daarbij zo groot dat gezag en geloof slechts één begrip geworden zijn.

Claus' toekomstbeeld is grondig pessimistisch (en realistisch ?), hij voorspelt een toenemende klerikale dwang, de medeplichtigheid van de rechtse socialistische groepen, enz. In naam van de vrijheid worden mensen geknecht, de voorlichting is propaganda, godsdienst is opium geworden, Bokrijk het laatste oord waar men tegen betaling boer kan zijn én een attractie voor de toeristen. Jan Van der Molen wordt « in naam van onze Republiek en onze Moeder de Heilige Kerk » voor het gerecht gedaagd en veroordeeld wegens zijn subversieve (versta hier « vrije ») houding. Hij belandt op de elektrische stoel. In deze gestroomlijnde wereld van studenten die studeren en arbeiders die arbeiden heeft men zelfs de Vlaamse Leeuw verbannen als een vreemde inplanting en hem vervangen door de hengst met het vijgeblad. Claus heft hier een waarschuwend vinger op naar de toekomst. Aan de hand van de typisch Vlaamse clichés die nu reeds welig tieren, vernemen wij dat die fictieve toekomst misschien niet zo ver af is. De verbodsmanie, het als vanzelfsprekend stellen van godsdienstige en morele dogma's, het vlaggegezwaa met de ziel van het kind, de zelfzekere arrogantie, het bombastische woordgebruik en de daarmee samengaande dikdoenerij, de behoefte om politieagent te spelen, enz. enz. het zijn zoveel tekenen aan de wand van het karakter van de Vlaming die nu reeds aangeven dat het verkeer zal aflopen. Claus' al te duidelijke taal verdoezelt op dat punt niets ; zij verschuift van agressiviteit naar vulgariteit, van lyrisme naar tederheid, van eenvoud naar subtiliteit, maar blijft in alle gevallen ongecompliceerd, keihard en efficiënt.

Tand om tand was (op Brulins **In aanwezigheid van de minister** na) een nieuw verschijnsel in de Vlaamse

dramatiek. Het frisse ervan was dat het stuk zich voor het eerst, duidelijk kleur bekennd en vanuit een pertinente persoonlijkheid, inliet met de spanningen die in deze gemeenschap aanwezig zijn. Dat het van elke idee van belletrie afstapte, dat het actuele en plaatselijke toestanden door de satire op de korrel nam, is niet altijd goed bgrepen. Bovendien zijn de humor en de spot, de allusies en de pointes bij de voorstellingen te weinig overkomen. Misschien is **Tand om Tand** (een steeds meer geldig) scenario voor kabaret.

De nieuwste toneelversie van het thema Uilenspiegel bracht onlangs Pieter de Prins (° 1926), wiens **Tijl Dubbelspiegel** in het seizoen 1979 - 1980 door Teater Arena gespeeld zal worden. Ik mocht het eerste spelontwerp inkijken en geef hier enkele vrijblijvende eerste indrukken. De Prins **Tijl** doet een poging in algemeen menselijke zin. Voor hem is Uilenspiegel het symbool voor vrijheid en verdraagzaamheid, hij is een geus en een antiklerikaal, maar hij lacht met de naïviteit van sommige geuzen en neemt ze in 't ootje. Bekrompenheid en fanatisme haat hij en hij heft een (dubbel-)spiegel op naar hebzucht en domheid, voor hem de symbolen van deze tijd. Ironiserend laat De Prins Tijl uit de dood verrijzen, zoals Onze-Lieve-Heer dat deed. Dat geeft hem ook de mogelijkheid om de algemene geldigheid van de Tijlfiguur van de XVIde eeuw naar nu door te trekken. Het stuk is vrij eenvoudig van structuur (een kwaliteit !), en ontwikkelt zich in taferelen in feite spelbeelden in evolutie die opgesmukt zijn met liederen (van Lamme Goedzak, Nele, Tijl, enz.). Dit o.m. onderstreept het showelement en geeft stof voor een spectacle total. De Breugelse poppenspelachtige manier waarop Lamme Goedzak, zijn lief Calleken, de paters, Joris Grijpstuiver enz. voorgesteld worden stimuleren dit inzicht. De voorstelling zal uitmaken in hoeverre die visie haalbaar is.

