

‘Eigen kunst is eigen leven’

Vernieuwing en traditie in en rond de Koninklijke Vlaamse
Schouwburg (1956-1977)

Jolien Gijbels

Masterproef aangeboden binnen de opleiding
master in de geschiedenis

Promotor prof. dr. Jo Tollebeek

Academiejaar 2012-2013

330 498 tekens

‘Je staat als stadstheater niet buiten of boven een samenleving, maar er middenin.’

huidig KVS-directeur Jan Goossens, 21 januari 2011

INHOUDSOPGAVE

| | |
|---|-----|
| Woord vooraf | 5 |
| Inleiding | 6 |
| 1 Naar een Vlaamse toneelinfrastructuur | 13 |
| Voorgeschiedenis van ‘de Vlaamse bak’ | 13 |
| Het Vlaamse theaterlandschap anno 1956 | 18 |
| ‘Old Vic’ ten tonele: missie en uitdagingen..... | 23 |
| 2 De belofte van de traditie | 28 |
| Een moeilijke start en een verre gaande commercialisering | 28 |
| De <i>fachmännische</i> aanpak..... | 36 |
| Internationalisering: het buitenland als graadmeter | 43 |
| ‘Bolwerk’ van Vlaamse aanwezigheid in Brussel..... | 49 |
| Epiloog | 59 |
| 3 Speelruimte voor botsende belangen..... | 60 |
| Amateurisme en macht: een blik achter de coulissen | 60 |
| Een starre toneelinfrastructuur | 68 |
| Monument van ‘Vlaamse strijd’? | 74 |
| Epiloog | 80 |
| 4 Naar een legitimiteitscrisis in de jaren zestig..... | 82 |
| Het gemeenschapstheater ter discussie: <i>De plaatsbekleder</i> als keerpunt..... | 82 |
| Het paradigma van de vernieuwing..... | 91 |
| In een neerwaartse spiraal | 96 |
| Epiloog | 102 |
| 5 Versnippering van het theaterwezen | 104 |
| Een decennium politiek theater | 104 |
| Continuïteit onder Nand Buyl | 109 |
| ‘100 jaar KVS’: de traditie <i>performed</i> | 113 |

| | |
|---------------------------------|-----|
| Epiloog | 117 |
| Abstract | 124 |
| Bibliografie..... | 126 |
| Illustratieverantwoording | 135 |

WOORD VOORAF

Vorig jaar kwam ik op het idee om een masterproef over theater te schrijven, omdat ik als theaterliefhebber meer wilde weten over de betekenis die theater vóór ‘mijn tijd’ had vervuld. De keuze voor de Koninklijke Vlaamse Schouwburg (KVS) als onderzoeksonderwerp bracht met zich mee dat mijn laatste jaar geschiedenis grotendeels in het teken stond van theater. Behalve de ettelijke uren die ik overdag besteedde aan het archiefwerk en het schrijfproces van mijn masterproef, waren ook vele avonden gevuld met toneelrepetities, -vergaderingen of -voorstellingen. Samen met een groep geëngageerde geschiedenisstudenten heb ik namelijk de jaarlijkse toneelproductie van Historia verzorgd voor het InterFacultair Theaterfestival. Het gevolg was een *overload* aan toneel, weliswaar een aangename *overload*.

In de eerste plaats wil ik graag mijn promotor Jo Tollebeek danken. Door zijn goede raad en opmerkingen stuurde hij mijn onderzoek bij, maar tegelijk gaf hij mij de vrijheid om mijn eigen gang te gaan. Vooral zijn aanmoediging om de gegevens uit het bronnenonderzoek in een samenhangende structuur te gieten, had tot resultaat dat het schrijfproces zelf vlot verliep. Verder gaat mijn welgemeende dank uit naar Tom Verschaffel die op korte tijd mijn masterproef met veel ijver heeft nagelezen en voorzien van correcties.

Daarnaast dank ik graag de medewerkers in het Archief en Museum voor het Vlaams leven te Brussel (AMVB), en dan in het bijzonder Mariet Calsius en Erwin Cautaert, voor hun vriendelijke hulp bij het opzoekwerk. Ook de vele nalezers die mijn onafgewerkte masterproef ter hand namen, verdienen een vermelding. In eerste instantie gaat mijn dank uit naar mijn vader, die tijdens mijn opleiding ongeveer iedere tekst heeft verbeterd. In dat rijtje horen ook Marijke en Sophie thuis, die zoals het geschiedenisstudenten betaamt, erg kritisch uit de hoek kwamen. Tenslotte ben ik ook een dankwoord verschuldigd aan mijn toneelleraar Geert, die zonder twijfel de meest enthousiaste nalezer was.

Graag sluit ik af met de vermelding van een aantal mensen die de afgelopen jaren aan mijn zijde stonden. In de eerste plaats zijn dat mijn ouders die me altijd voor de volle 100 procent hebben gesteund in mijn studierichting. Ook in Leuven zelf kende ik gelukkig heel wat lotgenoten met wie ik kon mijmeren over onze opleiding, het leven en de toekomst. In het bijzonder heb ik veel geput uit de vriendschap met mijn *compagnons de route* Cara, Hanna, Marijke en Sophie. Mijn kotgenoot Lucas vermeld ik ook graag in dit rijtje, omdat zijn deur altijd openstond voor een gesprek. Tenslotte heb ik de afgelopen vier jaren mooie momenten gedeeld met de creatievelingen van de toneelgroep van Historia. In dat verband wil ik graag in het bijzonder Jan, Laura en Leander bedanken, omdat ze na hun opleiding geschiedenis betrokken zijn gebleven bij het kringtoneel en me elk op een eigen manier uit de nood hebben geholpen.

INLEIDING

‘Eigen kunst is eigen leven.’ Met deze uitspraak richtte de Brusselse burgemeester Karel Buls zich tijdens de inhuldiging van de Koninklijke Vlaamse Schouwburg (KVS) in 1887 tot Leopold II. De bouw van de schouwburg stond in de ogen van Buls namelijk garant voor de ‘ontluiting van de Vlaamse kunst’. Daarna volgde een lovende voordracht van de koning in het Nederlands over het theatergezelschap en de ‘vaderlandse’ taak van de toneelkunst.¹ Zo was een stichtingsmythe geboren. De lange politieke ‘strijd’ van een aantal negentiende-eeuwse Brusselse flaminganten voor een Vlaams toneel en de Nederlandse toespraak van Leopold II voorzagen de KVS tot diep in de twintigste eeuw van een bestaansrecht – het recht om symbool te staan voor de ‘noodzakelijke’ Vlaamse aanwezigheid in Brussel. Deze stichtingsmythe vervulde dan ook een belangrijke rol in het discours van de hoofdfiguur in dit onderzoek, de theaterdirecteur Victor de Ruyter, die van 1956 tot 1972 aan het hoofd van de schouwburg stond.

Opvallend is dat deze stichtingsmythe niet alleen het discours van de betrokkenen zelf kleurde, maar ook zijn stempel drukte op het historisch onderzoek. De meeste bijdragen over de KVS bleven beperkt tot een kort gelegenheidsartikel over het belang van de ‘Vlaamse’ schouwburg in de hoofdstad of focusten zich voornamelijk op de vestiging van de schouwburg in de negentiende eeuw.² De beperkingen van deze stichtingsmythe zijn duidelijk: een beroepsgezelschap als de KVS kan uiteraard niet worden herleid tot een onmisbaar Vlaams ‘bolwerk’. Deze voorstelling wil deze masterproef bijstellen, door een beeld te schetsen van de werking van het Brusselse gezelschap, waarbij zowel de artistieke ambities van het ensemble, de specifieke theatercontext in Vlaanderen en Brussel, en het Vlaamse cultuurbeleid een belangrijke rol spelen. De KVS functioneerde namelijk als een politieke en culturele actor en de werking ervan ging gepaard met ambities en praktijken die van verschillende factoren afhankelijk waren.

De vrij oppervlakkige bijdragen over de KVS vloeien voort uit een algemeen gebrek aan diepgaand empirisch onderzoek. In de eerste plaats bieden de twee standaardwerken over het Vlaamse theater na de Tweede Wereldoorlog, *Over toneel* (1978) en *Kan iemand ons vermaken?* (1980), slechts een beperkt inzicht in de artistieke werking van de stadstheaters. Enerzijds blijkt uit deze werken van Alfons van Impe, die zich vooral baseerde op zijn ervaring als kabinetmedewerker van cultuurminister Renaat van Elsen, en Daan Bauwens een sterk waardeoordeel over de repertoiretheaters en het Vlaamse theaterbeleid. Anderzijds bleven hun beschrijvingen van de organisatie van het toneelbestel beperkt tot oppervlakkige

¹ H. Meert, *Open doek. Honderd jaar Koninklijke Vlaamse Schouwburg. 100 jaar KVS* (Brussel 1977) 73-74.

² De beperkingen van het historisch onderzoek over de voorgeschiedenis van de KVS komen in het eerste hoofdstuk uitgebreider aan bod.

gegevens over de theatergezelschappen zelf, waarbij de auteurs vooral de nadruk legden op de invloed van het Vlaamse cultuurbeleid.³

Daarnaast is er weinig onderzoek gebeurd dat focuste op de werking van de KVS sinds zijn ontstaan. Het werk *Ruimte & spel* (2007), een initiatief van het Archief en Museum voor het Vlaams leven te Brussel (AMVB), was dan ook bedoeld als een aanzet tot grondiger onderzoek naar de betekenis van de schouwburg. Vooral de twintigste eeuw is in het historisch onderzoek onderbelicht gebleven. Deze scriptie, die zich focust op de periode van 1956 tot en met 1977, brengt dus een vrij onontgonnen gebied in kaart. Dat is op zijn minst opmerkelijk, omdat het KVS-archief in het AMVB een rijke inhoud herbergt, met vooral bronnenmateriaal van na 1956.⁴ Bovendien rijst de vraag waarom er vanuit de culturele instelling zelf geen initiatieven zijn uitgegaan. Terwijl de twee tegenhangers van de KVS, de Koninklijke Nederlandse Schouwburg (KNS) en Nederlands Toneel Gent (NTG) wel beschikken over een eigen instellingsgeschiedenis, moet de KVS het tot op heden stellen met een onkritisch huldeboek naar aanleiding van ‘100 jaar KVS’ (1977), evenwel zonder een coherent narratief.⁵ Daarbij dient gezegd te worden dat de KVS hierin niet alleen staat. Ook in Nederland zijn huldeboeken over de ‘gevestigde waarden’ vaak de enige referenties. Dat is onder meer het geval bij de grote gezelschappen als de Nederlandse Comedie en de Haagse Comedie. Over het Rotterdams Toneel is er zelfs nog helemaal geen inkt gevloeid.⁶

Over het Brusselse theater in de twintigste eeuw zijn er slechts vier noemenswaardige verhandelingen afgeleverd. Twee studies daarvan focussen op de jaren vóór 1950, namelijk een verhandeling over het wel en wee van de schouwburg tijdens de Duitse bezetting en een cultuurhistorische studie van het Brusselse publiek tijdens interbellum die uitgebreid ingaat op het KVS-publiek.⁷ De naoorlogse periode vormt een nog groter speelveld van mogelijkheden. Enerzijds peilde het sociologisch onderzoek van Fred Bellefroid naar de samenstelling van het publiek in het jaar 1971. Anderzijds is er de masterproef van Sara Arnauts die zich grotendeels over dezelfde periode ontfermde als dit onderzoek. Haar *exposé* geeft echter geen

³ A. van Impe, *Over toneel. Vlaamse kroniek van het komediantendom* (Tielt 1978) en D. Bauwens, *Kan iemand ons vermaken? Dokumentaire over teater en samenleving in Vlaanderen* (Gent 1980).

⁴ De volgende werken bieden een overzicht van het archiefmateriaal: M. Calsius, J. Koppen, P. Quintens (red.), *Ruimte & spel. In en rond de Koninklijke Vlaamse Schouwburg* (Brussel 2007) en T. de Wolf, *Inventaris van de Koninklijke Vlaamse Schouwburg* (onuitg. masterproef Vrije Universiteit Brussel) (Brussel 2005).

⁵ J. van Schoor, *Een huis voor Vlaanderen. Honderd jaar Nederlands beroepstoneel te Gent* (Gent 1972); T. Brouwers e.a. (red.), *Tussen de dronkaerd en het kouwe kind. 150 jaar Nationaal Tooneel, KNS, Het Toneelhuis* (Gent 2003) en P. Allegaert en E. Coussens (red.), *De speler en de strop: tweehonderd jaar theater in Gent* (Gent 2005).

⁶ Het betreft de volgende huldeboeken: Y. Scholten e.a., *Tien jaar Nederlandse Comedie* (Utrecht 1961); A. Rutten, *Haagse Comedie 40 jaar* ('s Gravenhage 1987) en P. Korenhof (red.), *De Koninklijke Schouwburg (1804-2004) een kleine Haagse cultuurgeschiedenis* (Zutphen 2004).

⁷ K. Hoefkens, *De Koninklijke Vlaamse Schouwburg tijdens de Tweede Wereldoorlog. On-Vlaamsche lachbarak of kunsttempel aan de Lakenstraat* (onuitg. licentiaatsverhandeling Universiteit Antwerpen) (Antwerpen 2005) en M. Catrysse, *Het theaterpubliek in Brussel tijdens het interbellum. Een cultuurhistorische studie* (onuitg. licentiaatsverhandeling KU Leuven) (Leuven 2006).

blijk van een kritische houding ten opzichte van haar bronnen. Ondanks de grote hoeveelheid empirisch onderzoek die ze heeft gedaan, kwam Arnauts tot een eenzijdig beeld van de werking van de schouwburg, waarbij de ruimere theatercontext haast volledig ontbrak.⁸

Haar onderzoek concentreerde zich volledig op de invloed van De Ruyter. Aan de hand van het financiële en artistieke beleid van De Ruyter typeerde ze de directeur als een vernieuwer bij uitstek die van de KVS een ‘succesvolle en prestigieuze Vlaamse cultuurtempel’ zou hebben gemaakt. De beperkte conclusie van Arnauts verschaft echter geen inzicht in de ruimere betekenis van de KVS in de toenmalige maatschappij. De KVS was meer dan het stokpaardje van De Ruyter. ‘Old Vic’, zoals hij door het gezelschap werd genoemd naar het gelijknamige Britse theater, was weliswaar een krachtdadige persoonlijkheid die zijn stempel drukte op het beleid, maar hij was ook afhankelijk van andere instanties. De werking van een culturele infrastructuur was en is een complex iets, alleen al door de interactie met verschillende personen binnen het gezelschap en verscheidene instanties buiten de KVS. Bovendien stelt zich de vraag of De Ruyter wel echt een vernieuwer was. Zo stond hij immers niet bekend bij zijn tijdgenoten. Ook de historische literatuur geeft geen blijk van een dergelijke reputatie.

Ook in dit onderzoek is de rode draad vernieuwing, maar op een andere manier dan bij Arnauts. Onder het begrip ‘vernieuwing’ vallen moderne theaterteksten en praktijken die wezen op een andere omgang met theater. De centrale vraagstelling beperkt zich echter anders dan bij Arnauts niet tot veranderingen die door De Ruyter werden geïmplementeerd, maar benadert vernieuwing op een ruime manier, waarbij de theatercontext – wat leefde er in Vlaanderen of op internationaal toneelgebied? – een belangrijke rol speelt. Hoe verhiel een theatergezelschap als de KVS zich tot vernieuwing? In de bestaande literatuur wordt vooral de breuk tussen het traditionele theater in de schouwburgen en het alternatieve circuit beklemtoond. Vernieuwend theater, dat sinds de jaren negentig heel wat aandacht kreeg van historici, werd zowel in België als daarbuiten voornamelijk als een apart fenomeen behandeld, dat brak met het bestaande repertoire of de gangbare theaterpraktijken.⁹ Daarnaast focusten theatergeschiedenissen van traditionele schouwburgen maar al te vaak op de belangrijkste figuren uit de gezelschappen en de interne werking.¹⁰

⁸ F. Bellefroid, *De Koninklijke Vlaamse Schouwburg – Brussel. Sociologische studie betreffende de samenstelling van zijn publiek* (Brussel 1971) en S. Arnauts, *De KVS onder directeurschap van Vik de Ruyter (1956-1972)* (onuitg. masterproef Universiteit Antwerpen) (Antwerpen 2009) 80-81.

⁹ Enkele voorbeelden zijn de volgende studies: F. Redant en J. van Schoor (red.), *Twintig jaar politiek theater in Vlaanderen (1965-1985). Aspecten en tendensen* (Antwerpen 2001); S. de Somere, *Strijdcultuur en strijdtheater. Een cultuurhistorische studie van het politiek theater in Nederland en Vlaanderen in de jaren 70* (onuitg. licentiaatsverhandeling Universiteit Gent) (Gent 2005) en J. M. Harding en C. Rosenthal (red.), *Restaging the Sixties: Radical Theatres and their Legacies* (Michigan 2006).

¹⁰ Dit is onder meer duidelijk het geval bij dit werk: C. Chambers, *Inside the Royal Shakespeare Company: Creativity and the Institution* (New York 2004).

Enerzijds was er natuurlijk een zekere breuklijn tussen de activiteiten in de burgerlijke schouwburgen en de experimenten in de marge van het toneellevens. Avant-gardegezelschappen zetten zich bewust af tegen de traditie. Anderzijds is het onderscheid tussen de gevestigde waarden en het experiment niet zo duidelijk te maken. Vlaanderen herbergde in de jaren vijftig en zestig een vrij beperkte theaterinfrastructuur, waarbij regisseurs en acteurs vaak schipperden tussen de twee ‘uitersten’. Bovendien stelt zich de vraag hoe lang ‘vernieuwing’ als ‘vernieuwend’ bleef gelden. Ontwikkelingen in de marge die ingeburgerd geraakten, vonden namelijk ook hun weg naar de schouwburg.

Alleen een ruime benadering, waarbij de plaats van de KVS in het brede theaterlandschap duidelijk wordt, kan leiden tot een goed inzicht in de werking en betekenis van het Brusselse theater. Op deze manier draagt deze masterproef ook bij tot een beter begrip van de gehele Vlaamse theaterinfrastructuur. Dit onderzoek heeft zodoende twee invalshoeken, die samenhangen met twee verschillende soorten bronnen. Vooreerst wordt gefocust de productiezijde. Deze benadering, waarbij het beleid van De Ruyter centraal staat, steunt in grote mate op brieven en enkele vergaderingverslagen. De aandacht gaat daarbij zowel uit naar de doelstellingen van de directeur als naar zijn discours over de KVS. Zo komen de kernpunten van zijn beleid aan bod en de manier hoe hij die inpaste in de bredere Vlaamse cultuurpolitiek. Daarbij is het belangrijk om voor ogen te houden dat het soort toneel dat in de schouwburg op de planken verscheen, samenhang met een bepaald type discours over theater. Er kunnen immers meerdere functies aan deze culturele praktijk worden toegeschreven, gaande van een didactische, geëngageerde functie tot het pure vermaak of escapisme. Wat voor soort theater moest de schouwburg in de visie van De Ruyter aanbieden? Gaf hij een specifieke Vlaamse invulling aan het repertoire? Welke identiteit verleende De Ruyter aan de KVS?

De stem van De Ruyter domineert in grote mate bij deze benadering. Dat is echter door de aard van het bronnenmateriaal onvermijdelijk. De Ruyter nam als intendant namelijk alle beslissingen eigenhandig, waardoor er geen vergaderingverslagen – met standpunten van meerdere personen – over het KVS-beleid zijn gemaakt. Ook van het directeursduo Koen de Ruyter en Nand Buyl dat vanaf 1972 de leiding van ‘Old Vic’ overnam, zijn geen bestuursverslagen bekend. Bijgevolg viel de keuze op brieven die van en naar de directeurs werden gestuurd. Daardoor overheerst vooral de stem van De Ruyter, te meer omdat er meer uitgaande dan ingaande brieven zijn bewaard. Daarnaast dient ook gezegd te worden dat de aandacht van dit onderzoek grotendeels uitgaat naar de ‘De Ruyter’-periode tot en met het jaar 1972. Het beleid van de artistieke directeur Buyl komt in mindere mate aan bod.

Toch laat deze masterproef ook andere bronnen spreken, waardoor andere dimensies van het theatergebeuren in en rond de KVS aan bod komen, zoals de praktijken en de

ervaringen van toneelmedewerkers. Hoe gingen de zaken eraan toe in een schouwburg als de KVS? De belevenis van onderuit wordt duidelijk door het discours van leden uit het gezelschap in acht te nemen. Acteurs en regisseurs maakten bijvoorbeeld duidelijk, door klachten aan het adres van De Ruyter, hoe zij de theaterpraktijken ervoeren. Wat waren hun ambities en verwachtingen? Maar ook de interactie met ‘de ander’ is hierbij belangrijk. Hoe verhielde de KVS zich tot de meer experimentele theaters? Wat voor samenwerkingsverbanden bestonden er tussen de Vlaamse schouwburg en Vlaamse, Franstalige of internationale gezelschappen?

Aanvankelijk was het de bedoeling om heel het onderzoek te concentreren rond deze productiezijde, omdat de kern van het onderzoek de artistieke werking van de KVS betrof. Tijdens het onderzoek bleek echter – vooral door de overheersende stem van De Ruyter – dat een tweede invalshoek wenselijk was, die het theater in een breder perspectief kon plaatsen. Een tweede benadering, die van de receptie, zorgt daarom voor het nodige evenwicht. Vooral aan de hand van tijdschriftartikelen en recensies wordt namelijk duidelijk welke reputatie het Brusselse gezelschap had en hoe de verschillende auteurs in hun berichtgeving verwezen naar de KVS en het bredere theaterwezen. Maar ook de toeschouwers die hun appreciatie van een bepaalde voorstelling via een brief aan De Ruyter mededeelden, vallen onder deze receptiezijde.

Eenzijds viel de keuze op twee culturele tijdschriften die ook regelmatig seizoenoverzichten of theaternieuwtjes mededeelden, het liberale tijdschrift *De Vlaamse Gids* en het katholieke blad *Kultuurleven*. Dit onderzoek focust op het nieuws over het Vlaamse theater dat van 1956 tot 1977 in deze tijdschriften verscheen. De aandacht gaat daarbij zowel uit naar de informatie zelf – voor welke soorten theaters en ontwikkelingen hebben de recensenten oog? – als naar het discours van de schrijvers. Zo wordt duidelijk welke functie de toneelbeoordelaars toeschreven aan theater en wat hun oordeel was over het toneel dat in Vlaanderen op de planken werd gebracht. Verder komen ook de artikelen van Carlos Tindemans, die onder andere de berichtgeving voor het katholieke culturele tijdschrift *Streven* op zich nam, regelmatig aan bod, omdat deze recensent tijdens de jaren zestig opgang maakte als een belangrijk theatercriticus. Anderzijds dienen de recensies uit dagbladen als een aanvulling op elementen die in andere bronnen aan bod kwamen. De meningen van een aantal recensenten voorzien een bepaalde spraakmakende productie bijvoorbeeld van een extra *couleur locale*. Ook maken recensies uit België en Nederland duidelijk hoe de buitenlandse gastvoorstellingen in de twee landen op een andere manier werden gepercipieerd.

Een belangrijk aspect bij de theaterervaring dat grotendeels onderbelicht blijft is het publiek. Wat waren voor de toeschouwers de ingrediënten voor een geslaagde toneelavond? Wat voor mensen gingen naar de KVS-voorstellingen? Was er een evolutie op te maken uit de

publiekssamenstelling? Dergelijke interessante vragen krijgen geen antwoord in deze masterscriptie. Het publiek komt echter wel onrechtstreeks aan bod. De Ruyter zelf vermeldde in zijn brieven vaak de reacties van het publiek en beschouwde zichzelf als iemand die precies wist wat het publiek wilde zien. Ook de recensenten hadden oog voor de toeschouwers. Met name betrokken ze het oordeel van het publiek bij hun eigen uitspraken over het succes van een voorstelling. Dergelijke uitspraken van De Ruyter of recensenten moeten uiteraard met een korrel zout worden genomen. Alleen het publieksonderzoek van Bellefroid in 1971 is een goede indicator, omdat hij het publiek rechtstreeks en in brede zin in kaart bracht. Aan de hand van enquêtes en interviews presenteerde hij een genuanceerd beeld van de smaak en samenstelling het publiek. Het ontbreken van gelijkaardig kwantitatief onderzoek over het publiek in de jaren 1950 of 1960 – het oppervlakkige publieksonderzoek *De Brusselse Nederlandstalige schouwburgen* (1968) buiten beschouwing gelaten – maakt het echter onmogelijk om ontwikkelingen in het schouwburgbezoek weer te geven.¹¹

De hoofdstukken schetsen de evolutie van de productie- en receptiezijde van de KVS op een chronologische manier. Het eerste hoofdstuk fungeert als een houvast voor de andere delen die daarop volgen; een korte voorgeschiedenis, een schets van de specifieke theatercontext, die na de Tweede Wereldoorlog tot stand kwam, en de uiteenzetting van de vijf uitdagingen waar De Ruyter bij zijn aantreden in 1956 voor stond. Vier van deze uitdagingen, namelijk commercialisering, professionalisering, internationalisering en de invulling van een ‘Vlaams’ profiel, komen vervolgens als onderdeel van het tweede hoofdstuk aan bod. Dat hoofdstuk staat namelijk in het teken van het beleid van De Ruyter en deze vier zaken vormden daarvan de kern. De vernieuwing, de vijfde uitdaging van De Ruyter, loopt veeleer als een rode draad doorheen het corpus. De verhouding van een traditionele schouwburg als de KVS ten opzichte van nieuwe ontwikkelingen op toneelgebied wordt duidelijk door na te gaan hoe De Ruyter de KVS positioneerde tegenover avant-gardistische theatergezelschappen en welke redenen aan de grondslag lagen van zijn repertoirekeuzes.

Een parallel derde hoofdstuk vervolledigt het plaatje. Het biedt een andere kijk op de werking van de KVS, de belangen van De Ruyter en het theaterwezen in zijn geheel. Dat gebeurt aan de hand van concrete situaties of conflicten. Zo werpen de ergernissen van acteurs, die werkzaam waren in de schouwburg, een licht op de praktijken binnen de schouwburg en de manier hoe die werden ervaren. Het verkeer tussen De Ruyter en andere instanties als de pers en de verschillende Belgische theatergezelschappen laat in zekere zin voor De Ruyter persoonlijk de keerzijde van de medaille zien, namelijk op het vlak van zijn beleid van professionalisering. Zijn pogingen om de samenwerkingsverbanden in Vlaanderen te versterken, stuitten bijvoorbeeld vaak op tegenkanting. Te meer maken deze relaties

¹¹ J-L. Herrebosch, *De Brusselse Nederlandstalige schouwburgen en hun publiek*, s.l., 1968.

duidelijk hoe het Vlaamse en Brusselse theaterwezen functioneerde. Tenslotte gaat de aandacht uit naar een aantal discussies over het ‘Vlaamse’ profiel van de KVS. Terwijl in het tweede hoofdstuk de nadruk lag op de manier hoe De Ruyter het Brusselse theater van een ‘Vlaams’ profiel voorzag, blijkt hier hoe onder meer KVS-bezoekers op een andere manier vormgaven aan de ‘Vlaamse’ identiteit van de KVS.

Maar het is bij uitstek het vierde hoofdstuk dat in het teken staat van de vernieuwing. Het uitgangspunt is het geheel aan eisen dat vanaf 1968 op de voorgrond trad. De centrale vraag daarbij is natuurlijk: hoe verging het de KVS toen de geëngageerde functie van theater op de voorgrond trad? Aan de hand van het discours van toneelbeoordelaars en de bevindingen van De Ruyter zal blijken hoe de KVS al vrij snel in een legitimiteitscrisis belandde. Het vijfde en laatste hoofdstuk bouwt verder op die ontwikkelingen. Zowel de veranderingen in de ruime theatercontext – met name de opkomst van het politieke theater – als het beleid van de artistieke directeur Buyl vanaf 1972 worden hier uiteengezet. Tenslotte vormt het eeuwfeest ‘100 jaar KVS’ het eindpunt van dit onderzoek. Op treffende wijze belichamen de festiviteiten de kern waarop het KVS-beleid al sinds 1956 was gestoeld.

1 NAAR EEN VLAAMSE TONEELINFRASTRUCTUUR

Voorgeschiedenis van ‘de Vlaamse bak’

De officiële website van de huidige Koninklijke Vlaamse Schouwburg (KVS) bevat een summier rubriek over de geschiedenis van het gebouw in de Lakensestraat. Het begin wordt gesitueerd in 1887, toen het nieuw omgevormde stadstheater zijn deuren opende. Die gebeurtenis werd gevierd met een plechtigheid in aanwezigheid van koning Leopold II en de Brusselse burgemeester Karel Buls. ‘Bij de inhuldiging wordt Vlaamse geschiedenis geschreven’, zo staat er te lezen. Ter gelegenheid van de feestelijkheden sprak de vorst de toehoorders namelijk voor de eerste keer in de geschiedenis van het vorstenhuis toe in het Nederlands. Dat plechtstatige moment op 13 oktober 1887 is volgens de webmasters van de KVS dan ook het symbolische begin van de schouwburg, omdat de jarenlange inspanningen officiële erkenning kregen.¹²

In feite geeft dat korte feitelijke relaas de teneur in het historisch onderzoek over de KVS goed weer. De meeste bijdragen blijven beperkt tot de prille ontstaansgeschiedenis van het Brusselse theater vanaf omstreeks 1852, zijn oppervlakkig en leggen geen nieuw empirisch onderzoek op tafel. De aandacht van de onderzoekers ging voornamelijk uit naar de politieke betekenis van het ontstaan van de KVS en enkele betekenisvolle figuren, eerder dan naar de culturele of artistieke ambities van de verschillende actoren in en rond het theater. De idee van een lange moeizame strijd leeft net als bij de KVS-website sterk in dergelijke studies, doordat de auteurs de nadruk leggen op de vele politieke obstakels die een Vlaams theatergebouw in de weg stonden. Daarnaast bestaat ook hier het symbolische sluitstuk uit de beklemtoning van het belang van de redevoering van Leopold II.¹³ Op welke manier de KVS bijdroeg tot de Vlaamse ontvoogdingsstrijd of een rol te vervullen had binnen de Vlaamse beweging, blijft echter vaag en onduidelijk. Bovendien vervallen sommige auteurs die de ontstaansgeschiedenis heel kort behandelen, al snel in ondoordachte veralgemeningen. Dat is onder meer het geval in de verhandeling van Kristof Hoefkens, waar hij de ‘geboorte van de KVS’ beschrijft als ‘een kind gebaard uit een Vlaamse droom van ontvoogding’. Maar ook Sara Arnauts situeert de verschillende pogingen tot een Vlaams toneel in een gezamenlijke

¹² KVS - Koninklijke Vlaamse Schouwburg, 2013
(http://www.kvs.be/index2.php?page=overdekvs_geschiedenis). Geraadpleegd op 19 maart 2013.

¹³ J. de Vos, ‘Honderd jaar Koninklijke Vlaamse Schouwburg te Brussel’, in: *Ons Erfdeel*, 5 (1977), 749-757; H. Meert, *Open doek. Honderd jaar Koninklijke Vlaamse Schouwburg. 100 jaar KVS* (Brussel 1977) 15-74; S. Parmentier, *Vereniging en identiteit. De opbouw van een Nederlandstalig sociaal-cultureel netwerk te Brussel (1960-1986)* (Brussel 1988), 178-179; P. Quintens (red.), *Toneel en theaterleven te Brussel na 1830* (Brussel 1993) 37-40 en J. Thielemans, ‘De KVS een monument van belang’, in: D. Buyle, D. Vileyn en M. Verstraete (red.), *Brussel. Vlaamse en kosmopolitische hoofdstad* (Brussel 2006) 95-97.

Vlaamse strijd zonder te differentiëren.¹⁴ De hardnekkige mythe van de schouwburg als een onmisbaar Vlaams bastion blijft daardoor stevig overeind.



1 De schouwburgconstructie van architect Jan Baes was in 1887 erg vooruitstrevend. Via de vier brede balkons aan de zijgevels konden de toeschouwers het gebouw snel verlaten in geval van nood. Vooraan pronkten drie borstbeelden van Willem Ogier, Joost van den Vondel en Pieter Langendijk.

De wortels van de KVS vertonen enerzijds opvallende parallellen met de ontstaansgeschiedenis van de schouwburgen in Antwerpen en Gent, die in 1853 en 1871 tot stand kwamen. Ook daar was er in de negentiende eeuw sprake van bloeiend amateurtheater van waaruit de aanzet werd gegeven tot de latere beroepsgezelschappen.¹⁵ Anderzijds verschilde de Antwerpse en de Gentse situatie aanzienlijk van de Brusselse, waar het Brusselse stadsbestuur de idee van een Vlaams toneel niet genegen was. De eerste initiatieven vielen namelijk in het water, omdat ze niet op de financiële steun van de gemeenteraad konden rekenen.¹⁶ De verschillende negentiende-eeuwse pioniers vertoefden binnen kringen

¹⁴ K. Hoefkens, *De Koninklijke Vlaamse Schouwburg tijdens de Tweede Wereldoorlog. On-Vlaamsche lachbarak of kunsttempel aan de Lakenstraat* (onuitg. licentiaatsverhandeling Universiteit Antwerpen) (Antwerpen 2005) 24 en S. Arnauts, *De KVS onder directeurschap van Vik de Ruyter (1956-1972)* (onuitg. masterproef Universiteit Antwerpen) (Antwerpen 2009) 8-9.

¹⁵ J. van Schoor, *Een huis voor Vlaanderen. Honderd jaar Nederlands beroepstoneel te Gent* (Gent 1972) 11-18 en F. Peeters, 'De aanloop naar het Nationaal Tooneel', in: T. Brouwers, e.a. (red.), *Tussen de dronkaerd en het kouwe kind. 150 jaar Nationaal Tooneel, KNS, Het Toneelhuis* (Gent 2003) 9-28.

¹⁶ De beste bijdragen over de ontstaansgeschiedenis van de KVS in haar context en de belangrijkste grondleggers betreffen de volgende werken: M. Sabbe, L. Monteyne en H. Coopman, *Het Vlaamsch tooneel, inzonderheid in de XIXe eeuw. Geschreven in opdracht van den Koninklijken tooneelkring De Morgenstar van Brussel* (Brussel

van Brusselse flaminganten die het Nederlands als cultuur- en omgangstaal wilden handhaven.¹⁷ Ze waren allen actief in het Brusselse verenigingsleven. Zo ontmoetten ze elkaar vooral binnen het amateurtoneel, vrijmetselaarskringen en vanaf 1869 rond het weekblad aka Vlaamse strijdblad *De Zweep* van Julius Hoste.¹⁸ De eerste poging tot een Vlaams toneel is toe te schrijven aan de socialist Jacob Kats. Die trachtte met zijn Toneel der Volksbeschaving in 1852 een didactisch populair theater te vestigen voor de lagere klassen. Gelijkaardige inspanningen van Félix vande Sande, een acteur uit het gezelschap van Kats, en Pierre-Joseph Mulders volgden, maar vielen ook door het gebrek aan financiële steun vanwege het Brusselse gemeentebestuur in het water. De sluiting van de Nationale Schouwburg van Mulders in 1867 markeerde volgens Eliane Gubin het begin van een ‘réveil flamingant’. De voorvechters van een Vlaams theater verbonden hun culturele eisen met een duidelijk politiek engagement dat evolueerde naar een electorale strijd met als inzet de vestiging van een Vlaams theater in Brussel.¹⁹

Waar begint nu de eigenlijke geschiedenis van de KVS? Het Nederlandstalige gezelschap dat destijds nog de naam ‘het Nationaal Tooneel’ droeg, werd in 1875 gevestigd. Maar de meeste auteurs leggen veeleer de nadruk op andere symbolische gebeurtenissen om het ‘echte’ begin aan te duiden. Daarnaast sluipen er occasioneel fouten in de geschiedschrijving. Wanneer Hoefkens verwijst naar de oprichting van het gezelschap in 1894, vergist hij zich van datum met het moment waarop de vergunning aan de schouwburg werd verleend om het epitheton Koninklijk aan de naam toe te voegen. Maar ook uit de verjaardagen van de KVS blijkt de onduidelijkheid. In 1901 verwees men met de viering terug naar de stichtingsdatum van 1875, terwijl de organisatoren van ‘100 jaar KVS’ zich in 1977 beriepen op het symbolische moment van 1877, toen het gezelschap een toelage verkreeg van 10 000 frank. Daarnaast wordt op de website en in vele studies het jaar van de koninklijke toespraak, 1887, in de verf gezet, omdat het gezelschap toen zijn intrek nam in het

1927); E. Gubin, ‘Le théâtre Flamand à Bruxelles (1860-1880)’, in: *Cahiers Bruxellois*, 10 (1965), 38-83; E. Gubin, *Bruxelles au XIXe siècle. Berceau d’un flamingantisme démocratique (1840-1873)* (Collection Histoire Pro Civitate 56) (Brussel 1979) en J. Koppen, ‘De KVS: een politieke of culturele actor? Enkele beschouwingen van een historicus’, in: M. Calsius, J. Koppen, P. Quintens (red.), *Ruimte & spel. In en rond de Koninklijke Vlaamse Schouwburg* (Brussel 2007).

¹⁷ De Vlaamse beweging in Brussel slaagde er niet in om een duurzame basis bij de middenklasse en de arbeidersklasse te verwerven, iets wat volgens Machteld de Metsenaere en Els De Witte onder andere te verklaren is door het kleinburgerlijke karakter van de groep flaminganten en de gebrekkige steun die zij vanuit Vlaanderen kregen. M. de Metsenaere, en E. Witte, ‘Taalverlies en taalbehoud bij de Vlamingen in Brussel in de negentiende eeuw’, in: *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden*, 105 (1990), 33.

¹⁸ J. van Schoor, ‘Julius Hoste Sr. en het toneel. Van Parnassusberg tot Koninklijke Vlaamse Schouwburg’, in: *Vader Hoste* (Gent 1989) 57 en 62-63.

¹⁹ Gubin, *Bruxelles au XIXe siècle*, 408-409.

omgevormde wapenarsenaal in de Lakensestraat dat tot op heden de uitvalsbasis van de KVS is.²⁰

De KVS ging de geschiedenis niet als een artistieke hoogvlieger in. De directeurs bleven lang aan en hielden vast aan een conservatief repertoire. Edmond Hendrickx, die Vande Sande al in 1876 opvolgde en veertig jaar lang de directeurspost bekleedde, voerde een commercieel beleid dat niet gesmaakt werd door een intellectueel publiek. Onder zijn bewind vulden de zogenaamde ‘draken’ het repertoire. Dergelijke romantische historische stukken over de Vlaamse geschiedenis waren didactisch van opzet. Ze moesten het nationale bewustzijn van de toeschouwers aanwakkeren. Daarnaast waren ze immens populair bij het brede volkse publiek. *De Brusselse straatzanger* van Hoste, het toneelstuk dat ook tijdens de beruchte plechtigheid van 1887 werd opgevoerd, is daarbij het voorbeeld bij uitstek. Het stuk sierde tientallen jaren op rij het repertoire.²¹

Terwijl de Brusselse schouwburg te maken had met een opeenvolging van financiële problemen, conflicten en bovenal een slechte reputatie genoot, konden andere theaterhuizen in Vlaanderen op meer prestige rekenen. Vóór de Eerste Wereldoorlog stond de Koninklijke Nederlandse Schouwburg (KNS) in Antwerpen bekend om haar kwaliteitsvolle producties en haar aandacht voor het oeuvre van William Shakespeare. De komst van de Nederlandse regisseur Arie van den Heuvel luidde er het einde in van het spektakelstuk in het voordeel van sobere realistische uitbeeldingen.²² In het interbellum zorgde het rondreizend Vlaamsch Volkstoneel van Jan Oscar de Gruyter voor vernieuwing in Vlaanderen met een repertoire van gecanoniseerde westerse toneelliteratuur à la Sophocles en Molière, iets wat in die tijd revolutionair was.²³

In 1920 was het ook in Brussel tijd voor verandering. De nieuwe directeur Jan Poot kreeg van het stadsbestuur de opdracht de KVS op het juiste pad te brengen. Door Herman Teirlinck en diens vernieuwend werk kon de schouwburg enigszins aansluiting vinden bij de internationale expressionistische tendens. Teirlinck beoogde een algemeen menselijke kunst door de personages te abstraheren en veeleer dan de tekst het spel van de acteurs centraal te

²⁰ Hoefkens, *De Koninklijke Vlaamse Schouwburg tijdens de Tweede Wereldoorlog*, 24.

²¹ F. Peeters, ‘“Te zijn of niet te zijn” Toneelletterkunde en theaterpraktijk als manifestatie van een burgerlijke beschaving’, in: A. Deprez, W. Gobbers en K. Wauters (red.), *Hoofdstukken uit de geschiedenis van de Vlaamse letterkunde in de negentiende eeuw* (Gent 2003) 272 en , Koppen, ‘De KVS: een politieke of culturele actor?’, 64-65.

²² Koppen, ‘De KVS: een politieke of culturele actor?’, 66 en 70 en J. de Vos en J. van Schoor, ‘Frans van Doeselaer, een behanger op de planken’, in: T. Brouwers e.a. (red.), *Tussen de dronkaerd en het kouwe kind. 150 jaar Nationaal Tooneel, KNS, Het Toneelhuis* (Gent 2003) 64-68.

²³ Het Vlaamsch Volkstoneel stond lang bekend in het Vlaamse geheugen als een gezelschap met gezamenlijke Vlaamse idealen dat ongekend succes oogstte in binnen- en buitenland. Vanaf 1989 werd deze mythe in de literatuur weerlegd. Zie onder andere: F. Peeters, *Jan Oscar de Gruyter en het Vlaamse Volkstoneel 1920-1924* (Leuven 1989) en G. Opsomer, ‘Het Parijse succesverhaal van het Vlaamse Volkstoneel (VVT). Opvoeringen van *Lucifer* en *Tijl* in de Comédie des Champs Elysées (mei-juni 1927)’, in: L. van den Dries en F. Peeters (red.), *Bij open doek: liber amicorum Carlos Tindemans* (Kappellen 1995) 96-114.

stellen. Toch verdween het vermaak niet van het repertoire. Volkse drama's, operettes, revues en kluchten waren financieel onmisbaar, omdat ze een groot publiek aantrokken.²⁴ Meer nog dan vroeger werd in het interbellum de nadruk gelegd op de opvoeding van de massa om weerwerk te kunnen bieden aan de geïmporteerde films uit de bioscopen die het traditionele theaterpubliek dreigden af te snoepen. Bovendien werd de Vlaamse kwestie geïntegreerd in het heersende opvoedingsdiscours. Door middel van theater moest het Nederlands worden verdedigd in een milieu dat steeds meer verfranste.²⁵

De bezettingsjaren vormden een absoluut dieptepunt voor de KVS. Dat was evenzeer te wijten aan de magere opkomst van het publiek als aan de amateuristische opvoeringen die tot hevige kritiek leidden. Bovendien werd de Vlaamse kwestie tijdens de oorlog een belangrijk twistpunt. Collaborerende Vlaams-nationalisten en Nieuwe Orde-bewegingen oefenden druk uit op het beleid van Poot die naar hun smaak te veel stukken van het lichtere genre programmeerde. Wat Vlaanderen volgens hen nodig had, waren grootse stukken die de Vlaamse fierheid konden aanwakkeren. Toch slaagde na Poot ook Louis de Bruyn samen met zijn compagnon Gust Maes erin om de integriteit van de schouwburg te bewaren in deze moeilijke tijden. Na de oorlog werden ze in hun functie bevestigd en zelfs gelauwerd voor hun tegendraadse houding ten aanzien van de bezetters.²⁶ In Antwerpen daarentegen werd directeur Joris Diels het slachtoffer van de repressie tegen Vlamingen die tijdens de oorlog blij hadden gegeven van Duitsgezindheid. Na zijn vrijspraak zou hij uitwijken naar Nederland en daar een carrière binnen het theaterbestel uitbouwen.²⁷

Op artistiek vlak bleef de KVS na 1945 ter plaatse trappelen door de grote hoeveelheid stukken die het gezelschap op korte tijd ten tonele moest brengen. Zo telde het seizoen 1948-1949 maar liefst 35 producties. Vanuit zijn persoonlijke herinnering bestempelde Alfons van Impe, die als kabinetsmedewerker bij cultuurministerminister Renaat van Elslande nauw betrokken was bij het toneelbeleid in de jaren 1960, de KVS in die jaren dan ook als een 'mallemlolen' of een 'toneelfabriekje'.²⁸ In 1955 vond vervolgens de grootste ramp plaats in de KVS-geschiedenis. De statige schouwburg werd het slachtoffer van een brand en de heropbouw zou jaren in beslag nemen. In tussentijd verkaste het gezelschap noodgedwongen naar de veel kleinere beursschouwburg. Terwijl het KVS-gezelschap er maar niet in slaagde zijn amateuristische reputatie te overstijgen, waren de ogen in de theaterwereld in die jaren

²⁴ Een uitgebreide repertoire-analyse van deze periode is voorhanden: K. Deroose, *De Koninklijke Vlaamse Schouwburg 1919-1940* (onuitg. licentiaatsverhandeling Universiteit Gent) (Gent 1978).