3. Tijl is vooral voor de poppenkast een herkenbare figuur, zelfs een soort vaandeldrager geworden. Met de tijden mee evolueerde zijn betekenis, in de cultuur-historische kontekst is de verwantschap met de Pulcinella

(Punch) uit de commedia dell'arte hier tastbaarder. Die afkomst en relatie heeft van hem de goedlachse en steeds voor recht en vrijheid vechtende « kleine man » gemaakt. De Duitse inspiratie schijnt daar ook iets aan toegevoegd te hebben. In de geest van het Vlaamse Volkstoneel lieten Jef Contriyn en Jean Barleig in juni 1931 in **Jong Dietschland** een opstandige poppenspeltekst met Tijn als politiek flamingantisch agitator verschijnen. Na de oorlog trad Tijn als hoofdpersonage op in **Manneke Maan en de toverlantaarn**, een sprookje door Contriyns poppentheater **Hopla** in binnen- en buitenland gebracht. Dit startpunt voor een eerder folkloristische benadering van de Vlaams-nationale Tijn voerde in zijn spoor heel wat Tijppoppenspelen mee, o.m. van Louis Contriyn, **Tijn leerling-tovenaar**), ook wel naar Duits model vertaald en veelal bewerkt door Louis Contriyn (o.m. van Max Jacob, **Tijn koopt een huis** of **Tijn in Afrika** ; van L. Schuster, **Tijn vliegt naar Mars** ; van Otto Schulz-Heising, **Van Tijn, de lelijke Tovenaar, Moeke-Poeke en Prinsesje Morgenrood** of **Tijn en de Flesgeest**). De Tijppop werd een vast personage in de kast zoals Pierke in Gent, de Neus in Antwerpen of Woltje in Brussel. Maar ook Toone (de Rex Marcollorum) heeft **een Thyl Uilenspiegel**, pièce pour les marionettes de Toone à Bruxelles, in zijn repertoire sinds jaren opgenomen. Tijn en Woltje (« avec la langue raide comme un stokvis ») zijn hier compagnons, o.m. in het pauselijk paleis waar Tijn boete (!) gaat doen.

Anders van inspiratie, dichter aansluitend bij De Costers fresco, is Freek Neirynecks (° 1949) en Paul Berkenmans (° 1926) **Tijn Uilenspiegel, een vuist in het hart**, dat een stuk in een acteurs- en marionettentheaterconcept heet te zijn. Het vrijzinnige verzet tegen de geestelijke dictatuur van welke aard ook is er het onderwerp van. Alleen is er iets te dicht bij De Costers werk gebleven, biedt het verhaal te weinig spel en vooral te weinig poppenspel. Het onbreekt dit stuk aan de nodige spanningen. De overeenkomst met Berkenmans behandeling van het Pacificatiespel **Een Land waarin men leven kan**, is evident.

4. In de nagelaten geschriften van Brecht heeft men ooit de titel gevonden van een stuk dat hij had willen schrijven, nl. **Uilenspiegel**. Ook Brecht voelde bij hem verwantschap met de zin voor ironie, de welsprekendheid en de alerte houding tegenover maatschappelijke toestanden die elke denkende mens kenmerkt. Uiteraard interpreteert ieder kunstenaar Uilenspiegel op zijn manier. En het experiment van bij voorbeeld Pierre Constant met het Centre Dramatique de la Courneuve dat Uilenspiegel (**Till Eulenspiegel**) als een Fastnachtspiel van een collectief bracht wijst er op dat men met het Tijlthema vele richtingen en ook artistieke intenties op kan. Dit ligt niet alleen voor de hand voor deze proeve van een acteurstheater waarin de acteur ook een acrobaat, een jongleur én een dichter hoort te zijn. Tijl zal er altijd zijn als de emanatie van de vrije en creatieve geest, zoals De Coster het verstond, en zoals hij in elke nieuwe maatschappij die de democratische waarden weet te respecteren opnieuw opduikt. Tijl Uilenspiegel, Schweik, de nar van koning Lear, men zal ze nooit tot zwijgen kunnen brengen.

Jaak van Schoor

VOETNOTEN

(1) Jacques de Decker, De toneelbewerkingen van de Légende d'Uilenspiegel door Hugo Claus, in *Revue de l'Université de Bruxelles*, octobre-décembre 1968, 1, blz. 10.

(2) Hugo Claus in *De Periscoop* van april 1969, blz. 3.

Andere bronnen (niet de toneelteksten)

- Dr. K. Elebaers - Aloïes de Maeyer - Dr. Rob. Roemans, **Anton van de Velde** (Album), Diest, 1944.
- **Le Thyse**, Revue de Littérature et d'Art, LXX, 1968, nr. 3.
- Jaak van Schoor, **Herman Teirlinck en het Toneel**, Doct. Diss. Gem., Univ. Amsterdam, 1974.
- **Encyclopedie van de Vlaamse Beweging**, Tielt/Utrecht/Amsterdam, 1973-1975 (2 dln.).
- **Wij Poppenspelers** (Belgiënummer), XX, 2, juni 1975.
- **Tijl Uilenspiegel 1979**, Frans Masereelfonds vzw.