²⁵ M. Cattrysse, *Het theaterpubliek in Brussel tijdens het interbellum. Een cultuurhistorische studie* (onuitg. licentiaatsverhandeling Katholieke Universiteit Leuven) (Leuven 2006) 94.

²⁶ Hoefkens, *De Koninklijke Vlaamse Schouwburg tijdens de Tweede Wereldoorlog*, 67-68 en 71 en Koppen, 'De KVS: een politieke of culturele actor?', 69-72.

²⁷ T. Brouwers, 'Joris Diels, glorie en verguizing', in: Idem e.a. (red.), *Tussen de dronkaerd en het kouwe kind. 150 jaar Nationaal Tooneel, KNS, Het Toneelhuis* (Gent 2003) 128-130.

²⁸ A. van Impe, *Over toneel. Vlaamse kroniek van het komediantendom* (Tielt 1978) 316-317.

voornamelijk gericht op de KNS die sinds 1945 een nationale betekenis kreeg toegewezen van de nationale overheid.

Het Vlaamse theaterlandschap anno 1956

Met het Regentsbesluit van 19 september 1945 creëerde de overheid voor het eerst in de Belgische geschiedenis onder de naam Théâtre Nationale de Belgique – Nationaal Toneel van België een nationale theaterstructuur. De KNS in Antwerpen kreeg de nationale opdracht toevertrouwd langs Vlaamse zijde. Het rondreizende gezelschap Les Comédiens Routiers was de Waalse tegenhanger. In ruil voor een aanzienlijk subsidiepakket moesten beide afdelingen hoogstaande voorstellingen monteren om ze nadien te vertonen in de verschillende theaterhuizen van België. Maar van een echt ‘nationaal’ toneel was er nooit sprake, dat blijkt al uit de tweetalige naamgeving. Reeds in de negentiende eeuw verhinderde de linguïstische diversiteit een nationaal theaterrepertoire. In de twintigste eeuw waren de taalgemeenschappen verder gepolariseerd. Dat bleek ook uit de theatermilieus aan Vlaamse en Waalse zijde. Ze werden anders ingericht en er was geen sprake van onderlinge samenwerking.²⁹ De nieuwe structuur gaf met andere woorden officieel blijk van de decentralisering van het theaterwezen.³⁰ Het enige wat beide afdelingen volgens Frank Peeters gemeen hadden, was de titel ‘Nationaal’.³¹

Een blik verder terug in de geschiedenis toont aan wat er wezenlijk veranderd was in de twintigste eeuw, gezien vanuit het standpunt van de theaterdirecteurs en vanuit het standpunt van de overheid. In de negentiende eeuw stond de geschiedenis in al haar facetten, van geschiedschrijving tot historische optochten en theater, in dienst van de relatief nieuwe Belgische staat. Met hun werk trachtten de Belgische patriotten de vitaliteit van het land te bewijzen aan de hand van een lange voorgeschiedenis. Veel meer dan geschiedschrijving werd theater gezien als een effectief didactisch medium, omdat het de patriottische gevoelens bij een brede bevolkingslaag, waaronder ook ongeletterde lieden, kon oproepen en versterken. Het gebrek aan een gemeenschappelijke taal vormde echter een onoverkomelijk obstakel voor een nationaal project. Daarom grepen theatermakers terug naar thema’s uit de ‘Belgische’

²⁹ Ook in de literatuur bleek een Belgische theatergeschiedenis onmogelijk te realiseren. Het Nederlandstalige en het Franstalige theaterwezen werden en worden als aparte categorieën behandeld. Een goed overzicht van wat er vanaf 1830 tot 1995 aan Franstalige zijde te beleven was, is te vinden in het volgende werk: P. Aron, *La mémoire en jeu. Une histoire du théâtre de langue Française en Belgique (XIXe – XXe siècle)* (Brussel 1995).

³⁰ In de meeste Europese landen was het theaterwezen gecentraliseerd met grote theaters in de hoofdsteden, zoals het geval was in Parijs en Londen. S. E. Wilmer, ‘Decentralisation and Cultural Democracy’, in: H. van Maanen en S. E. Wilmer (red.), *Theatre Worlds in Motion: Structure, Politics and Developments in the Countries of Western Europe* (Amsterdam 1998) 18 en 20.

³¹ F. Peeters, ‘Rewriting a National Theatre in a Bilingual Country: The Case of Belgium’, in: S. E. Wilmer (red.), *Writing & Rewriting: National Theatre Histories* (Iowa 2004) 95-96.

geschiedenis zoals de zestiende-eeuwse opstand.³² Historische drama's waren ook bij de KVS lange tijd in trek. Bij dergelijke taferelen verschenen de buitenlandse overheersers – en bij uitstek de Fransen – op de podia als onbetrouwbare figuren. De overheid van haar kant stimuleerde vaderlandslievende theaterteksten met driejaarlijkse en vijfjaarlijkse prijzen en een premiesysteem.³³ Al deze initiatieven ten spijt hadden de verschillende theaters die trots de naam 'Nationaal Toneel' droegen, nooit een nationaal bereik of een nationale faam.³⁴

In de negentiende eeuw bleef het beroepstoneel, in naam professioneel, een speelveld voor dilettanten.³⁵ Na de eeuwwisseling groeide het besef dat het Belgische theaterlandschap nood had aan een efficiënte organisatie om de kwaliteit van het theater te verbeteren. Kort vóór de Eerste Wereldoorlog kwam de eerste stem op voor een meer performante theaterstructuur, die een samenwerking tussen verschillende delen van het land zou bewerken. Camille Huysmans pleitte in 1913 op het vijfde congres van de toneelverenigingen in Brussel voor een nationaal toneel. De Gruyter, Teirlinck en Lode Monteyne volgden in het interbellum. Ze gaven elk een andere invulling aan de manier waarop de organisatie van een nationaal toneel er moest uitzien.³⁶ Met het naoorlogse Regentsbesluit werd uiteindelijk een lang aanslepende eis door de overheid ingewilligd. Waarom de staat plots overging tot een dergelijk theaterbeleid, is nog onduidelijk. Het herstel van het nationale prestige na de oorlogsjaren lijkt het hoofdmotief te zijn geweest. Dat blijkt uit de tweeledige taak waarmee de twee gezelschappen werden belast. In de eerste plaats moesten ze hoogstaande opvoeringen inrichten en deze uitdragen over het hele land. Daarnaast moest het Nationaal Toneel zorgen voor de bevordering van de maatschappelijke status en de beroepsontwikkeling van de acteurs.³⁷

Kortom, de constructie van het Nationaal Toneel was de eerste aanzet van overheidswege om het Belgische theater te professionaliseren. Op 1 juli 1946 werd de Studio opgericht en ondergebracht bij het Nationaal Toneel. Deze eerste voltijdse theateropleiding, gestoeld op de ideeën van Teirlinck, was vooral gericht op improvisatie. Door onderricht en training in de 'vier culturen', zijnde de cultuur van het lichaam, de cultuur van de stem, de algemene cultuur en de cultuur van het spel, werden de acteurs klaargestoomd voor een

³² Voor meer informatie over het vaderlandse drama en de geliefde thema's, zie: T. Verschaffel, 'Leren sterven voor het vaderland. Historische drama's in het negentiende- eeuwse België', in: *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden*, 113 (1998), 145-176.

³³ Peeters, 'Rewriting a National Theatre', 89-95.

³⁴ F. Peeters, 'Creating and Dismantling the National Theatre in Divided Belgium', in: S. E. Wilmer (red.), *National Theatres in a Changing Europe* (Basingstoke 2008) 113- 114.

³⁵ Peeters, "'Te zijn of niet te zijn'", 317.

³⁶ Van Impe, *Over toneel*, 283-286.

³⁷ A. Hackselmans, *De Oedipus van het Vlaamse theater. De Koninklijke Nederlandse Schouwburg te Antwerpen in de periode van het Nationaal Toneel (1945-1967)* (onuitg. licentiaatsverhandeling Katholieke Universiteit Leuven) (Leuven 2000) 27 en Peeters, 'Creating and Dismantling', 114.

carrière in de officiële theaterhuizen van dat moment, de KNS en de KVS.³⁸ In 1947 werd ook het Reizend Volkstheater aan het Nationaal Toneel gekoppeld, om de theaterproducties tot in de kleinste uithoeken van Vlaanderen te verspreiden. Op termijn bleek de hele constructie onhoudbaar. Organisatorische problemen, zoals de verplaatsing van het gezelschap, belemmerden de creatie van prestigieuze voorstellingen. De tweeslachtigheid van de onderneming bleek al vanaf het begin uit de dubbele functie van het Antwerpse gezelschap. Het behield naast zijn nationale opdracht ook zijn stedelijke functie, waardoor het ensemble werd verplicht om het aantal voorstellingen op te drijven en tegelijkertijd een aantal artistiek hoogstaande producties te leveren in de grote schouwburgen van Vlaanderen.³⁹

Het nieuwe theaterbestel was ook nefast voor andere theatergezelschappen. De dominantie van de KNS evolueerde namelijk naar een regelrecht monopolie in Vlaanderen met het einde van het gezelschap in Gent tot gevolg. Victor de Ruyter, de toenmalige directeur van de KNS, speelde zijn politieke pionnen doeltreffend uit. Na een reeks onderhandelingen met het Gentse stadsbestuur werd het gezelschap opgedoekt in het voordeel van de KNS, die de schouwburg in Gent om de drie weken zou bespelen met gastvoorstellingen.⁴⁰ De KVS bleef met andere woorden over als enige ‘professionele’ tegenhanger van het Nationaal Toneel.⁴¹ Die positie was hoogst ongelukkig voor het theater van de hoofdstad, niet alleen omwille van de symbolische nationale stempel, maar ook omdat de KNS de grote subsidiepot binnenrijfde.

Daarnaast is het belangrijk om voor ogen te houden welke betekenis theater vervulde na de Tweede Wereldoorlog. Het algemene uitgangspunt in de officiële theaterinfrastructuur was gemeenschapstheater. Dit ideaal had betrekking op een groot aantal acteurs, die door hun manier van spelen zoveel mogelijk toeschouwers in collectieve vervoering moesten brengen om zodoende hun gemeenschapsgevoel te versterken. Vooral Teirlinck was sinds het interbellum een grote bezieler van de gemeenschapskunst. Onder zijn impuls werd het de grondslag voor de theateropleiding van de Studio door, zoals reeds beschreven, de training van de acteurs centraal te stellen. Daarbij was het volgens hem vooral noodzakelijk dat de acteurs speelden in functie van het monumentale geheel. De personages dienden te worden geabstraheerd, zodat de algemene menselijkheid van de voorstelling werd benadrukt. Alleen op deze manier kon theater als een monumentaal geheel inwerken op de toeschouwers die in

³⁸ T. Brouwers, ‘De “Studio” van Herman Teirlinck gaat van start’, in: R. L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (Amsterdam 1996) 660-661.

³⁹ Hackselmans, *De Oedipus van het Vlaamse theater*, 27-28.

⁴⁰ Hackselmans, *De Oedipus van het Vlaamse theater*, 25.

⁴¹ In de perceptie van toen waren de schouwburgen de enige professionele toneelhuizen. De meeste acteurs waren echter nog niet professioneel opgeleid, wat enige tijd na de komst van de Studio zou veranderen.

het dagelijks leven op verschillende vlakken – gaande van hun geloof tot hun afkomst – van elkaar verschilden.⁴²

Dit gemeenschapsideaal vormde ook het uitgangspunt in de grote schouwburgen. Het doel was om, door middel van een kwaliteitsvol samenspel en het gebruik van het algemeen Nederlands, de Vlaamse gemeenschap in haar culturele identiteit te sterken. Vooral Bert van Kerkhoven, die vanaf 1963 directeur was van de KNS, stond bekend als een voorstander van dit principe, maar ook KVS-directeur De Ruyter beschouwde de KVS als een soort cultuurdrager die een gemeenschapsgevoel onder de Vlaamse toeschouwers kon bewerkstelligen. Centraal daarbij stond de didactisch moraliserende rol van het theater die het sinds de negentiende eeuw moest vervullen. Theater functioneerde immers als een middel om een elite van welbespraakte Vlamingen voort te brengen die met een sterker zelfbewustzijn door het leven zou gaan.⁴³

Ondanks deze identiteitsbevestigende functie, verscheen er – door een gebrek aan een groot repertoire om uit te putten – weinig Vlaams werk op de planken. De schouwburgen namen bijgevolg een amalgaam aan West-Europese klassiekers en recente toneelstukken uit het buitenland in hun programmatie op. Dat resulteerde in een inconsistent ‘elk wat wils’-repertoire, waarbij de theaterdirecteurs gewaagde politieke werken of het vernieuwende Europese avant-gardewerk schuwden. De naoorlogse jaren stonden ook in het buitenland allesbehalve bekend als een vernieuwende periode voor het theater. In de Verenigde Staten stelde Broadway het publiek tevreden met entertainment, terwijl ook hier het avant-gardetheater werd geschuwd. In Londen pakten de theatermakers de draad weer op van voor de oorlog door de vernielde theaters in de Victoriaanse of Edwardiaanse stijl te herbouwen en hun repertoire te vullen met klassieke stukken.⁴⁴

Reactie bleef dan ook niet uit. De ‘kamertoneelbeweging’, een term waarmee verschillende avant-gardistische toneelgroepen worden aangeduid, bood vanaf 1950 een alternatief voor het inspiratieloze repertoire in de schouwburgen. De groepen in Vlaanderen haalden hun inspiratie bij gelijkaardige Europese gezelschappen die bekend stonden onder namen als Kammertheater, Zimmertheater of Théâtre de Poche. Vooral in Duitsland maakte

⁴² J. van Schoor, *Herman Teirlinck* (Kritisch Theater Lexicon) (Brussel 1997) 26-27; F. Peeters, ‘Toneel’, in: *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging* (Tielt 1998) 309 en L. van den Dries, ‘Het Vlaamse theater in de jaren vijftig: de rol van de kamertheaters’, in: K. Absillis en K. Jacob (red.), *Van Hugo Claus tot hoelahoep: Vlaanderen in beweging 1950-1960* (Antwerpen 2007) 207.

⁴³ T. Brouwers e.a., ‘Het Nationaal Toneel’, in: Idem e.a. (red.), *Tussen de dronkaerd en het kouwe kind. 150 jaar Nationaal Tooneel, KNS, Het Toneelhuis* (Gent 2003) 156-157.

⁴⁴ B. McNamara, ‘Broadway: A Theatre’s Historian Perspective’, in: *The Drama Review*, 45 (2001), 126 en J. Bull, ‘The Establishment of Mainstream Theatre, 1946-1979’, in: *The Cambridge History of British Theatre* (Cambridge 2004) 331.

het kamertoneel opgang, maar daar ontstonden dergelijke groepen veeleer uit noodzaak, omdat een groot deel van de theaterinfrastructuur tijdens de oorlog was vernield.⁴⁵

Paradoxaal genoeg bleek juist de eerste lichting afgestudeerden van de Studio zich af te keren van het gemeenschapstheater waar hun leermeester Teirlinck zo voor had gepleit. Zij vonden geen werk in de bestaande theaterinfrastructuur en zochten vaak het experiment op in kleine zalen en zolderkamers. Hun bijdrage aan het Vlaamse theaterwezen betrof vooral de introductie van avant-gardistische teksten van auteurs als Jean-Paul Sartre, Eugène Ionesco en Arthur Adamov, en Vlaamse toneelstukken van experimentele auteurs als Piet Sterckx die zich aansloten bij buitenlandse stromingen als het existentialisme of het absurdisme. Maar de slechte financiële situatie waarin de kamertonelen verkeerden, noodzaakte de zakelijke leiders al snel tot aanpassing van hun doelstellingen of tot stopzetting van hun onderneming. Het Brusselse Kamertoneel, dat in 1953 met een radicale programmatie van wal stak, sloot bijvoorbeeld al in 1955 de deuren.⁴⁶

Het ontstaan van de kamertonelen noopte de overheid ertoe nieuwe geldelijke regelingen te treffen. In de praktijk veranderde er echter weinig aan het bestaande theaterbestel. Bijna de hele pot ging opnieuw naar het Nationaal Toneel. De regelgeving uit de jaren vijftig toont wel aan hoe het theaterwezen verder decentraliseerde. Het Koninklijk Besluit van 12 mei 1952 was als unitaire regeling geënt op de Franstalige toneelstructuur. Drie subsidiecategorieën werden opgesteld, namelijk Toneel voor Volksontwikkeling, Letterkundig Toneel en Nieuw Toneel. Volgens Van Impe sloeg die regeling nergens op. Al snel kwam er op 14 september 1954 een aparte regeling voor het Nederlandstalige theaterwezen, die tien jaar lang in werking zou blijven. De uitkomst was mager voor de KVS. Terwijl het Nationaal Toneel 77% van de subsidies kreeg toegewezen, kreeg het Brusselse ensemble 16 % van de subsidies. Helemaal achteraan bengelden de schouwburg van Gent met 4,5 % voor het onderhoud van de schouwburg en het kamertoneel met 2,5 % aan subsidies.⁴⁷ Voor het kamertoneel was het voor officiële erkenning wachten tot het jaar 1964 – veel te laat, want toen was de kracht van de beweging reeds helemaal uitgedoofd.

⁴⁵ M. de Belder-Sarens, 'Kamertoneel in Vlaanderen', in: *Jaarboek van de Koninklijke Soevereine Hoofdkamer van Retorica De Fontaine te Gent* (Gent 1965) 146-150.

⁴⁶ Voor meer informatie over de verschillende kamertoneelgezelschappen, zie de volgende werken: De Belder-Sarens, 'Kamertoneel in Vlaanderen', 161-191; M. van Kerkhoven, *De vernieuwing in theaterbedrijf en theatergebeuren in Zuid-Nederland tussen 1950 en 1960* (onuitg. licentiaatsverhandeling Vrije Universiteit Brussel) (Brussel 1968); L. Verstraele, 'Het Nederlands Kamertoneel te Antwerpen speelt Piet Sterckx' *De Verdwaalde plant*, in: R. L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (Amsterdam 1996); H. Meert, F. Redant, en J. van Schoor, *Op zolders, in kamers en in kelders. De kamertoneelbeweging in de jaren '50* (Antwerpen 2000) en L. van den Dries, 'Het Vlaamse theater in de jaren vijftig', 205-219.

⁴⁷ Van Impe, *Over toneel*, 297-300.

‘Old Vic’ ten tonele: missie en uitdagingen

Het overgeleverde beeld van De Ruyters voorganger is onverholen negatief, iets wat voortvloeit uit het uitblijven van historisch onderzoek dat het naoorlogs beleid van De Bruyn in kaart brengt. Als voormalig boekhouder staat hij in de literatuur bekend als een mandataris zonder bestuurscapaciteiten, die de slechte reputatie van de schouwburg na de Duitse bezetting niet kon opkrikken. Van Impe beschrijft De Bruyn als ‘een eerlijk, maar bescheiden man, die noch de culturele achtergrond noch het formaat bezat om zijn schouwburg enige artistieke allure mee te geven’.⁴⁸ De Bruyn had de KVS weliswaar door moeilijke periodes van oorlog en wederopbouw geloodst, maar hij werd verantwoordelijk geacht voor de aanhoudende slechte prestaties van het gezelschap.

In de jaren vijftig keerde de publieke opinie zich tegen het toenmalige bestuur van de Brusselse schouwburg. Met name de Vlaamse pers haalde uit naar de gebrekkige resultaten van het gezelschap. Nog vóór de catastrofale brand van 1955 en naar aanleiding van vergaderingen over een eventuele vernieuwing van de directiefunctie, kwam in *Het Volk* ‘de crisis van de KVS’ naar voren. In het artikel werd De Bruyn vooral een gebrek aan culturele bagage verweten en het onvermogen om Vlamingen naar de Brusselse schouwburg te lokken. In dit uitgesproken Vlaamsgezind discours onderstreepte de auteur het belang van de verantwoordelijkheid van de KVS: als vertegenwoordiger van het Vlaamse toneel in de hoofdstad en als verdediger van de Nederlandse taal, moest de schouwburg fungeren als een aantrekkingspool voor de Vlamingen.⁴⁹

Het contrast met het vertoog over De Ruyter was groot. Bij diens aantrede als nieuwe concessiehouder in 1956 werd hij in de pers bejubeld.⁵⁰ Als man met ambitie en ervaring in de theaterwereld stond hij bekend als een kracht van verandering. Volgens Bernard Lindekens kon de nieuwe directeur de Brusselaars ‘het neusje van de zalm’ bieden: een moderne schouwburg, een goed programma en kwaliteitsvolle toneelprestaties.⁵¹ Voor ‘Old Vic’ boden dergelijke interviews de uitgelezen kans om zichzelf te profileren als een krachtdadige persoonlijkheid met grootse plannen, die de KVS een rooskleurige toekomst kon bieden. Hij zou gedurende zijn mandaat handig gebruik maken van de Vlaamse pers om zijn schouwburg te promoten en zijn visie op het Vlaamse theaterbestel te verspreiden.

⁴⁸ Van Impe, *Over toneel*, 318.

⁴⁹ AMVB, KVS-Archief: 88: E.V.C., ‘De hernieuwing van het bestuur in de Kon. Vlaamse Schouwburg: een belangrijke beslissing voor het Vlaamse cultureel gezag van de hoofdstad’, in: *Het Volk* (26 januari 1954).

⁵⁰ Arnauts behandelt de discussies van het gemeentebestuur over het mandaat van De Bruyn, voorafgaand aan de aanstelling van De Ruyter: Arnauts, *De KVS onder directeurschap van Vik de Ruyter*, 24-26.

⁵¹ AMVB, KVS-Archief: 88: B. Lindekens, ‘Grootse vooruitzichten voor de Koninklijke Vlaamse Schouwburg te Brussel’, in: *Het rijk der vrouw*, 13 september 1956, 14-15.



2 Victor de Ruyter circa 1950: de directeur was een Vlaamsgezinde liberaal die zich ook in het verenigingsleven actief inspande voor de Vlaamse cultuur.

Met zijn eenenvijftig jaren had De Ruyter er al een lange carrière opzitten. Als lid van de kleine burgerij begon hij al op zijn vijftiende als kantoorjongen bij een tabaksmakelaar. Door bijscholing schopte hij het tot journalist van *De Nieuwe Gazet* en politieke verslaggever bij *Het Laatste Nieuws*. Op vlak van theater werkte hij een tijdje als secretaris van de KNS en verzorgde hij mede de redactie van het Antwerpse *Tooneel en Het Antwerpsche Toneel*, dat vóór de oorlog een toonaangevend theaterweekblad was.⁵² Maar vooral in de eerste jaren na de bezetting maakte De Ruyter naam als eerste directeur van het Nationaal Toneel. Zijn nieuwe status als vooraanstaand man bleek ook onder meer uit zijn regelmatige reizen naar Congo in de jaren vijftig. Door zijn rijk gevulde carrière had hij een netwerk aan contacten weten op te bouwen dat hem als theaterdirecteur van pas zou komen.⁵³

Daarbij dient gezegd te worden dat de gemeentepolitiek en het schouwburgwezen nauw verbonden waren. De directeurs in Antwerpen en Brussel werden immers aangesteld door het stadsbestuur, wat een grote zeggingskracht vanwege het stadsbestuur in de werking van de schouwburg impliceerde. Dat bracht met zich mee dat de politieke gezindheid van de kandidaat en het nodige lobbywerk belangrijk waren bij de benoeming van de directeurs. In dat opzicht speelde het lidmaatschap van De Ruyter bij de Liberale Partij wellicht een

⁵² Leen Thielemans behandelt de evolutie van *Het Tooneel en Het Antwerpsch Tooneel* van een prominent weekblad in 1915 naar een afgeleefd verschijnsel dat blind bleef voor de theaterrevoluties en uiteindelijk in 1970 ter ziele ging: L. Thielemans, *Theaterkritiek in Vlaanderen na 1945 analyse van Vlaamse theatertijdschriften* (onuitg. licentiaatsverhandeling Vrije Universiteit Brussel) (Brussel 1985) 98-116.

⁵³ Arnauts, *De KVS onder directeurschap van Vik de Ruyter*, 10-12.

doorslaggevende rol bij zijn benoeming als directeur van de Brusselse schouwburg. Dat De Ruyter in 1945 tot directeur van het Nationaal Toneel werd benoemd door de rooms-rode meerderheid in het gemeentehuis van Antwerpen, had hij vooral te danken aan zijn goede betrekkingen met Camille Huysmans.⁵⁴

De KVS was het prestigeproject van 'Old Vic'. Zijn alomvattende missie bestond erin om het Vlaams toneel in Brussel groot te maken. Zoals eerder beschreven genoot de schouwburg vóór zijn komst een slechte reputatie, terwijl het Antwerpse Nationaal Toneel met de eer ging lopen. De Ruyter zou zich hiertegen strijdvaardig opstellen. De schouwburg moest en zou een waardige status verwerven, binnen de natie en daarbuiten. Vanuit die optiek valt het gehele beleid van De Ruyter te begrijpen. Daarbij kunnen vijf uitdagingen worden onderscheiden: commercialisering, professionalisering, internationalisering, de invulling van een Vlaamse identiteit en de positionering ten opzichte van de vernieuwingstendensen. Natuurlijk overlappen deze uitdagingen in zekere mate. Het aantrekken van een groot Vlaams publiek bijvoorbeeld getuigt langs de ene kant van een commerciële ingesteldheid, maar het wijst ook op een Vlaamse profilering.

Vooraleer dieper in te gaan op de manier hoe de De Ruyter de uitdagingen aanging, worden ze nu al eens kort voor de duidelijkheid uiteengezet. Wat het eerste punt betreft; de werking van elke culturele instelling is gebaseerd op een goed zakelijk beleid. Als exploitant van de KVS was De Ruyter in grote mate verantwoordelijk voor de inkomsten, want tekorten moest hij met eigen middelen compenseren. De financiële situatie van de schouwburg was in 1956 echter zodanig slecht, dat De Ruyter zich genoodzaakt zag tot een resoluut commercieel beleid om het aantal toeschouwers op te drijven. Bij die publiekswerving vormden Vlamingen de doelgroep. Aangezien Brussel in de jaren vijftig in grote mate was verfranst, zou hij zijn blik ook richten op inwoners uit de randgemeenten. Daarbij waren De Ruyter grootste concurrenten het Nationaal Toneel, dat de meeste subsidies kreeg, en de televisie, die sinds de jaren vijftig een vaste waarde werd in de Vlaamse huiskamer.

Vervolgens, om de KVS te voorzien van het nodige prestige moest De Ruyter komaf maken met de amateuristische reputatie van het gezelschap. Dat kon op twee manieren gebeuren. In de eerste plaats moest hij het gezelschap profileren als een professionele theatergroep. Die professionalisering, heeft enerzijds betrekking op de nood aan veranderingen in de organisatie van het ensemble zelf, wat de acteurs beter in staat zou stellen om waardige opvoeringen tot stand te brengen. Anderzijds was het, gezien de treurige positie van de KVS in het Vlaamse theaterlandschap, noodzakelijk dat De Ruyter het Brusselse theater ook buiten de hoofdstad op de kaart zou zetten. Om dat hardnekkige particularisme te

⁵⁴ Van Impe, *Over toneel*, 284-285.

overstijgen was er behoefte aan een professioneel theatercircuit, waarbij alle instanties, theater, pers en politiek, op een betere manier zouden samenwerken.

Ten derde streefde De Ruyter naar een internationaal profiel dat paste bij een theater van de Europese hoofdstad. Dat was niet verwonderlijk, want het einde van de Tweede Wereldoorlog luidde het begin in van meer intense internationale samenwerking, ook op cultureel vlak. Voor de KVS was het buitenland, en dan vooral de Angelsaksische wereld, hét rolmodel, omdat die bekend stond om zijn professioneel theatergebeuren. In heel Vlaanderen leefde de idee dat het eigen toneelbestel onvoldoende was ontwikkeld in vergelijking met het buitenland. Het kwam er dus op aan om de KVS op zoveel mogelijk vlakken te spiegelen aan de praktijken overzee. Bovendien bood het internationale theatergebeuren een platform om zich als een nationaal theater te profileren. Zodoende kon internationale bekendheid de luister van de KVS bijzetten.

Ook het ‘Vlaamse’ profiel van de KVS speelde al sinds het ontstaan van de schouwburg een belangrijke rol. De constructie van die identiteit kan op een politieke en artistieke manier worden benaderd. Ten eerste was de KVS het product van een bewust Vlaamse cultuurpolitiek. Als enige Vlaamse schouwburg van de hoofdstad wilde de KVS een ontmoetingsplaats voor Vlamingen zijn. De vraag stelt zich dus hoe De Ruyter zichzelf als directeur in dat Vlaamse cultuurbeleid inschakelde. Ten tweede, wat het repertoire betreft, rijst de vraag welke plaats de Vlaamse toneelschrijfkunst kreeg toebedeeld in het repertoire. Vooral buitenlandse recente stukken en klassiekers sierden vanuit pragmatisch oogpunt het repertoire van de KVS, maar van buitenaf – en dan in het bijzonder door de Vlaamse pers en het Vlaamse cultuurbeleid na 1961 – werd de schouwburg onder druk gezet om ook een aantal Vlaamse stukken op de planken te brengen. Er bestond namelijk geen uitgebreide Vlaamse toneelcanon, waaruit kon worden geput. De melodramatische stukken uit de negentiende eeuw hadden hun actualiteitswaarde volledig verloren en stukken van de hedendaagse avant-gardeauteurs kregen al bij voorbaat geen plaats in het schouwburgrepertoire. Er waren weliswaar veel toneelliefhebbers die hun stukken graag opgevoerd zagen in een officiële schouwburg, maar deze toneelproductie getuigde meestal van weinig kwaliteit. De omgang met het al dan niet Vlaamse repertoire belooft in 1956 dus een moeilijke evenwichtsoefening te worden.

Tenslotte was er de grootste uitdaging, de opkomende vraag naar vernieuwing in het theater. In de jaren vijftig trachtten verscheidene theatermakers het repertoire te vernieuwen. De theaterexperimenten gebeurden vanaf 1950 buiten de officiële structuren, met de opkomst van het kamertoneel, dat een ander soort toneel inhield. Vooral het Nederlands Kamertoneel was een tijd lang vrij succesvol. De nieuwe toneelgezelschappen waren in 1956 met andere woorden een onontkoombaar feit. Hoe positioneerde De Ruyter de KVS tegenover deze

groepen? Aanvankelijk leek het verlangen naar vernieuwing in de vorm van het kamertoneel het pleit te hebben verloren door het nijpende gebrek aan overheidssteun. Maar de echte beproeving kwam pas later. Na het revolutiejaar 1968 kwam de vraag naar culturele vernieuwing prominent op de voorgrond – nu niet meer alleen binnen een kleine sectie van het Vlaamse theaterwezen, maar breed gedragen door de Vlaamse pers. Opnieuw stelt zich hier de vraag hoe de KVS zich verhiel tot deze roep naar artistieke vernieuwing. Zouden De Ruyter en zijn opvolger Nand Buyl de KVS leiden naar de toekomst, of het monument laten verkommeren als een oubollige instelling die blijft teren op hetzelfde verhaal?

De verwachtingen waren hoog gespannen in 1956. De Ruyter werd aanvankelijk met open armen ontvangen door de pers, maar dat zou na verloop van tijd veranderen. De missie van De Ruyter werd ook bemoeilijkt door allerlei factoren, zoals strubbelingen binnen het gezelschap, conflicten met andere theatergezelschappen en kritiek van buitenaf op het repertoire of het taalgebruik. Vooral de Vlaamse identiteit was in de jaren vijftig en zestig een heikel punt. Toch hield de beginperiode van het directeurschap van de De Ruyter een periode van bloei in voor de KVS, iets wat voornamelijk was te danken aan het zakelijk beleid van ‘Old Vic’. Vooraleer de aandacht te richten op de conflicten en teleurstellingen die gepaard gingen met de praktijken in en rond de schouwburg, ligt de focus op de initiatieven waarmee vooral De Ruyter over de brug kwam om de uitdagingen te lijf te gaan.

2 DE BELOFTE VAN DE TRADITIE

Een moeilijke start en een verregerende commercialisering

De eerste jaren onder directeur Victor de Ruyter waren een harde noot om te kraken. Ongeveer alles wat een toneelgezelschap nodig heeft om een opvoering tot een goed einde te brengen, ontbrak. In de eerste plaats moest het gezelschap zich van 1956 tot 1958 tevreden stellen met de beperkte mogelijkheden van de zaal in de Beursschouwburg – volgens De Ruyter een ‘ellendig krochtje’ – totdat zijn uitvalsbasis in de Lakensestraat was gerenoveerd. Daarnaast was het grootste deel van de decors en de kledij bij de brand in rook opgegaan, iets wat gedeeltelijk werd gecompenseerd door een tegemoetkoming van het stadsbestuur. Het vaste gezelschap had ook nood aan nieuw bloed, maar een grote uitbreiding leek door de slechte financiële situatie aanvankelijk onmogelijk. Bovendien was er stevige concurrentie met het Nationaal Toneel en de televisie, die door hun financiële mogelijkheden een grote aantrekkingskracht op de spelers uitoefenden. Tenslotte was het gebrek aan een vast publiek nefast voor de leefbaarheid van de Koninklijke Vlaamse Schouwburg (KVS). Het gezelschap kon niet opboksen tegen de Franstalige schouwburgen in Brussel, die door hun kwaliteitsvolle voorstellingen een groot deel van het Vlaamse publiek afsnoepten. Snelle verbetering zou er volgens De Ruyter niet komen, tenzij hij extra financiële middelen zou krijgen voor een grootschalige propagandacampagne – iets waar hij dan ook op aandrong bij het stadsbestuur, en hogerop, bij minister van Openbaar Onderwijs Leo Collard.⁵⁵

De Ruyter zou al deze problemen ter harte nemen. De uitbreiding van het gezelschap kwam al vroeg, weliswaar op beperkte schaal, op gang. Tijdens het eerste speelseizoen deed hij een beroep op Jo Dua en Tone Brulin als gastregisseurs. Vaste acteurs als Dora van der Groen en Senne Rouffaer werden al vroeg in 1956 aangenomen. Net als Nand Buyl, die op dat moment al een decennium deel uitmaakte van het gezelschap, zou Rouffaer – bij het brede publiek vooral bekend van de populaire televisieserie *Kapitein Zeppos* – praktisch zijn hele carrière doorbrengen in het KVS-gezelschap. Behalve door de aanwerving van nieuwe acteurs, trachtte De Ruyter het gezelschap ook te stimuleren door bekende toneelkrachten, onder wie Buyl, Rouffaer, Yvonne Lex en Anton Peeters, tot regisseur te promoveren. Door deze stapsgewijze aanwerving was het aantal leden – administratief personeel meegeteld – tijdens het tweede speelseizoen, van september 1957 tot juli 1958, gestegen van 45 naar 65 personen.⁵⁶

⁵⁵ AMVB, KVS-Archief: 2: brief Victor de Ruyter aan Leo Collard, 26 februari 1957 en AMVB, KVS-Archief: 2: brief Victor de Ruyter aan Dick van Veen, 27 februari 1957.

⁵⁶ S. Arnauts, *De KVS onder directeurschap van Vik de Ruyter (1956-1972)* (onuitg. masterproef Universiteit Antwerpen) (Antwerpen 2009) 35-36.

Door de blijvende werkzaamheden in de Lakensestraat werd de ingebruikname van de gerenoveerde schouwburg op de lange baan geschoven. Daardoor kon het gezelschap niet uitpakken met monumentale producties en grootse decors, omdat de beperkte faciliteiten van de Beursschouwburg decorwissels onmogelijk maakte.⁵⁷ Aanvankelijk was de officiële opening van het KVS-gebouw gepland voor 7 september 1957, de perfecte gelegenheid voor De Ruyter om de plechtigheid te combineren met grootse festiviteiten naar aanleiding van het tachtigjarig bestaan van de schouwburg. Op het programma stonden onder andere een plechtigheid met orkest, een buurtfeest, een variété-special voor de Vlaamse televisie en het openingsstuk *De waaier* van de Italiaanse schrijver Carlo Goldoni, gevolgd door een receptie en bal. De feestelijke opening kwam er uiteindelijk pas op 14 april 1958 met Joost van den Vondels *Jozef in Dothan*.⁵⁸

Het toneelseizoen 1957-1958 werd besloten met een grote financiële crisis. Bij het begin van het daaropvolgende ‘toneeljaar’ in 1958 deed De Ruyter een oproep aan het gemeentebestuur voor een extra subsidie. De situatie was dermate slecht dat De Ruyter voor het einde van 1958 niet meer in staat zou zijn om de lonen van de leden van het gezelschap uit te betalen. Gelukkig voor De Ruyter schaarde het stadsbestuur zich van meet af aan achter zijn beleid als theaterdirecteur. Meermaals besliste de gemeenteraad – omwille van het belang van een instelling als de KVS – extra toelagen te verlenen aan de schouwburg in moeilijke tijden. Toch zou de financiële malaise ook na 1958 voortduren. Kort na aanvang van het toneelseizoen in 1959 had de KVS te kampen met een tekort van 1,5 miljoen Belgische frank van het vorige seizoen.⁵⁹ Aan de ene kant was dat te wijten aan de extra kosten van nieuwe technische installaties in de schouwburg om het gebouw te laten voldoen aan de eisen van de tijd, zoals de gloednieuwe personenlift achteraan in het bouwwerk, projectors om het toneelspel te belichten en een mechanisch gordijn. Anderzijds was er het Antwerps internationaal theaterfestival, dat voor het eerst in 1958 werd georganiseerd door het stadsbestuur. De Ruyters goede bedoelingen om inzake programmatie aan te sluiten bij dat festival waren jammerlijk gefaald. De buitenlandse producties die in het kader van dat festival in Brussel plaatsvonden, hadden door de concurrentie van de Koninklijke Nederlandse Schouwburg (KNS) niet het verhoopte succes.⁶⁰

Om deze financiële redenen zou de KVS onder De Ruyter steunen op een doorgedreven commercieel beleid, dat als doel had een zo groot mogelijk Vlaams publiek in en rond Brussel naar de schouwburg te lokken. In zijn visie was er namelijk maar één

⁵⁷ AMVB, KVS-Archief: 74: brief Victor de Ruyter aan Victor Rongé, 28 januari 1958.

⁵⁸ AMVB, KVS-Archief: 2: brief Victor de Ruyter aan Yvonne van Leynseele, 15 februari 1957.

⁵⁹ AMVB, KVS-Archief: 5: brief Victor de Ruyter aan Frans van Cauwelaert, 2 oktober 1959.

⁶⁰ AMVB, KVS-Archief: 61: brief Victor de Ruyter aan collège du bourgmestre et des échevins, 17 februari 1958 en AMVB, KVS-Archief: 61: brief Victor de Ruyter aan collège du bourgmestre et des échevins, 17 september 1958.

theaterprobleem: dat van het succes. Dat impliceert dat toneel voor De Ruyter niet per se moest voldoen aan bepaalde vormvereisten of specifieke esthetische kwaliteiten. Echt toneel was volgens de directeur verkoopbaar bij een heterogeen publiek.⁶¹ Ruwweg deelde De Ruyter zijn publiek op in ‘schaakspelers’ en ‘kaartspelers’, meer bepaald de intellectuelen en het ‘lagere allooi’. De eerste groep verbond de directeur met psychologische diepgaande tragedies, de tweede groep met het oppervlakkige kluchtspel. Het kwam er dus volgens hem op aan om met beide genres bij beide groepen succes te oogsten. Daarvoor moesten de acteurs zorgen. Zij konden het oppervlakkige genre een intellectuele toets geven voor de ‘schaakspelers’, en – vice versa – ingewikkelde personages herkenbaar maken voor een breed publiek. Het succes van de KVS-voorstellingen steunde dan ook in grote mate op doorwinterde vedetten of publiekslievelingen, zoals Buyl en Chris Lomme, die de zaal konden vullen. In 1957 liet De Ruyter *Het gezin van Paemel* bijvoorbeeld voor wat het was, omdat hij geen hoofdrolspeler vond die voldoende werfkracht bij het publiek kon uitoefenen.⁶²



3 Een meisje in de soep, 19 december 1968: onder het bewind van Victor de Ruyter zou het blijspel een vaste waarde worden, wat de KVS lang de reputatie van boulevardtheater zou opleveren.

Publieksgericht en risicoloos zijn dé kernwoorden die het commercieel beleid van De Ruyter typeren. Het eerste aspect vertaalde zich onder meer in een inconsistent repertoire zonder duidelijk profiel, waarin onder meer middeleeuwse klassiekers, successtukken uit het

⁶¹ AMVB, KVS-Archief: 23: brief Victor de Ruyter aan redactie *De Nieuwe*, 7 december 1971.

⁶² AMVB, KVS-Archief: 1201: V. de Ruyter, ‘Amusement voor koningen’, in: *De Periscoop*, september 1959 en AMVB, KVS-Archief: 2: brief Victor de Ruyter aan Jan Boon, 18 mei 1957.

buitenland en recent Vlaams werk waren opgenomen. Reeds bij zijn aantreden in 1956 deelde De Ruyter het toneelseizoen voor de abonnees op in drie reeksen: de klassieke, de literaire en de moderne reeks, die elk een bepaald segment van de Vlaamse bevolking moest aanspreken. Daar werd het volgende jaar een ontspannende reeks aan toegevoegd om het ‘gewone’ volk nog meer te bekoren.⁶³ Daarnaast werd de jeugd een belangrijke doelgroep. Vanaf 1957 gingen de jeugdvoorstellingen voor scholen van start om kinderen van jongs af aan vertrouwd te maken met theater.⁶⁴

Met dit traditionele repertoire paste de KVS in een internationale context, waarbij de gevestigde theaters, zoals het Théâtre National Populaire in Frankrijk, een mengelmoes aan klassiek, nationaal of internationaal repertoire ten tonele brachten. Uiteraard waren er ook grote verschillen merkbaar tussen de Europese theaters, omdat het theaterwezen in ieder land op een andere manier was georganiseerd. In Groot-Brittannië bestond het *mainstream* theater omstreeks 1956 bijvoorbeeld uit een symbiose tussen de commerciële West-End theaters in Londen en de repertoiretheaters die verspreid waren over heel Groot-Brittannië. Zo voerden de repertoiretheaters de grote stukken uit Londen opnieuw op, terwijl omgekeerd, stukken die in kleinere theaters bekendheid verwierven, ook een kans kregen in Londen.⁶⁵

Het tweede aspect, risicoloos programmeren, blijkt uit de overname van successtukken uit binnen- en buitenland. In de eerste plaats was de grote publieksopkomst in de schouwburg van Antwerpen vaak de aanleiding voor de beslissing van De Ruyter om hetzelfde stuk het daaropvolgende seizoen ook te spelen. In 1959 weigerde De Ruyter bijvoorbeeld het stuk *Raven* te programmeren, omdat hij vreesde dat het publiek niet zou komen opdagen. Maar, indien het toneelstuk een succes zou worden in de KNS, wilde hij het wel in het repertoire opnemen.⁶⁶ De Ruyter richtte zijn aandacht daarnaast, net zoals KNS-directeur Firmin Mortier, ook rechtstreeks op de internationale toneelproductie. Vooral de Angelsaksische stukken, die in Broadway en Londen werden opgevoerd, vormden geliefde ingrediënten om het jaarlijkse repertoire te vullen. In Franstalig België stemden de theaterdirecteurs hun repertoire dan weer hoofdzakelijk af op het boulevardtoneel en de Franse klassiekers die in Parijs de revue passeerden.⁶⁷

⁶³ Arnauts, *De KVS onder directeurschap van Vik de Ruyter*, 43.

⁶⁴ Arnauts, *De KVS onder directeurschap van Vik de Ruyter*, 39-41.

⁶⁵ J. Bull, ‘The Establishment of Mainstream Theatre, 1946-1979’, in: *The Cambridge History of British Theatre* (Cambridge 2004) 333-334 en P. Rouyer, ‘France’, in: *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre* (Londen 2001) 275 en 279.

⁶⁶ AMVB, KVS-Archief: 4: brief Victor de Ruyter aan M. E. Tralbout, 23 mei 1959.

⁶⁷ P. Aron, *La mémoire en jeu. Une histoire du théâtre de langue Française en Belgique (XIXe – XXe siècle)* (Brussel 1995) 187 en T. Brouwers e.a., ‘Het Nationaal Toneel’, in: Idem e.a. (red.), *Tussen de dronkaerd en het kouwe kind. 150 jaar Nationaal Tooneel, KNS, Het Toneelhuis* (Gent 2003) 153.



4 Het dagboek van Anne Frank, 1958: Victor de Ruyter nam dit stuk in navolging van de KNS op in het repertoire. Door de grote publieksinteresse werd het verschillende jaren op rij ten tonele gebracht.

Uit brieven van en aan Vlaamse auteurs blijkt concreter welke elementen voor De Ruyter belangrijk waren voor een geslaagde schouwburgavond. Tot en met de oprichting van de toneelcommissie door de overheid in 1963, waar de bruikbaarheid van Vlaamse toneelstukken werd beoordeeld, stuurden Vlaamse auteurs allerhande scripts op naar de KVS. Dat was overigens een heus karwei voor de directeur die de teksten zelf op bruikbaarheid nalas. In 1957 maande De Ruyter één van de auteurs aan tot geduld, want diens script lag tussen een honderdtal andere teksten die hij nog moest lezen.⁶⁸ Wat moest nu, volgens hem, een goed KVS-stuk bevatten? Enerzijds had De Ruyter een voorkeur voor stukken met felle dramatische actie, waarbij allerlei intriges zich ontwikkelden op een logische begrijpelijke manier. Daarnaast viel de blik op uitgesproken blijspelen, liefst zo ongenueanceerd mogelijk en met een duidelijke karakterisering van de personages.⁶⁹

Uit deze typering blijkt dat De Ruyter zijn repertoire toch eerder afstemde op een traditioneel doelpubliek, in tegenstelling tot zijn eerder aangehaalde verklaring dat hij een heterogeen publiek naar de schouwburg wilde lokken. Het inconsistente repertoire van de KVS bevatte namelijk geen avant-gardistische stukken, in de trant van *Wachten op Godot* van Samuel Beckett, in tegenstelling tot de kamertheaters die zich in hun eerste werkingsjaren vooral concentreerden op dergelijk vernieuwend repertoire. Alleen theaterteksten die een duidelijke plotafwikkeling hadden, kwamen op de KVS-planken. Dat De Ruyter een traditioneel publiek voor ogen had, blijkt te meer uit zijn bevoogdende opstelling ten opzichte

⁶⁸ AMVB, KVS-Archief: 408: brief Victor de Ruyter aan Willem Hofman, 15 maart 1957.

⁶⁹ AMVB, KVS-Archief: 409: brief Victor de Ruyter aan Robert Thomas, 15 september 1962 en AMVB, KVS-Archief: 409: brief Victor de Ruyter aan Eugenie Willems, 30 april 1963.

van de toeschouwers. Zij werden in zijn visie namelijk niet geacht moeite te doen om de plot te begrijpen of diepgaande thema's te interpreteren. Alles moest duidelijk en ondubbelzinnig zijn, zodat de toeschouwers niet zouden afhaken. In 1960 stelde De Ruyter Hugo Claus bijvoorbeeld voor om het stuk *Mama, kijk zonder handen* wat aan te passen, omdat het publiek de charades uit het laatste bedrijf niet begreep. De personages van Raphaël en de nozem Mol zouden een twintigtal replieken krijgen, om de charades duidelijk toe te lichten.⁷⁰ Praatstukken, waarbij de acteurs discussieerden over een idee of een probleem, kregen het label 'ongeschikt' opgespeld, omdat de essentie de toeschouwers volgens De Ruyter zou ontgaan. Zo spoorde hij Walter Eysselinck, wiens stukken hij toneeltechnisch erg goed vond maar thematisch te fel gericht op een abstract idee, aan om het over een andere boeg te gooien: 'Maar waarom zoudt u in Godsnaam niet eens proberen iets luchtigers te schrijven, iets dat op ruimere schaal de mensen aanpakt; dan wil ik het heel graag spelen.'⁷¹

Bij een beschouwing van de toneelkritiek in kranten uit de jaren vijftig en zestig blijkt dat de recensenten zich een gelijkaardige houding aanmaten ten aanzien van het publiek. Ook hier vormden de reacties van de toeschouwers een doorslaggevende factor bij de besluitvorming over een toneelstuk.⁷² Recensies, die toen zelden kritisch waren, eindigden vaak met een lofzang op het succes van het toneelstuk, dat vervolgens werd gestaafd aan de hand van een positieve publieksreactie. Vaststellingen zoals 'de ongemene spontaneïteit van het langdurig applaus' en 'een dergelijke collectieve vervoering onder de toeschouwers' waren een vast onderdeel van vrijwel elke bespreking.⁷³ Daarnaast keken de recensenten net als De Ruyter met een bezorgd oog naar het 'welbevinden' van de toeschouwers. Moeilijke thema's werden ook in de perswereld gezien als onbegrijpelijk voor een breed publiek. Zo werd *De derde dag*, gezien het onderwerp – is Jezus Christus verzezen of niet? – en gezien het uitblijven van een zonneklaar antwoord op deze hamvraag op het einde van het stuk, in *Het Volk* alleen geschikt bevonden voor 'gevormde' toeschouwers.⁷⁴

Behalve een gemengd repertoire dat aan ieders verlangen kon voldoen, was er nood aan een goede communicatie. Door zijn jarenlange ervaring in de perswereld kende De Ruyter de kracht van een goede publiciteit. Elk jaar, vóór het nieuwe toneelseizoen in september van start ging, werd er een persconferentie georganiseerd waarop De Ruyter zijn programma voorstelde. Hij werd er bijgestaan door Yvonne van Leynseele, schepen voor Schone Kunsten, die uit naam van de stad Brussel ook nog een enthousiaste toespraak over het

⁷⁰ AMVB, KVS-Archief: brief Victor de Ruyter aan Hugo Claus, 21 januari 1960.

⁷¹ AMVB, KVS-Archief: 4: brief Victor de Ruyter aan Staf Knop, 4 mei 1959 en AMVB, KVS-Archief: 409: brief Victor de Ruyter aan Walter Eysselinck, 7 mei 1962.

⁷² Verder in dit hoofdstuk wordt de aard van de toneelkritiek uit de jaren vijftig uitgebreider behandeld.

⁷³ AMVB, KVS-Archief: 955: J. O., 'Pasen in de Koninklijke Vlaamse Schouwburg. *De derde dag*', in: *Het Laatste Nieuws*, 29 maart 1958 en A. P., 'De derde dag van L. Fodor in de K.V.S.', in: *De Nieuwe Gids*, 29 maart 1958.

⁷⁴ AMVB, KVS-Archief: 955: L. P. 'De derde dag in de KVS', in: *Het Volk*, 30 maart 1958.

komende toneeljaar de Vlaamse wereld instuurde. Zo prees ze in 1967 de ‘goede kaart’ die De Ruyter uitspeelde met een veelzijdig programma dat ‘in een geur van optimisme’ stond, dat ‘wellicht minder aan het teken van de tijd dan aan het verlangen van de schouwburgbezoeker beantwoordt’.⁷⁵ In het Vlaams-nationalistische satirische weekblad *’t Pallieterke* werd die publicitaire vertoning overigens meermaals op de korrel genomen met schertsende uitspraken als ‘Old Vic de Ruyter greep vooral dit seizoen aan om telkens wanneer de gelegenheid zich voordoet te laten horen dat hij niet spreken kan met zijn publicitaire speeches bij de inzet van elk van zijn fameuze reeksen.’⁷⁶

Daarnaast was de geschreven pers belangrijk. Vanuit de KVS werden er inspanningen geleverd om het trouwe publiek te voorzien van alle nodige informatie. De abonnees kregen de maandelijks *KVS-nieuwskrant* toegestuurd, waarin ze op de hoogte werden gehouden van de inhoud van de stukken, de maandkalender en de recentste nieuwtjes. Maar dat was voor De Ruyter niet voldoende. Heel Vlaanderen moest op de hoogte zijn van de inspanningen in eigen huis. De bestaande toneeltijdschriften, de kranten en de televisie hadden volgens De Ruyter een ondersteunende taak. Ze moesten de schouders onder de commerciële politiek van de KVS-directeur zetten, enerzijds door geregeld mededelingen van de nieuwe producties kenbaar te maken, anderzijds door de bedrijvigheid en de inspanningen in positieve zin te recenseren. Als er enige tijd niets over het Brusselse gezelschap was verschenen in een bepaalde krant of tijdschrift, toonde De Ruyter geen schroom om de redactie te wijzen op haar taak om ook het Brusselse toneel in de kijker te zetten.⁷⁷

Tenslotte zorgde De Ruyter regelmatig voor verrassingen, zodat de KVS in het middelpunt van de belangstelling bleef staan. Speciale acties fungeerden als publiekslokkers bij uitstek. Bij speciale gelegenheden, zoals Kerstmis, werd gemikt op een breed en volks publiek met blijspelen of folkloristische stukken die zich afspeelden in een historische setting en werden opgevoerd met traditionele klederdracht. In juli 1960 en juli 1961 pakte de KVS dan weer tijdelijk uit met een musical, vermits de mensen zich doorgaans in de zomer minder naar de schouwburg begaven. Ook het katholieke deel van de kijkers, dat toen erg groot was, kreeg een voorkeursbehandeling. Het werd vergast op extra voorstellingen over christelijke thema’s, zoals *De derde dag* dat in 1957 en 1958 met Pasen op het programma stond. In *De Standaard* kon de recensent uiteraard zijn geluk niet op, omdat ‘de katholieke stelling er wordt onderstreept’ en werd de voorstelling aangeprezen. Voor deze beoordelaar stond het

⁷⁵ AMVB, KVS-Archief: 63: Yvonne van Leynseele, persconferentie aankondiging seizoen 1967-1968, [1967].

⁷⁶ AMVB, KVS-Archief: 943: ‘Het verhaal van Jozef’, in: *’t Pallieterke*, 7 november 1957.

⁷⁷ AMVB, KVS-Archief: 1: brief Victor de Ruyter aan de heer Ceunes, 16 november 1956.

dan ook onherroepelijk vast dat met ‘het langdurig en geestdriftig applaus de jury – het publiek – zich uitsprak ten voordele van het geloof’.⁷⁸



5 De derde dag, 1958: Victor de Ruyter speelde op zeker door raad te vragen aan twee jezuïeten over de christelijke aard van het stuk.

Het commerciële beleid van De Ruyter wierp vruchten af. Het aantal bezoekers nam stelselmatig toe. Het stadsbestuur was dan ook erg tevreden met de resultaten en verlengde gedurende de jaren probleemloos de concessie van de KVS-directeur.⁷⁹ Het begin van de jaren zestig waren daardoor onmiskenbaar een bloeiperiode voor de KVS. Meer nog dan de KNS maakte de Brusselse schouwburg naam als een zakelijke onderneming die werd gerund door een ervaren handelaar die van aanpakken wist. Zelfs Carlos Tindemans, die rond 1960 als scherpzinnige theatercriticus naar voren trad in *Streven* en *De Standaard*, moest toegeven dat de directeur ‘een ongewoon begaafde public relations officer’ was, ‘die nergens voor terug deinst’.⁸⁰

Desondanks hield de financiële ‘strijdperiode’ aan. Hoewel het rampscenario van 1958 was afgewend, bleven financiële kopzorgen het theaterbeleid van De Ruyter bepalen. Hij nam de geldproblemen ter harte door geregeld bij de overheid aan te kloppen voor meer geldelijke steun voor de ‘Vlaamse realisaties’ van zijn gezelschap. Zo kaartte hij keer op keer de ongelijkheden tussen de cultuurgemeenschappen of de Vlaamse officiële gezelschappen aan.

⁷⁸ AMVB, KVS-Archief: 36: brief Victor de Ruyter aan hoofdredacteur van *De Standaard*, 13 april 1957, AMVB, KVS-Archief: 9: brief Victor de Ruyter aan Jan-Albert Goris, 8 maart 1961 en L. H., ‘*De derde dag*, Paasspel van L. Fodor, in de K.V.S.’, in: *De Standaard*, 30 maart 1958.

⁷⁹ Arnauts, *De KVS onder directeurschap van Vik de Ruyter*, 31 en 39-41.

⁸⁰ C. Tindemans, ‘Toneel in Vlaanderen’, in: *Streven. Maandblad voor Geestesleven en Cultuur*, 12 (1964), 1077.

In 1959, in één van de eerste aan de nationale overheid gerichte klachtenbrieven, drong hij erop aan deze wanverhouding te herstellen door 1 miljoen frank van Franstalige zijde aan de KVS te schenken. Terwijl de Nederlandse dramatische kunst 10 miljoen kreeg, met het grootste aandeel voor het Nationaal Toneel, kreeg de Franstalige zijde 11 miljoen toebedeeld, zo tekende hij op.⁸¹

De doorgedreven impulsen van ‘commerçant’ De Ruyter, die daarbij de volle steun kreeg van het stadsbestuur, leverden een grote bijval op bij het publiek. In de jaren zestig stroomde steeds meer volk naar de schouwburg. Daardoor kon het gezelschap met grotere producties uitpakken in binnen- en buitenland. Volgens Tindemans, die liever degelijke maar bescheiden prestaties verkoos, betekende dit dat de schouwburg jarenlang boven zijn stand leefde.⁸² De positieve resultaten van zijn commerciële gerichtheid legitimeerden de artistieke keuzes, maar ze werden ook de inzet van De Ruyters pogingen om de nationale positie van de KVS als professionele schouwburg op te krikken. Hij mikte daarbij op interne verbeteringen en nationale samenwerking die de werking van de KVS zouden stimuleren. Die ijver verdient nadere beschouwing.

De *fachmännische* aanpak

Het officiële statuut van de KVS speelde een beslissende rol bij de positionering van het gezelschap als een uniek professioneel gezelschap. Tot en met het Koninklijk Besluit van 18 februari 1964, waarin kamertonelen erkend werden als privé-beroepstheaters, waren de Antwerpse en de Brusselse schouwburg de enige officiële beroepstheaters in Vlaanderen die volop konden genieten van toelages. De kleine groepen kregen, zoals eerder beschreven, slechts een bescheiden deel van de subsidiekoek. In de ogen van De Ruyter waren dergelijke kamertonelen in het beste geval semi-professioneel, zoals het vrij succesvolle Nederlands Kamertoneel (NKT) in Antwerpen. Andere ‘jeunes troupes flamands’ daarentegen, overtroffen volgens hem amper ‘le niveau d’un bon amateurisme’. Uit het onderscheid dat De Ruyter maakte tussen de schouwburgen en andere theaters, blijkt hoe belangrijk hij het vond om de KVS te profileren als een professionele schouwburg.⁸³

Professionalisme stond in de perceptie van De Ruyter los van artistieke experimenten of vernieuwingsdrang bij het kamertoneel. Hij zag een duidelijke opdeling tussen de functie van de professionele schouwburg als een uitdrager van traditionele waarden en de avant-

⁸¹ AMVB, KVS-Archief: 409: brief Victor de Ruyter aan Walter Eysselinck, 7 mei 1962.

⁸² Tindemans, ‘Toneel in Vlaanderen’, 1078.

⁸³ In die periode bestond er nog geen eensgezindheid over wat begrippen als ‘professionalisme’ en ‘semi-professionalisme’ inhielden, terwijl verschillende groepen ze te pas en te onpas gebruikten. AMVB, KVS-Archief: 2: brief Victor de Ruyter aan Auguste Buisseret, 21 maart 1957 en A. van Impe, *Over toneel. Vlaamse kroniek van het komediantendom* (Tielt 1978) 325.

gardistische doeleinden van het kamertoneel. De nieuwe stukken van buitenlandse en Vlaamse auteurs kregen geen plaats in het repertoire van de KVS. Toneelschrijvers die hun nieuw werk naar hem opstuurden, verwees De Ruyter stelselmatig door naar kamertonelen.⁸⁴ Die nauwgezette afbakening betekende echter niet dat er geen samenwerkingsverbanden bestonden met de ‘amateuristische toneelgroepen’. In de praktijk was er vooral veel onderlinge uitwisseling van acteurs en regieopdrachten met het NKT. Veel verse aanwinsten van de KVS, zoals de actrices Van der Groen en Denise de Weerdt, waren reeds een tijdje actief in het Antwerpse kamertoneel en traden aanvankelijk als gastacteur in de KVS op, waarna ze als vaste personeelsleden toetraden tot het gezelschap. De regisseurs Lode Verstraete, Brulin en Dua werkten eveneens samen met het Brusselse gezelschap, maar van hen zou enkel Dua als vaste kracht werkzaam blijven.⁸⁵

Ook de traditionele banden met het amateurtoneel in Brussel werden ten tijde van De Ruyters directeurschap in ere gehouden.⁸⁶ Feestelijkheden naar aanleiding van toneeljubilea van oude rotten uit het amateurtoneel vonden traditiegetrouw plaats in de schouwburg en de verschillende toneelmaatschappijen mochten er op een aantal dinsdagen per jaar hun opvoeringen organiseren – op avonden dat er geen andere voorstellingen waren gepland.⁸⁷ Toch was de bloeiende wisselwerking van weleer – met de KVS als centrale ontmoetingsplaats – tussen beroeps- en amateurtoneel in de jaren vijftig voor een groot deel teloorgegaan. Dat blijkt uit de vraag vanuit het amateurtoneel om meer contact tussen de KVS en het liefhebberstoneel op gang te brengen, waarop De Ruyter enigszins paternalistisch te kennen gaf dat iedereen in de KVS steeds bereid was het amateurtoneel bij te staan met advies en goede raad.⁸⁸ Bovendien zag De Ruyter de toneelavonden van het amateurtoneel meer als een noodzakelijk kwaad. Vóór 1960 stond in artikel 25 van de *cahiers des charges* gestipuleerd dat de verschillende amateurgezelschappen op dinsdag en vrijdag de schouwburg ter beschikking kregen. Dat vond De Ruyter te veel van het goede, gezien door deze bijkomende producties de technische werkkrachten te zwaar werden belast om de extra decors op poten te zetten. De vrijdagavond werd geschrapt uit het aanbod.⁸⁹

⁸⁴ AMVB, KVS-Archief: 2: brief Victor de Ruyter aan Jaak Demol, 8 mei 1957.

⁸⁵ AMVB, KVS-Archief: 36: brief Victor de Ruyter aan Corry Lievens, 31 mei 1956 en M. de Belder-Sarens, ‘Kamertoneel in Vlaanderen’, in: *Jaarboek van de Koninklijke Soevereine Hoofdkamer van Retorica De Fontaine te Gent* (Gent 1965) 172.

⁸⁶ In 1968 verzuurden de relaties met het amateurtoneel tijdelijk. Dat conflict komt in een volgend hoofdstuk aan bod.

⁸⁷ In het interbellum was die interactie tussen amateurtoneelgezelschappen en de KVS intenser. Acteurs uit het amateurtoneel werden bijvoorbeeld geregeld opgenomen in het KVS-gezelschap. AMVB, KVS-Archief: 591: brief A. van Begin aan Victor de Ruyter, 3 oktober 1960, AMVB, KVS-Archief: 15: brief Victor de Ruyter aan Ronge, 15 september 1965 en M. Cattrysse, *Het theaterpubliek in Brussel tijdens het interbellum. Een cultuurhistorische studie* (onuitg. licentiaatsverhandeling KU Leuven) (Leuven 2006) 62-63.

⁸⁸ AMVB, KVS-Archief: 2: brief Victor de Ruyter aan J. Roekens, 18 februari 1957.

⁸⁹ AMVB, KVS-Archief: 62: brief Victor de Ruyter aan collège du bourgmestre et des échevins, 25 augustus 1960.

De KVS had dan wel het statuut van een officieel theater, toch had het gezelschap nog heel wat te bewijzen. Het moest gedaan zijn met wat De Ruyter zelf beschouwde als amateuristisch geknoei. In een brief aan KVS-regisseur Dua hekelde De Ruyter het ‘improvisatie-geliefhebber-van-het-laatste-ogenblik’ dat de theaterwereld bleef bepalen. ‘Hij pleitte voor een *fachmännische* aanpak zoals bij de Duitse theaters, wat zoveel betekent als ‘professioneel’ of ‘vakkundig’.⁹⁰ De eerste aanzet tot verandering volgde al meteen na zijn aantreden als directeur met de invoering van het zogenaamde ‘tweewekenstelsel’. Dat systeem hield een belangrijke breuk in met voorgaande praktijken, toen het publiek elke week een nieuw stuk werd voorgeschoteld. Toneelstukken werden met ingang van 1956 twee weken lang vertoond. Bovendien werd het gezelschap uitgebreid, waardoor een productie niet langer moest worden volbracht door het voltallige team. De acteurs werden op een rationele manier per productie verdeeld, zodat ze nooit in twee opeenvolgende stukken moesten meedraaien. De langere voorbereidingstijd, die het nieuwe systeem met zich mee bracht, kwam de rolkennis van de acteurs ten goede.

Dat tweewekenstelsel sproot voort uit een lang gekoesterde ambitie van De Ruyter om het Vlaamse theater een professionele uitstraling te geven. Al in 1933 – in de hoedanigheid van redacteur bij *Het Tooneel en Het Antwerpsch Toneel* – vond hij het hoog tijd om ‘den weg van het vakkundig tooneel-spelen op te gaan’.⁹¹ In 1944 had hij het stelsel als directeur van de KNS bij wijze van experiment al eens getoetst door de productie *Een vrouw geschaakt* twee weken op het speelplan te houden. De resultaten waren toen echter dermate treurig geweest dat hij zijn plannen had moeten opbergen.⁹² In 1956 leek de tijd rijp. De KVS trad daarmee in de voetsporen van de kamertonelen, die vanaf hun ontstaan een intensieve voorbereiding ter harte namen. Naar aanleiding van het succes van het nieuwe systeem in de KVS voerde ook Firmin Mortier, directeur van de KNS en het Nationaal Toneel, het tweewekenstelsel vanaf het begin van het seizoen in 1960 in. Onder de impuls van De Ruyter gingen beide schouwburgdirecteuren in het seizoen 1964-1965 vervolgens over tot het driewekenstelsel. Het Nederlands Toneel Gent (NTG) dat in 1965 gevestigd werd, volgde in 1967.⁹³

Inzake de komst van een voltijdse dramaturg was de KNS in 1963 de koploper onder het bewind van de kersverse directeur Bert van Kerkhoven.⁹⁴ In de KVS bestonden er weliswaar al in 1957 plannen voor de aanstelling van een dramaturg, maar het betrof geen

⁹⁰ AMVB, KVS-Archief: 407: brief Victor de Ruyter aan Jo Dua, 19 augustus 1958.

⁹¹ AMVC, persoonsarchief Victor de Ruyter, R 914 / B: brief Victor de Ruyter aan Jozef Muls, 15 juni 1933.

⁹² AMVC, persoonsarchief Lize van Camp, S 4685 / B: brief Victor de Ruyter aan Lize van Camp, 9 december 1944 en AMVB, KVS-Archief: 407: brief Victor de Ruyter aan Jo Dua, 19 augustus 1958.

⁹³ J. van Schoor, *Een huis voor Vlaanderen. Honderd jaar Nederlands beroepstoneel te Gent* (Gent 1972) 257; Van Impe, *Over toneel*, 307 en A. Hackselmans, *De Oedipus van het Vlaamse theater. De Koninklijke Nederlandse Schouwburg te Antwerpen in de periode van het Nationaal Toneel (1945-1967)* (onuitg. licentiaatsverhandeling KU Leuven) (Leuven 2000) 122.

⁹⁴ Brouwers e.a., ‘Het Nationaal Toneel’, 160.

volwaardige baan. Eens er een kantoor beschikbaar was, zou een deeltijdse werkracht de taak op zich nemen. Deze persoon zou een halve dag aanwezig moeten zijn in de KVS, er stukken lezen en de rolverdeling opstellen. De Ruyter dacht daarbij aan een regisseur – in zijn retoriek overigens onbetwistbaar een man – die ieder jaar werd afgewisseld door een collega. Deze tijdelijke kracht zou ook tijdens het toneelseizoen ‘links en rechts’ kijken naar producties met het oog op de samenstelling van het repertoire voor aanstaande toneeljaar. In de praktijk kwamen artistieke beslissingen vooral tot stand op basis van afspraken van de regisseurs met de directeur. ‘Old Vic’ bepaalde het repertoire en had het laatste woord bij het uiteindelijke verdict over de rolverdelingen. Op de eerste ‘volwaardige’ dramaturg was het wachten tot 1965, twee jaar na de KNS, met de komst van Alice Toen.⁹⁵

Niet alleen moesten interne veranderingen de kwaliteit van de voorstellingen verbeteren, de gehele culturele infrastructuur moest de toneelontwikkelingen bevorderen. In de eerste plaats richtte De Ruyter zijn pijlen op de politiek. Wat Vlaanderen nodig had, was een ondersteunend theaterbeleid, aldus De Ruyter. Dat de directeur daarbij specifiek het prestige van de KVS voor ogen had, bleek duidelijk uit het politieke schouwspel, waarbij de voormalige KNS-directeur zou trachten om voor de KVS een beter statuut te bekomen. In de constellatie van de jaren vijftig – zoals eerder beschreven – stond de KVS op de tweede plaats in Vlaanderen na het Nationaal Toneel, dat met het Koninklijk Besluit van 1954 voor zes jaar was bevestigd in haar nationale rol. Een stiefmoederlijke behandeling van de KVS, aldus De Ruyter. Na zes jaar werd de afgelopen periode geëvalueerd, alvorens het statuut opnieuw te verlenen. Dat was het uitgelezen moment voor De Ruyter om erop te wijzen dat het officiële theater van de hoofdstad een ruimere beloning verdiende voor de nationale taak die het de voorbije jaren had trachten te vervullen. In 1959 haastte ‘Old Vic’ zich om aanspraak te maken op de titel van Nationaal Toneel bij minister van Openbaar Onderwijs Charles Moureaux. Volgens De Ruyter bleek duidelijk uit de activiteiten van de KVS dat het Brusselse gezelschap kosten noch moeite had gespaard om in binnen- en buitenland hoogstaande voorstellingen op te zetten.⁹⁶

De brieven van De Ruyter kwamen niet uit de lucht vallen. Het ging niet goed met het Nationaal Toneel. Terwijl de Brusselse schouwburg in 1959 in de kranten werd geprezen voor de ‘reuzensprongen’ waarmee de prestaties de hoogte in gingen, en voor de toenemende publieksinteresse, stond het Nationaal Toneel symbool voor een neergaande spiraal van kommer en kwel.⁹⁷ Daarom werd in 1959 in het Paleis voor Schone Kunsten te Brussel een

⁹⁵ AMVB, KVS-Archief: 406: brief Victor de Ruyter aan Rudi van Vlaenderen, 18 december 1957 en AMVB, KVS-Archief: 409: brief Alice Toen aan Victor de Ruyter, 2 maart 1965.

⁹⁶ AMVB, KVS-Archief: 4: brief Victor de Ruyter aan Charles Moureaux, 13 februari 1959.

⁹⁷ AMVB, KVS-Archief: 1201: ‘Het Vlaamse toneel te Brussel’, in: *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 28 september 1959.

studievergadering gehouden door het August Vermeylenfonds waar de problemen van de toneelstructuur voor het eerst openlijk aan de kaak werden gesteld. Fred Engelen, directeur van de Studio en regisseur van het Nationaal Toneel, trad naar voren als voornaamste criticus. Hij pleitte niet voor een afschaffing van het bestaande systeem, maar een aanpassing waarbij de stad Antwerpen, gezien haar historische betekenis, de nationale rol zou blijven vervullen. De aanhoudende malaise was volgens Engelen te wijten aan de onrealistische hoeveelheid producties, het gebrek aan een sterke leider en de ontoereikende toneelopleidingen in de conservatoria. Dat vertoog werd gesteund door KNS-directeur Mortier en de Antwerpse provinciegouverneur Richard Declerck die voorstanders waren van verbeteringen binnen het bestaande systeem.⁹⁸

Iedereen had zijn belangen te verdedigen. De Ruyter van zijn kant stak zijn ongenoegen over het monopolie van de KNS tijdens het debat niet onder stoelen of banken. Hij stuurde aan op een radicale oplossing die een volledige omwenteling van het theaterwezen zou inhouden. Hij meende dat de gezelschappen los van de stadsbesturen moesten functioneren, zodat ze gemakkelijker in de verschillende schouwburgen konden optreden.⁹⁹ De gemeentebesturen hadden immers niet alleen een grote invloed op de werking van de theatergezelschappen. Ze moesten ook toestemming geven voor de gastvoorstellingen en bepaalden de financiële kostprijs voor het uitlenen van de schouwburgen.¹⁰⁰ Staf Knop, toneelrecensent bij *Het Laatste Nieuws*, achtte de vergadering een gemiste kans. Eerder dan een ruime kijk op de moeilijkheden was ze tot een belachelijke vertoning van concurrerende belangen geworden. Alle sprekers hadden volgens hem bijbedoelingen gehad, bij uitstek Engelen die op onverholen wijze aasde op de leiding van het Nationaal Toneel: ‘Mocht ik in de plaats van Herman Teirlinck zijn geweest, dan zou ik de overvloed van siroop die door Fred Engelen aan mijn “baard” werd gestreken, zo vervelend hebben gevonden, dat ik niet de inzet van het debat zou hebben afgewacht om de plaat te poetsen.’¹⁰¹

Een professioneel theaterwezen vereiste, naast een gericht overheidsbeleid, een gezonde interactie tussen de bestaande theaterinfrastructuren. De samenwerkingsverbanden tussen de KVS en het Antwerpse gezelschap bleven echter beperkt tot het regelen van enkele gastvoorstellingen in het kader van de spreidingsopdracht van het Nationaal Toneel. De geslotenheid van de organisatie van het theaterwezen werd in 1959 in *De Vooruit* benaderd. ‘Een Antwerpenaar zal veeleer een vreemd gezelschap in een vreemde taal appreciëren dan

⁹⁸ AMVB, KVS-Archief: 1201: ‘Over nationale toneelproblemen. Officieel theater op losse schroeven’, in: *De Nieuwe Gids*, 6 september 1959 en *Toneelproblemen* (uitgave van het August Vermeylenfonds) (s.l. 1959), 28-33, 39-41 en 52.

⁹⁹ *Toneelproblemen* (uitgave van het August Vermeylenfonds) (s.l. 1959), 54-56.

¹⁰⁰ In een volgend hoofdstuk komt de tegenwerking van de stadsbesturen van Gent, Leuven en Antwerpen aan bod.

¹⁰¹ S. Knop, ‘Structuur van een nieuw nationaal toneel’, in: *De Vlaamse Gids*, 3 (1959), 202.

een Brussels of een Gents in zijn eigen taal.’ De schrijver van deze woorden meende dat de initiële plannen van Oscar de Gruyter over een ‘Nationaal Toneel’ in Vlaanderen onmogelijk konden worden gerealiseerd omwille van het hardnekkige particularisme dat er heerste. Een ‘wisselsysteem’, waarbij de gezelschappen uit Antwerpen, Brussel en Gent elkaars schouwburgen zouden bespelen, zou niet geschieden omdat de gemeentepolitiek te fel was gericht op de eigen artistieke autonomie.¹⁰²

Toch was een dergelijk systeem net hetgeen wat De Ruyter wilde bekomen. De Ruyter stelde zich strijdvaardig op tegen de particularistische tendens, die naar zijn mening de ontwikkeling van het toneel remde. Hij streefde een goede verstandhouding na met andere theaters. In de jaren vijftig beoogde hij vooral een vergaande samenwerking met de Vlaamse tegenhanger van de KVS, de KNS. Daaronder verstond hij met name wederzijdse ruilvoorstellingen, het uitwisselen van regisseurs en acteurs, het gezamenlijk bespelen van andere podia in Vlaanderen en de gezamenlijke organisatie van buitenlandse reisvoorstellingen.¹⁰³

De lokale oriëntatie van het theaterwezen bleek ook uit de berichtgeving van de bestaande toneeltijdschriften, of eerder uit het gebrek aan een algemeen tijdschrift dat berichtgeving bevatte waarin verder werd gekeken dan de eigen regio. Al eerder werd aangehaald dat in het kader van zijn commercieel beleid De Ruyter ijverde voor meer verslaggeving over de KVS. In 1965 zou hij openlijk pleiten voor een professioneel theatertijdschrift ‘voor het hele Vlaamse land’.¹⁰⁴ Dat is natuurlijk niet verwonderlijk. In vergelijking met het Antwerpse gezelschap kwam de Brusselse schouwburg er bekaaid af in de ‘gespecialiseerde’ toneelkritiek.¹⁰⁵

Met een levensduur van 1915 tot 1970 – een onderbreking tijdens de Tweede Wereldoorlog buiten beschouwing gelaten – was *Het Tooneel en Het Antwerpsch Toneel* het langstlevende theatertijdschrift uit die periode. Het tijdschrift spitste zich door de jaren heen vooral toe op het schouwburggebeuren in Antwerpen. Later kwam ook het programma van het Antwerpse kamertoneel in het tijdschrift aan bod, maar aankondigingen of recensies over de KVS waren zeldzaam. Verder waren er in de jaren vijftig en zestig nog twee programmabladen van toneelgroepen die gaandeweg ook de ambitie hadden om verder te reiken dan hun eigen theateractiviteiten en visie zoals *Podium* en *Windroos*, maar die konden toch niet loskomen van het onvermijdelijke ‘propaganda voor eigen huis’-gehalte. Tenslotte

¹⁰² AMVB, KVS-Archief: 1201: ‘De algemene structuur van het toneel in Vlaams België’, in: *De Vooruit*, 25 maart 1959.

¹⁰³ Die verregaande samenwerking kwam er niet. In een volgend hoofdstuk komen de problemen bij de relaties van de KVS met andere gezelschappen uitgebreider aan bod. AMVB, KVS-Archief: 4: brief Victor de Ruyter aan J. Wilms, 12 maart 1959 en AMVB, KVS-Archief: 4: brief Victor de Ruyter aan Lode Monteyne, 28 april 1959.

¹⁰⁴ AMVB, KVS-Archief: 15: brief Victor de Ruyter aan de heer Josi, 12 oktober 1965.

¹⁰⁵ Met ‘gespecialiseerd’ worden tijdschriften bedoeld die hoofdzakelijk over toneel berichtten.

bestond er ook een Nederlands tijdschrift, *Het Toneel*, dat vooral georiënteerd was op het theaterwezen in Nederland en in mindere mate het Vlaamse theatergebeuren belichtte.¹⁰⁶

Een ‘professioneel’ theatertijdschrift had in De Ruyters ogen niets te maken met een kritische insteek. Integendeel, de berichtgeving moest louter informatief of ‘documentair’ van aard zijn.¹⁰⁷ Deze visie paste geheel binnen de context van de jaren vijftig en zestig, toen de toneelkritiek vooral een feitelijk karakter had. Analytische toneelrecensies waren schaars. In gespecialiseerde tijdschriften als *Het Tooneel* en *Het Antwerpsch Toneel* overheerste het informatieve en uiterlijke aspect: wat en wie was er te zien op de scène? De recensie of het artikel moest de lezer leiden in zijn keuze, veeleer dan het stuk te interpreteren.¹⁰⁸ Ook krantenartikelen informeerden de lezers vrijwel onkritisch door de deelaspecten op te lijsten. Ze waren volgens een vast stramien opgebouwd. Vooreerst werd de auteur geïntroduceerd en de plot van het stuk nauwgezet uitgelegd, waarna de prestaties van de acteurs in de verf werden gezet. Veelal op het einde van de recensie kwamen de regie, het decor en de belichting kort aan bod, om tenslotte af te sluiten met de aanduiding van een reactie uit het publiek zoals een ovatie of een applaus.¹⁰⁹ Frans van Bladel, die jarenlang hoofdredacteur van het cultureel maandblad *Streven* was, noemde dergelijke recensenten ‘soiristen’, omdat ze zich beperkten tot een neerslag van wat er ‘s avonds zoal te beleven viel in de stad.¹¹⁰ Dit gebrek aan een kritisch zelfbewustzijn zou pas na 1968 ter discussie staan. Toen meenden de theaterbeoordelaars in culturele tijdschriften als *Kultuurleven* en *De Vlaamse Gids* dat een ‘professionele’ theaterkritiek vooral een kritisch medium diende te zijn dat met degelijke kwaliteitsoordelen op de proppen moest komen.

Met het Koninklijk Besluit van 18 februari 1964 kreeg de term ‘professioneel’ voor het eerst een meer concrete invulling. Dat was noodzakelijk gezien de wildgroei van amateurgroepen die zich maar al te graag tot kamertoneel promoveerden om ook wat overheidsgeld te bemachtigen. Een beroepsgezelschap dat in aanmerking wilde komen voor subsidies, moest ‘overwegend’ of ‘uitsluitend’ samenwerken met artistieke personeelsleden die ten minste een conservatoriumopleiding hadden gevolgd. In het begin volstond het principe ‘de helft plus één’ om door te gaan voor een professioneel gezelschap. Met deze regeling werden kamertonelen dus voor de eerste keer erkend als professionele privé-

¹⁰⁶ Deze opsomming van gespecialiseerde naoorlogse toneeltijdschriften is gebaseerd op de selectie die Leen Thielemans heeft gemaakt. L. Thielemans, *Theaterkritiek in Vlaanderen na 1945 analyse van Vlaamse theatertijdschriften* (onuitg. licentiaatsverhandeling Vrije Universiteit Brussel) (Brussel 1985) 232 en 241.

¹⁰⁷ AMVB, KVS-Archief: 18: brief Victor de Ruyter aan Alfons van Impe, 30 mei 1967.

¹⁰⁸ Thielemans, *Theaterkritiek in Vlaanderen na 1945*, 240-241.

¹⁰⁹ De volgende recensie van *Suiker* van Claus is een modelvoorbeeld: AMVB, KVS-Archief: 1066: P. van Morckhoven, ‘Claus’ *Suiker* in KVS Brussel. Marguerite Gauthier in sfeer van Zola’, in: *De Standaard*, 26 april 1965.

¹¹⁰ F. van Bladel, ‘Voor wie schrijf je over theater?’, in: L. van den Dries en F. Peeters (red.), *Bij open doek: liber amicorum Carlos Tindemans* (Kappellen 1995) 222.

beroepsgezelschappen, wat in 1964 resulteerde in de toekenning van subsidies aan maar liefst twaalf kamertonelen.¹¹¹

Toch bleef ‘professioneel’ na 1964 een dubieus begrip. Enerzijds bleef De Ruyter het belang van de KVS als officiële schouwburg vooropstellen – met de nadruk op het onderscheid tussen de KVS en andere professionele groepen. Zo verleende hij graag zijn medewerking aan het *Vlaams Theaterjaarboek* onder voorwaarde dat de KVS vooraan werd vermeld onder de rubriek ‘officiële schouwburgen’. Verder drong hij erop aan dat er buiten de activiteiten van de schouwburgen geen vermeldingen zouden worden geplaatst, tenzij van ‘volwaardige professionele prestaties’. En dan nog mochten die prestaties niet meer plaatsruimte krijgen dan de activiteiten van de officiële schouwburgen.¹¹² Anderzijds kwam het in de jaren zestig tot een meer hechte samenwerking met andere theaters. Tijdens de ‘kontakt- en gespreksdag’ op 27 mei 1966 werd besloten om maandelijkse ontmoetingen tot stand te brengen tussen alle ‘professioneel gerichte’ theaters uit Vlaanderen, en daarbij ook diverse overheidsinstanties uit te nodigen.¹¹³

De afschaffing van het Nationaal Toneel in 1966 was de kroon op De Ruyters jarenlange gelobby voor een evenwaardige status van de KVS aan de KNS. In plaats daarvan ontstond een draaischijfysteem waarbij de drie schouwburgen – want ook Gent herbergde dankzij het spreidingsbeleid van cultuurminister Renaat van Elslande weer een gezelschap – elkaars podia zouden bespelen.¹¹⁴ Het was eens een hoogdag voor De Ruyter. Behalve binnenlandse samenwerking zou de directeur ook inzetten op buitenlandse faam, teneinde het prestige van de KVS te vergroten.

Internationalisering: het buitenland als graadmeter

Het eerste internationale wapenfeit van de KVS onder De Ruyters directeurschap waren de voorstellingen in Congo in de zomer van 1957. Het was de achtste keer op rij dat een dergelijke tournee vanuit Vlaanderen door het Belgisch Centrum voor Culturele Uitwisseling werd georganiseerd en voor de eerste keer kwam het Brusselse gezelschap in aanmerking. Het was ook de eerste keer dat de KVS als nationale vertegenwoordiger een internationale rol kon spelen, een heuse triomf van De Ruyter. De uitvoerige persaandacht en het prestige van een dergelijke grootse tournee hadden namelijk een ‘influence très heureuse’ op ‘le renom et le prestige de notre scène flamande’.¹¹⁵ De acteurs trokken er zes weken lang van stad tot stad

¹¹¹ Van Impe, *Over toneel*, 325 en 346.

¹¹² AMVB, KVS-Archief: 18: brief Victor de Ruyter aan Alfons van Impe, 30 mei 1967.

¹¹³ AMVB, KVS-Archief: 581: verslag van de ‘kontakt- en gespreksdag’, 27 mei 1966.

¹¹⁴ Het Vlaamse cultuurbeleid wordt verder in dit hoofdstuk uitgebreider behandeld.

¹¹⁵ AMVB, KVS-Archief: 2: brief Victor de Ruyter aan collègue du bourgmestre et des échevins, 15 februari 1957.

om de taak van cultuurdrager te volbrengen – of in de woorden van De Ruyter: om deel te nemen aan ‘de bevruchting van wat morgen de negercultuur in Afrika gaat worden’. De voorstellingen zelf waren geen pretje voor de acteurs.¹¹⁶ Na de dagelijkse verplaatsing naar een volgend centrum, moesten ze de decors eigenhandig opzetten, de voorstelling tot een goed einde brengen en de hele boel vervolgens weer afbreken. Actrice Van der Groen bezeerde er haar voet bij.¹¹⁷

De tournees waren een van de strategieën van de Ruyter om het prestige van de KVS luister bij te zetten, omdat het gezelschap als ‘nationale’ vertegenwoordiger van België op het internationale schouwtoneel kon optreden. Dat blijkt treffend uit de financieel onsuccesvolle Welfare-tournees, voorstellingen voor Belgische soldaten in Duitsland, die enkel bij wijze van ‘nationale taak’ werden voortgezet.¹¹⁸ De stad Brussel was aanvankelijk niet enthousiast over de tournees van de KVS naar andere delen van België of Nederland gezien de precaire financiële situatie van het ensemble op het einde van de jaren vijftig. In een brief aan het gemeentebestuur verdedigde De Ruyter de voorstellingen op verplaatsing door te wijzen op het belang van dergelijke tournees. In de eerste plaats kon het stadsbestuur niet omheen de realiteit. Vertoningen in het buitenland waren deel geworden van een vast internationaal ‘vocabularium’: ‘Il n’existe au monde aucun théâtre d’envergure qui ne part pas en tournée avec ses spectacles.’ Bovendien vervulde de KVS als vertegenwoordiger van de stad Brussel een belangrijke diplomatieke rol tijdens de reizen. Ook hadden tournees volgens ‘Old Vic’ gunstige gevolgen voor de faam van de KVS in eigen land. Het zou de populariteit van het Brusselse gezelschap verhogen, zowel bij de toeschouwers als bij de acteurs uit de ‘troupe’, die zich deel konden voelen van ‘un grand théâtre’ en daarom trouw bij het gezelschap zouden blijven.¹¹⁹

Het buitenland was op verschillende vlakken de graadmeter voor succes. In de eerste plaats werd het repertoire afgestemd op wat er in het buitenland de revue passeerde. Een modern theater moest niet alleen klassiekers, maar ook een greep uit het hedendaagse mondiale repertoire aan zijn toeschouwers voorschotelen, zo luidde De Ruyters redenering. Bovendien achtte hij Vlaanderen te klein om ooit een ‘creatief theaterland’ te worden en veel Vlaamse producties hadden volgens hem niet de uitstraling om de wereld rond te gaan. Het Vlaams theaterleven mocht zich bijgevolg niet beperken tot het schrijftalent van eigen bodem,

¹¹⁶ Het reizende gezelschap bestond uit Dora van der Groen, Tone Brulin, Huib van Hellem, Victor Moeremans, Wies Andersen, Jan Matteredne en Roger Coorens.

¹¹⁷ AMVB, KVS-Archief: 407: brief Victor de Ruyter aan Jo Dua, 29 juni 1957 en AMVB, KVS-Archief: Vlaamse vriendenkring Matadi aan Victor de Ruyter, 15 augustus 1957.

¹¹⁸ AMVB, KVS-Archief: 13: brief Victor de Ruyter aan Renaat van Elslande, 12 oktober 1964.

¹¹⁹ AMVB, KVS-Archief: 61: brief Victor de Ruyter aan collège du bourgmestre et des échevins, 30 november 1959.

want dan zou het tenondergaan aan eng regionalisme, dixit De Ruyter.¹²⁰ Meer nog, ‘gesloten gezelschappen’ die het universele repertoire schuwden, waren oubollig. In de visie van ‘Old Vic’ paste enkel de Comédie Française in Parijs dat systeem nog toe als een ‘soort museum van theater-oudheden’.¹²¹



6 *De paradijsvogels*, 1957: Vlaamse stukken als *De paradijsvogels* hadden volgens Victor de Ruyter geen kans op het internationale schouwtoneel.

Volgens De Ruyter waren er maar drie echte theatersteden, waar nieuwe stukken ontstonden en vervolgens de wereld rondgingen: Londen, Parijs en New York.¹²² Het KVS-gezelschap zou vooral recente stukken van deze steden spelen, met een duidelijke voorkeur voor het Angelsaksische en dan in het bijzonder het Amerikaanse repertoire.¹²³ Deze interesse paste in een Europese ontwikkeling, waarbij verschillende traditionele theaters recente Angelsaksische stukken overnamen. De Nederlandse gevestigde waarden als de Nederlandse Comedie, de Haagse Comedie en het Rotterdams Toneel vonden bijvoorbeeld hun gading bij Amerikaanse

¹²⁰ V. de Ruyter, “Toneel, onderontwikkelde kunst”, in: *De Vlaamse Gids*, 49 (1965), 490.

¹²¹ AMVB, KVS-Archief: 406: brief Victor de Ruyter aan Paul Cammermans, 29 april 1956.

¹²² De Ruyter, “Toneel, onderontwikkelde kunst”, 489.

¹²³ Amerikaanse auteurs waarvan de stukken regelmatig op de Brusselse planken verschenen, waren Arthur Miller, Edward Albee, Neil Simon en Tennessee Williams.

auteurs als Arthur Miller of Tennessee Williams op, terwijl de Italiaanse theaters vooral inspiratie zochten bij de succesvolle musicals uit Londen en New York.¹²⁴

De reden voor die Angelsaksische oriëntering was tweeledig van aard. De overgenomen stukken pasten enerzijds perfect in het zakelijke beleid van De Ruyter, die voorrang gaf aan commerciële spektakels ‘met een algemeen menselijke inslag’ en niet te ‘audacieus’. Anderzijds was dit repertoire een manier om de concurrentie met de Franstalige theaters in Brussel te doorstaan, aangezien die vooral gericht waren op het theaterwezen in Parijs. Regelmatig trok de directeur dus naar Londen om de laatste successpektakels te bezichtigen zoals *Boeing Boeing*, om ze vervolgens in Brussel te programmeren in de hoop het Londense succes te evenaren. Om de nieuwigheden in Amerika op de voet te volgen, legde De Ruyter in 1957 contact met de Nederlander Benjamin Hunnigher die zoveel mogelijk opvoeringen van nieuwe Amerikaanse stukken op Broadway bijwoonde. De voormalige Amsterdamse theaterrecensent signaleerde regelmatig geschikte spektakels, vergezeld van een eigen commentaarstuk en wat Amerikaanse recensies.¹²⁵

Ook op technisch vlak was het buitenland het modelvoorbeeld: ‘De heer Demedts wordt uitgezonden in verband met een nieuwe poging van de KVS om qua spelstelsel en methode van inscenering aan te sluiten bij het internationale theater.’¹²⁶ Naast Jef Demedts vertrokken ook Johan van der Bracht en Etienne Dujardin op stage naar – respectievelijk – The Oxford Playhouse en het Düsseldorfer Schauspielhaus – om er als regie-assistent mee te werken aan enkele producties. Ter plaatse konden de heren technische ervaring opdoen bij hun medewerking aan de ‘*fachmännische* mise-en scène’ die ze na hun reis konden meenemen naar Brussel. Ze stonden in nauw contact met De Ruyter die buitengewoon geïnteresseerd was in de werking van de theaters en aansluitend gebruik maakte van de situatie om de opvoerrecht van bepaalde stukken zoals *Flower drum song* te omzeilen door de teksten ter plaatse te kopen.¹²⁷ Maar ook op vlak van techniek bleef Amerika het model bij uitstek. De Ruyter achtte de meeste Vlaamse zalen, zoals die van Hasselt, ongeschikt voor de KVS-voorstellingen en op termijn weigerde hij nog vertoningen te geven op plaatsen waar de accommodatie onaangepast was aan de producties van de KVS, bijvoorbeeld door het gebrek aan een podium zonder draaitoneel. Tegenover de ‘luxueuze pronkstukken’ in West-Europa

¹²⁴ H. van Maanen, *Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995* (Amsterdam 1997) 87 en C. Vallauri, ‘Italy’, in: *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre* (Londen 2001) 523.

¹²⁵ AMVB, KVS-Archief: 36: brief Benjamin Hunnigher aan Victor de Ruyter, 28 februari 1957; AMVB, KVS-Archief: 2: brief Victor de Ruyter aan Benjamin Hunnigher, 18 maart 1957 en Arnauts, *De KVS onder directeurschap van Vik de Ruyter*, 48-49.

¹²⁶ AMVB, KVS-Archief: 8: brief Victor de Ruyter aan Gaspar Verecken, 11 januari 1961.

¹²⁷ AMVB, KVS-Archief: 406: brief Victor de Ruyter aan Frank Hauser, 28 juli 1960; AMVB, KVS-Archief: 406: brief Victor de Ruyter aan Johan van der Bracht, 12 oktober 1960; AMVB, KVS-Archief: 407: brief Victor de Ruyter aan Etienne Dujardin, 16 januari 1964 en AMVB, KVS-Archief: 407: brief Etienne Dujardin aan Victor de Ruyter, 22 januari 1964.

met al hun gebreken, plaatste hij de Verenigde Staten op een voetstuk. De ‘Amerikaanse community theaters’ boden immers ruime mogelijkheden en waren technisch tiptop in orde.¹²⁸

De Ruyter was niet de enige die zich spiegelde aan het buitenlandse gebeuren. In heel Vlaanderen heerste het besef dat men op toneelgebied achterop hinkte, en dan vooral op het vlak van de theateropleiding. De idee leefde dat die in Vlaanderen niet ernstig werd genomen, in tegenstelling tot de Verenigde Staten waar theater als opleidingsonderdeel aan de universiteit thuishoorde.¹²⁹ Bovendien drukten internationale festivals het theaterwezen met de neus op de feiten. Knop duidde de Wereldtentoonstelling in 1958 aan als de periode van talrijke theaterfestivals, waarbij ‘het brave Vlaamse publiek nu ook eens toneel “van op een ander” te zien krijgt en het peil is gaan vergelijken’.¹³⁰ Op dergelijke festivals bleek duidelijk dat het Vlaamse theater, en dan vooral het Nationaal Toneel, nog een lange weg af te leggen had.¹³¹

Ook Europa lonkte. Gastvoorstellingen verleenden de KVS een Europese betekenis. ‘In het teken van de internationale bedrijvigheid’ nodigde de Ruyter veel buitenlandse, waaronder ook Engelstalige gezelschappen, uit om het Brusselse podium te bespelen.¹³² In de jaren zestig groeide vooral het aantal Duitstalige gastvoorstellingen door de komst van een nieuwe doelgroep: Duitssprekende vertegenwoordigers van de Europese gemeenschappen en Duitssprekende ‘vreemdelingen’. Het betrof vooral Duitse theaters, zoals Die Stachelschweine, maar ook het gerenommeerde Wiener Burgtheater passeerde langs de KVS. Analooq met de groeiende betekenis van Brussel als hoofdstad van Europa, en omwille van de Europese instellingen die zich in de stad vestigden, wilde De Ruyter de internationale betekenis van de KVS op deze manier beklemtonen.¹³³

Ook met de noorderburen kwam op termijn een duurzame ‘cultuurruil’ op gang. In 1958 trok de KVS naar Amsterdam, Den Haag en Rotterdam met de monumentale productie *Taco* van Teirlinck, terwijl de gezelschappen van Rotterdam en Den Haag omgekeerd ook in Brussel ten tonele verschenen. Daarna raakten de betrekkingen echter in het slop. Hoewel de KVS de grote Nederlandse theaters met open armen ontving, stond het Brusselse gezelschap

¹²⁸ AMVB, KVS-Archief: 10: brief Victor de Ruyter aan de voorzitter van de stichting voor de jeugd, 13 oktober 1961 en AMVB, KVS-Archief: 10: brief Victor de Ruyter aan de directeur van het Sint-Rombautscollege, 28 november 1961.

¹²⁹ In 1962 werd daarom het Hoger Rijks Instituut voor Toneel en Cultuurspreiding opgericht (RITCS), vandaag bekend als ‘het Rits’. S. Knop, ‘Het toneelonderwijs in Vlaanderen’, in: *De Vlaamse Gids*, 46 (1962), 670-671.

¹³⁰ S. Knop, ‘Mechels Miniaturtheater’, *De Vlaamse Gids*, 42 (1958), 509-510.

¹³¹ AMVB, KVS-Archief: 962: S. K. ‘Het “Schauspielhaus van Bochum” in Brussel’, in: *Het Laatste Nieuws*, 5 juni 1958 en C. Tindemans, ‘Internationaal Theaterfestival Antwerpen 1961’, in: *De Nieuwe Gids*, 11 maart 1961.

¹³² Halverwege de jaren zestig was er tijdelijk een daling aan internationale voorstellingen, wegens een financiële dip. AMVB, KVS-Archief: 65: brief Victor de Ruyter aan J. de Neeff, 24 augustus 1965 en AMVB, KVS-Archief: 15: brief Victor de Ruyter aan Günther Vogt, 7 mei 1965.

¹³³ AMVB, KVS-Archief: 13: brief Victor de Ruyter aan senator für Wissenschaft und Kultur, 3 september 1964 en AMVB, KVS-Archief: 19: brief Victor de Ruyter aan Paul Berckx, 6 oktober 1967.

in de grote steden van Nederland voor gesloten deuren. De Ruyter was opnieuw een misnoegd man. In 1962 kwam er beterschap met de Belgisch-Nederlandse cultuurruil met de Amsterdamse theatergroep Centrum. Het gezelschap kon weer trots naar de Nederlandse hoofdstad trekken met *Het gezin van Paemel* van Cyriel Buysse.¹³⁴

De buitenlandse gastvoorstellingen of samenwerkingverbanden vormden soms een vreemd element in het overheersende commerciële repertoire. Een eventueel risico werd getolereerd onder het mom van prestige. Zo liet De Ruyter gewaagd repertoire als *Huis Clos* van Jean-Paul Sartre door toneelgroep Centrum oogluikend toe, ook al zouden de katholieke toeschouwers er aanstoot aan kunnen nemen. De Fransman stond immers op de index van de Kerk. Anderzijds getuigden de aanpak van gastregisseurs van een totaal andere visie, zoals de aparte producties van de Zwitser Robert Freitag die *Luther*, *Don Carlos* en *Romeo en Julia* in de KVS regisseerde. De strakke sobere stijl van de voorstellingen vormde een alternatief op de gebruikelijke ‘KVS-formule’. Spannende intriges – zo geliefd door De Ruyter – werden op de achtergrond geschoven. Dat maakte het de toeschouwers echter moeilijk om zich te identificeren met de personages.¹³⁵



7 Romeo en Julia, 1965: de sobere kledingsstijl en het kale decor pasten volgens recensent Paul van Morckhoven niet in de setting van het stuk, het zonnige Verona.

¹³⁴ AMVB, KVS-Archief: 599: brief Victor de Ruyter aan M. J. Kip, 19 december 1962 en AMVB, KVS-Archief: 13: brief Victor de Ruyter aan Gaspar Verecken, 19 juni 1964.

¹³⁵ AMVB, KVS-Archief: 12: brief Victor de Ruyter aan Carpentier Alting, 20 november 1963 en AMVB, KVS-Archief: 12: brief Victor de Ruyter aan Joris Diels, 6 december 1963.

Vooral de laatste twee voorstellingen van Freitag werden bedolven onder de kritiek en lokten weinig publiek. *Romeo en Julia* was volgens Paul van Morckhoven een ‘bloed- en ziellose vertoning’. Andere kranten kwamen voor de dag met gelijkaardige kritieken, zoals ‘te statisch’ in *Het Volk*. In ‘*t Pallieterke* kwam de recensent op de proppen met één goede raad: ‘Steun voor romantische stukken op om ’t even welke regisseur. Maar... nooit op Freitag!’ Ook Knop in *Het Laatste Nieuws*, de KVS traditioneel gunstig gezind, deelde in voorzichtige bewoordingen mee dat de verwachte ontroering uitbleef.¹³⁶

Door de internationale kaart uit de spelen hoopte De Ruyter de nationale en Europese rol van de KVS te accentueren en de werking van het Brusselse theater te spiegelen aan dat van buitenlandse toneelgezelschappen. Vooral Groot-Brittannië en de Verenigde Staten waren een voorbeeld om naar op te kijken. Toch was de wisselwerking tussen de Vlaamse identiteit van het gezelschap en de internationale oriëntering soms dubbelzinnig. Dat blijkt uit de manier waarop de artistieke werking van het gezelschap gericht was op de constructie van een Vlaamse identiteit.

‘Bolwerk’ van Vlaamse aanwezigheid in Brussel

Een instelling als de KVS had vanaf haar ontstaan een politieke betekenis en functie. Het ging nooit louter om ‘theater om het theater’. Vlaamse infrastructuren in Brussel vervulden een identiteitsbevestigende rol voor de Nederlandstalige bevolkingsgroep. De KVS was ook al in de negentiende eeuw een plaats waar Vlamingen elkaar konden ontmoeten in een toenemend verfranst milieu. In de twintigste eeuw werd die functie nog belangrijker, aangezien de Vlamingen in Brussel in de minderheid waren geraakt. Waar de negentiende-eeuwse stichters lokaal in het Brusselse verenigingsleven waren verankerd, werd de KVS als Vlaams symbool of monument de inzet van een specifiek Vlaamse cultuurpolitiek.

Het cultuurbeleid was tot 1981 in handen van christen-democraten. De eerste minister met een expliciet culturele bevoegdheid was Van Elslande, eerst als minister-adjunct voor Nationale Opvoeding en Cultuur in 1961, een jaar later onder de naam minister van Cultuur en adjunct voor Nationale Opvoeding. Van Elslande en zijn opvolger Frans van Mechelen zouden vooral inzetten op de democratisering van de cultuur door cultuurspreiding. Naar aanleiding van het rapport van de Studiegroep voor Cultuurbevordering in 1963, dat de wenselijkheid van cultuurspreiding in kaart bracht, leek dat noodzakelijk. De bevindingen over de culturele stand van zaken waren immers alles behalve rooskleurig. De tekortkomingen

¹³⁶ AMVB, KVS-Archief: 971: P. van Morckhoven, ‘*Romeo en Julia* zonder hart in KVS’, in: *De Standaard*, 13 februari 1965; AMVB, KVS-Archief: 971: S. Knop, ‘*Romeo en Julia*’, in: *Het Laatste Nieuws*, 13 februari 1965; AMVB, KVS-Archief: 971: L. P. ‘*Romeo en Julia* van William Shakespeare in K.V.S.’ in: *Het Volk*, 13 februari 1965 en AMVB, KVS-Archief: 971: ‘*Romeo en Julia*’, in: ‘*t Pallieterke*, 25 februari 1965.

werden duidelijk vastgesteld: een gebrekkige kennis van het algemeen Nederlands, een gemis aan ‘beschaafde’ omgangsvormen – de ‘boersheid’ van Vlamingen ten opzichte van de ‘Franse’ manieren van de Franstaligen – en bovenal een arm cultureel klimaat in Vlaanderen.¹³⁷ Door in te zetten op culturele centra hoopten de ministers het culturele veld nieuw leven in te blazen. Brussel kreeg een bijzondere plaats in dat Vlaamse cultuurbeleid. Door bastions als de KVS te ondersteunen en tegelijkertijd nieuwe infrastructuren op te richten, wilden Van Elslande en Van Mechelen de Vlaamse aanwezigheid in Brussel verstevigen.¹³⁸

De KVS onder De Ruyter valt volledig te situeren binnen dat Vlaamse cultuurbeleid. Zowel voor Van Elslande als voor De Ruyter fungeerde de Vlaamse voorgeschiedenis van de KVS als de enige bestaansreden van de schouwburg.¹³⁹ De geschiedenis van ontvoogdingsstrijd legitimeerde haar blijvende Vlaamse aanwezigheid in Brussel. Vooral bij plechtigheden en ernstige toespraken werd die rol van de KVS benadrukt, zoals het geval was bij de overhandiging van het borstbeeld van Karel Buls van de stad Brussel aan de schouwburg: ‘Ik ben ervan overtuigd, dat zij die de verantwoordelijkheid dragen voor de Koninklijke Vlaamse Schouwburg in de aanwezigheid van dit beeld steeds het symbool zullen zien van de opdracht, door de stad Brussel verleend, om met energieke verdraagzaamheid en artistieke vrijheid de volksontwikkeling te dienen.’¹⁴⁰ Uit deze toespraak komen twee aspecten naar voren, die in grote lijnen de identiteitsconstructie van de KVS bepaalden: de ruimtelijke aanwezigheid van de KVS in Brussel en de didactische functie van het gezelschap.

Het pleidooi van De Ruyter en Van Elslande voor de ruimtelijke aanwezigheid van een monument als de KVS had voornamelijk te maken met de realiteit in Brussel. De aanhoudende verfransing maakte het bestaan van een Vlaams theater, dat garant stond voor de blijvende Vlaamse aanwezigheid, in de ogen van De Ruyter en Van Elslande des te noodzakelijker. In vergelijking met de situatie in het interbellum geraakte de KVS op ruimtelijk vlak meer en meer geïsoleerd. Met de omliggende buurt had de schouwburg grotendeels het contact verloren. Terwijl het statige KVS-gebouw in de jaren 1930 nog een trefpunt was binnen een bedrijvige volkse handelswijk, waar burgers actief participeerden in en rond de schouwburg, was die sfeer verloren gegaan door de verfransing.¹⁴¹ De Vlamingen waren na de oorlog een kleine minderheid in Brussel geworden. Een substantieel deel van de schouwburgbezoekers kwam dan ook uit de omliggende gemeentes van Brussel.

¹³⁷ W. de Pauw, *Absoluut modern. Cultuur en beleid in Vlaanderen* (Brussel 2007) 22-24.

¹³⁸ De Pauw, *Absoluut modern*, 44.

¹³⁹ W. de Pauw, *Minister dixit. Een geschiedenis van het Vlaamse cultuurbeleid* (Antwerpen 2005) 46.

¹⁴⁰ Buls was een Vlaamsgezinde burgemeester onder wiens impuls de schouwburg in 1887 was gebouwd. AMVB, KVS-Archief: 547: toespraak burgemeester Lucien Cooremans, 1959.

¹⁴¹ Cattrysse, *Het theaterpubliek in Brussel tijdens het interbellum*, 59-61.

De Ruyter had ook grootse ideeën over de uitbreiding van de Vlaamse aanwezigheid in Brussel. Uit diezelfde motivatie, natuurlijk gepaard gaande met een brok opportunisme, pleitte ‘Old Vic’ al vanaf 1960 voor een tweede platform van de KVS. Naast het Brusselse gezelschap zouden er in zijn visie ook andere groepen kunnen optreden, zoals gastgezelschappen, het Brusselse amateurtheater en het avant-gardetheater. Voor een dergelijk project was echter geld nodig. Daarom kwam van die plannen aanvankelijk niets terecht.¹⁴² Ook Van Elslande had zijn zinnen gezet op een tweede Vlaamse toneelinfrastructuur. In 1965 opende de Beursschouwburg zijn deuren als een receptieve schouwburg die geen eigen gezelschap herbergde, maar een platform vormde voor de voorstellingen van verschillende toneelgroepen.

De Ruyter sprak zich gunstig uit over dit initiatief van Van Elslande: ‘Zal de aantrekkingskracht van Brussel voor de Vlamingen niet groter worden naarmate Brussel meer ontspanning en kunstgenot kan bieden aan de Vlamingen?’¹⁴³ Maar de idee van een tweede platform voor de KVS bleef door zijn hoofd spoken. In 1965 bleek het geluk hem plots toe te lachen. In het eerste werkingsjaar van de receptieve Beursschouwburg waren er heel wat struikelblokken, zoals de moeilijke zoektocht naar groepen die er een opvoering wilden brengen. Dat was natuurlijk dé gelegenheid voor De Ruyter om opnieuw bij de overheid te ijveren voor de Beursschouwburg als tweede platform van de KVS. Concreet stelde hij voor dat de KVS vaste speeldata zou krijgen in de Beursschouwburg, maar ook dat idee werd niet in de praktijk gebracht.¹⁴⁴ De Ruyters verlangen naar die ruimtelijke Vlaamse aanwezigheid ging zelfs nog verder dan een tweede platform. In een brief aan Guido van Gheluwe over de oprichting van een Vlaamse club in Brussel uitte De Ruyter zijn wens over een Vlaamse wijk: ‘Ik bedoel dat in de hoofdstad een soort Vlaamse wijk zou moeten groeien en het embryo daarvan is sinds lang aanwezig. Als we beginnen bij het Vlaams huis bij de Beurs, de Beursschouwburg, en we komen naar het Noordstation toe vinden we in de Emile Jacqmainlaan *De Standaard* en *Het Laatste Nieuws*, en in de Lakensestraat eindelijk de Vlaamse schouwburg. Ik geloof dan ook dat het in die wijk is dat een Vlaamse club zou moeten gevestigd zijn.’¹⁴⁵

Aan dat ruimtelijke aspect was ook een sociale betekenis verbonden. De schouwburg fungeerde namelijk voor mensen als Teirlinck als een ontmoetingsplaats die een krachtig

¹⁴² AMVB, KVS-Archief: 7: brief Victor de Ruyter aan A. Maertens, 23 september 1960.

¹⁴³ AMVB, KVS-Archief: 15: Victor de Ruyter, huldetekst ter gelegenheid van de opengestelde Beursschouwburg, [1965].

¹⁴⁴ AMVB, KVS-Archief: 15: brief Victor de Ruyter aan A. de Clerck, 19 augustus 1965.

¹⁴⁵ AMVB, KVS-Archief: 15: brief Victor de Ruyter aan Guido van Gheluwe, 22 juni 1965.

zelfbewustzijn bij de Vlamingen diende op te roepen.¹⁴⁶ Bovendien werd een theateravond in de jaren vijftig en zestig als een hoogstaande aangelegenheid gezien. Daarom was het belangrijk dat de gegadigden zich behoorlijk uitdosten, om met een verzorgd voorkomen de burgerlijke schouwburg te betreden. Dat was ook het oordeel van De Ruyter. Een hoogstaande theateravond, waarbij iedereen deftig – bij voorkeur in smoking – gekleed was, droeg zodoende bij tot wat hij het ‘naar voren treden van een mondaine en culturele elite’ noemde. Die sociale betekenis van een avondje theater bleek ook uit de recensies, waarbij de beoordelaar vaak een ellenlange opsomming van de prominente aanwezigen, waaronder ambassadeurs of ministers, aan de lezers presenteerde.¹⁴⁷ Ook deze vaststellingen lijken er, net als het eerder besproken traditionele repertoire, sterk op te wijzen dat De Ruyter vooral de traditionele middenstand naar de schouwburg lokte. De vraag rijst dan of het heterogene publiek dat De Ruyter, naar eigen zeggen, met zijn commerciële beleid wilde bereiken, geen illusie was. Dat kan echter niet met zekerheid worden gesteld aan de hand van het onderzochte bronnenmateriaal.

De didactische functie van het KVS-gezelschap had vooral betrekking op het gebruik van het algemeen Nederlands op het podium. Tijdens de ‘kunst waarbij de taal de hoofdrol speelt’ konden de Vlaamse toeschouwers een voorbeeld nemen aan de acteurs die hen vergasten op ‘fatsoenlijk’ gesproken Nederlands. Zo berichtte *De Standaard* bijvoorbeeld over de ‘beschaafde’ taal die de Vlaamse seizoensarbeiders spraken in het stuk *Suiker*, een van de regieprojecten van ‘Old Vic’.¹⁴⁸ Dat ‘beschaafde’ taalgebruik was voor de Brusselse directeur van betekenis, omdat de ‘Vlaamse strijd’ volgens hem een ‘taalstrijd’ was. Daarbij moest het gezelschap zich wapenen tegen de Vlaamse dialecten. Volgens De Ruyter versterkten die verschillende taalvarianten enkel de ‘Vlaamse minderwaardigheid’: ‘Als wij het principe moesten toepassen af te dalen tot het Brussels of het platter Vlaams, dan zouden wij ten eerste niet medewerken tot de verheffing, vermits wij ons aan de bestaande toestand zouden aanpassen.’¹⁴⁹

Het kwam er voor De Ruyter concreet op aan om het taalgebruik te baseren op de gesproken taal in het nabijgelegen noorden. De reeds besproken intensieve culturele betrekkingen met Nederland hadden dus behalve prestige een bijkomend doel. De Ruyter wilde een bijzondere band met Nederland smeden om zodoende Vlaanderen in zijn identiteit

¹⁴⁶ J. van Schoor, ‘De KVS als ontmoetingsplaats voor de Vlamingen: over Brusselse Vlamingen en Vlaamse Brusselaars’, in: *Het geheugen van Brussel: 30 jaar AMVB. Acta van het colloquium van 9 november 2007* (Brussel 2008) 27-28.

¹⁴⁷ AMVB, KVS-Archief: 18: brief Victor de Ruyter aan ‘de heer minister’, 3 april 1967 en AMVB, KVS-Archief: 20: Victor de Ruyter, ‘open brief aan Roland’, [1968].

¹⁴⁸ AMVB, KVS-Archief: 1066: P. van Morckhoven, ‘Claus’ *Suiker* in KVS Brussel. Marguerite Gauthier in sfeer van Zola’, in: *De Standaard*, 26 april 1965.

¹⁴⁹ AMVB, KVS-Archief: 3: brief Victor de Ruyter aan Roger Limbourg, 3 oktober 1958 en AMVB, KVS-Archief: 18: brief Victor de Ruyter aan Karel Aerts, 18 februari 1967.

te sterken: ‘Wij moeten ons één voelen en het verschil in tongval er maar bijnemen.’¹⁵⁰. De Noord-Nederlandse tongval moest ervoor zorgen dat uit de ‘platte dialectische uitspraak’ in Vlaanderen een ‘beschaafde’ taal zou ontstaan, zodat Vlamingen en Nederlanders zich cultureel één zouden voelen. Dat dit een uitgesproken Vlaamsgezind discours was, blijkt uit de consequenties die De Ruyter verbond aan het uitblijven van die culturele eenheid. Als Vlaanderen zich zou distantiëren van de Noordelijke taalgenoten, dreigde het gevaar dat de Vlamingen door hun isolatie zouden ‘neerploffen in de Franse schoot’.¹⁵¹

Dat Groot-Nederlandse denken, weliswaar zonder politieke connotaties, leefde nog sterk in bepaalde flamingantische milieus. De collaboratie van een groot deel van de Vlaams-nationalisten in de Tweede Wereldoorlog had de Vlaamse beweging in diskrediet gebracht. Uit die verdeeldheid en verzuiling onder de flaminganten ontstond de behoefte om op pluralistische basis de Vlaamse emancipatiestrijd te hervatten. In 1955 stichtte de Kortrijkse advocaat Van Gheluwe samen met andere vooraanstaanden daarom de Orde van den Prince, een pluralistisch genootschap met leden in België en Nederland, dat op basis van verdraagzaamheid was gericht op de uitbouw van de Nederlandse taal en cultuur binnen een Europese context. Na verloop van tijd werd het aantal leden – op basis van een nauwgezette selectie – verder uitgebreid.¹⁵² In 1961 kreeg ook De Ruyter een uitnodiging om toe te treden tot dit elitaire genootschap. Wellicht had dat lidmaatschap een invloed op de Noord-Nederlandse gerichtheid van De Ruyter, maar dat is moeilijk te achterhalen, aangezien er vóór 1961 geen documenten zijn bewaard waarin hij het heeft over de band tussen Vlaanderen en Nederland.¹⁵³

Op paradoxale wijze beklemtoonden die ruilvoorstellingen juist de verschillen tussen Nederland en Vlaanderen. Het publiek aan beide kanten van de grens hield niet van elkaars toneelvoorstellingen. Dat bleek al uit de vroege tournee van *Taco*, waarbij de voorstelling in Vlaanderen en Nederland volledig anders werd ontvangen. *De Standaard* berichtte over een ‘schitterende’ opvoering met een ‘entoesiast applaus dat er inderdaad niet alleen een was “uit beleefdheid” jegens de Vlaamse gasten’. Ook *De Tijd* wist de ‘meesterlijke’ voorstelling te waarderen. Aan Nederlandse zijde konden de recensenten er echter weinig positiefs over zeggen. Jan Spierdijk van *De Telegraaf* beoordeelde het bezoek van de zuiderburen als een ‘teleurstelling’ en een ‘poging tot een grote artistieke daad’. In *De Volkskrant* werd de

¹⁵⁰ AMVB, KVS-Archief: 548: Victor de Ruyter, toespraak op KVS-festival in 1968, [1968].

¹⁵¹ V. de Ruyter, ‘Je-jij en ge-gij’, in: *De Vlaamse Gids*, 52 (1968), 13-14.

¹⁵² K. van der Wee en E. de Maesschalck, *Vlaanderen ontmoet Nederland. Geschiedenis van de Orde van den Prince* (Tielt, 2005) 27, 52-53 en 77.

¹⁵³ AMVB, KVS-Archief: 88: brief L. Charels aan Victor de Ruyter, 14 april 1961.

opvoering en Teirlincks hersenspingsels, ‘de onwaarachtig brallende tekst’, geklasseerd ‘onder de rubriek vergissingen’.¹⁵⁴



8 Taco, 1958: een paar dagen voor de voorstellingen gooide Herman Teirlinck volgens de recensent van De Standaard de hele regie van Jo Dua om, opdat zijn ideaal van een monumentaal theater voor de hele gemeenschap beter tot uiting zou komen.

De slechte receptie aan beide kanten van de taalgrens accentueerde de kloof tussen twee taalgemeenschappen die zich beriepen op een eigen identiteit. Met name waren er in Vlaanderen en Nederland fundamentele klachten uit het publiek over de aard van de stukken en de verstaanbaarheid. De Brusselse toeschouwers waren noch gesteld op het Nederlandse accent, noch op de literaire klassiekers en de avant-gardestukken die de oversteek naar Brussel maakten. De Nederlanders weten dat aan ‘de achterstand’ van de Vlamingen. De Ruyter reageerde op zulke kritiek door de eigenheid van het Vlaamse toneel in de verf te zetten. De toeschouwers in Brussel, zo benadrukte hij, waren juist liefhebbers van ‘boeiend’ en ‘temperamentvol’ theater. Ook aan de overzijde regende het klachten. Het Oost-Vlaamse dialect bij *Het gezin van Paemel* van Buysse achtte het Nederlandse publiek onverstaanbaar en het stuk zelf werd voor ‘primitief’ theater gehouden. Opnieuw verdedigde De Ruyter de eigen aard van het Vlaamse toneel. De Nederlanders, zo rapporteerde hij aan adviseur-dienstchef van het ministerie van Nationale Opvoeding en Cultuur Gaspar Verecken,

¹⁵⁴ AMVB, KVS-Archief: 1111: L. H., ‘*Taco*, nieuw toneelstuk van Herman Teirlinck’, in: *De Tijd*, 27 november 1958; AMVB, KVS-Archief: 1111: J. Spierdijk, ‘Teirlinck’s *Taco* teleurstellend’, in: *De Telegraaf*, 27 november 1958; AMVB, KVS-Archief: 1111: D. de Lange, ‘*Taco* van Herman Teirlinck, een averechtse hulde’, in: *De Volkskrant*, 27 november 1958 en AMVB, KVS-Archief: 1111: L. H., ‘Wereldpremière van *Taco* van H. Teirlinck’, in: *De Standaard*, 28 november 1958.

begrepen simpelweg de ‘oerkracht’ van het Vlaamse theater niet.¹⁵⁵ Van een geslaagde culturele verbroedering tussen de twee landen leek er dus weinig sprake.

Ook op vlak van de samenstelling van het repertoire poogde De Ruyter het ‘Vlaamse’ profiel van de KVS in de verf te zetten. De Ruyter begon in 1956 met goede voornemens. Hij wenste zoveel mogelijk Vlaamse KVS-stukken te brengen, zeker bij bijzondere gelegenheden zoals Pasen en Kerstmis.¹⁵⁶ Bovendien kondigde hij aan de schrijfkunst van jonge schrijvers te willen bevorderen door elk jaar enkele recente stukken te programmeren.¹⁵⁷ Met de aanvang van een Vlaams cultuurbeleid in 1961 werd de druk van overheidswege gaandeweg groter om het repertoire te vullen met Vlaamse stukken. Het Koninklijk Besluit van 18 februari 1964, dat later uitgebreid wordt besproken, verplichtte de KVS en de KNS om een minimum aantal Vlaamse stukken per jaar ten tonele te brengen.¹⁵⁸ De Ruyter probeerde zijn programmatie zoveel mogelijk af te stemmen op de doelstellingen van het cultuurbeleid van Van Elslande, maar dat bleek vanuit pragmatisch oogpunt niet altijd gemakkelijk.¹⁵⁹

Op het einde van de jaren vijftig leidden de opkomst van verschillende jonge toneelschrijvers en de opvoering van Vlaamse toneelstukken in het schouwburgwezen tot een optimistische sfeer in de Vlaamse pers. De Vlaamse toneelschrijfkunst maakte een bloei door, natuurlijk ook gestimuleerd door de kamertonelen die experimenteel Vlaams werk programmeerden. Het hoeft dan ook niet te verbazen dat Vlaamse creaties door de toneelrecensenten werden toegejuicht. De vertoning van de tweede Vlaamse productie onder De Ruyter, *Nu het dorp niet meer bestaat* van Brulin, waarmee hij later in het jaar op tournee naar Congo zou vertrekken, werd in 1957 bewierookt door de Vlaamse pers. In *De Standaard* loofde de toneelcriticus het prijzenswaardig initiatief van De Ruyter om jong Vlaams toneel een kans te geven. In *Het Volk* was de recensent van dienst zeer gelukkig met ‘de revelatie van een flink Vlaams werk’. Ook aan Franstalige zijde heerste er bewondering voor zijn schrijfkunsten – ‘l’homme est fantastique’ –, weliswaar met een tikje jaloezie, want Jean Guimaud vond het tijd dat ook de Franse jonge talenten eens uit hun schulp kwamen.¹⁶⁰

Analoog met de internationale producties waren sommige Vlaamse producties meer gewaagd. De Ruyter maakte graag die uitzondering, aangezien het publiek volgens hem hield

¹⁵⁵ AMVB, KVS-Archief: 13: brief Victor de Ruyter aan Gaspar Verecken, 19 juni 1964.

¹⁵⁶ AMVB, KVS-Archief: 1: brief Victor de Ruyter aan Pol Selens, 17 december 1957 en AMVB, KVS-Archief: 408: brief Victor de Ruyter aan Andries Poppe, 23 november 1959.

¹⁵⁷ AMVB, KVS-Archief: 88: B. Lindekens, ‘Grootse vooruitzichten voor de Koninklijke Vlaamse Schouwburg te Brussel’, in: *Het rijk der vrouw*, 13 september 1956, 15.

¹⁵⁸ De Pauw, *Minister dixit*, 39 en De Pauw, *Absoluut modern*, 44.

¹⁵⁹ In een volgend hoofdstuk zal blijken dat De Ruyter soms moeite had met zich in te passen in dat beleid.

¹⁶⁰ AMVB, KVS-Archief: 908: ‘Kreatie van *Nu het dorp niet meer bestaat* van Tone Brulin, in het K.V.S.’, in: *De Standaard*, 5 november 1956; AMVB, KVS-Archief: 908: M. ‘Succesrijke creatie van *Nu het dorp niet meer bestaat* in K.V.S.’, in: *Het Volk*, 18 november 1956 en AMVB, KVS-Archief: 908: J. Guimaud, ‘Une création Belge en langue flamande. *Le village est assassiné*’, in: *Le Soir*, 18 november 1956.

van schrijfsels over ‘mensen en gebeurtenissen die van ons zijn’.¹⁶¹ Sommige Vlaamse auteurs zoals Claus, Brulin en Jozef van Hoeck kregen daarom een kans om hun recent werk te vertonen in de KVS. Dat was voor een deel de verdienste van het kamertoneel dat het werk van deze jonge auteurs in Vlaanderen had geïntroduceerd, waardoor de schouwburgdirecties ‘milder waren tegenover deze jongeren’.¹⁶² Anderzijds betrof het nog steeds het meer conventionele schrijfwerk. Het waarlijk experimentele materiaal, zoals het werk van Piet Sterckx werk of de eenakters van Brulin, kwamen nooit op de programmatie te staan.



9 Een bruid in de morgen, 1965: Victor de Ruyter wilde dit stuk van Hugo Claus al in 1957 op de planken brengen, maar door de laattijdige respons van Claus op zijn vraag naar de toelating tot opvoering, bleek dat niet meer mogelijk.

Voorals Claus zou vanaf het seizoen 1959-1960 met *Mama, kijk zonder handen* een vaste waarde worden in de Brusselse schouwburg, hoewel zijn producties de katholieke theatergangers vaak voor het hoofd stootten.¹⁶³ De Ruyter onderhield een vriendschappelijke band met hem en zou in verschillende aangelegenheden een goed woordje voor de ‘angry

¹⁶¹ AMVB, KVS-Archief: 23: brief Victor de Ruyter aan redactie *De Nieuwe*, 7 december 1971.

¹⁶² S. Knop, ‘Nieuwe bloeitijd van de Vlaamse toneelletterkunde’, in: *De Vlaamse Gids*, 42 (1958), 58-61.

¹⁶³ AMVB, KVS-Archief: 5: brief Victor de Ruyter aan college van burgemeester en schepenen, 14 juli 1959.

young man' doen. In 1964 had Claus zich bijvoorbeeld kandidaat gesteld als directeur van de nieuwe schouwburg in Gent – een van de resultaten van het spreidingsbeleid van Van Elslande. Hij kreeg echter via de pers te horen dat Dré Poppe was benoemd. Daarop reageerde Claus, die sowieso al een problematische relatie met Vlaanderen had, meteen met het uitspreken van zijn veto om stukken van zijn hand in Gent te vertonen. De Ruyter verdedigde Claus nadien in een brief aan Van Elslande: 'De heer Claus is de belangrijkste Vlaamse toneelschrijver. Hij hekelte graag onze Vlaamse achterlijkheid en hij heeft daar gelijk in. (...) Daarom is mijn vraag of u niet iemand ziet die genoeg gezag heeft om openlijk bekend te maken dat Vlamingen in hun hart wel de eerbied hebben die ze aan een schrijver als Claus als natie verschuldigd zijn. Ik meen dat hij in dat geval wel op zijn besluit zou terugkomen.'¹⁶⁴

Het was echter vooral bij internationale gelegenheden dat die Vlaamse 'eigenheid' op prominente wijze moest worden getoond. Daarbij was er wel een duidelijk verschil merkbaar tussen de internationale theaterfestivals en de culturele betrekkingen van de KVS met Nederlandse gezelschappen. In het eerste geval koos De Ruyter voor een geschikt Vlaams of Nederlands script. Op de Wereldtentoonstelling van 1958 in Brussel, bij uitstek een internationaal uitstalraam voor nationale trots, mocht ook de KVS haar fierheid etaleren. Met de keuze van *Lucifer* van Vondel koos De Ruyter echter niet nadrukkelijk voor een Vlaams stuk, maar trachtte hij een zo monumentaal mogelijk werk uit de Nederlandse literatuur 'aan de vreemden' te serveren 'als een uiting van onze stam'.¹⁶⁵ Anderzijds manifesteerde de Vlaamsgezindheid zich bij de Nederlandse ruilvoorstellingen veel nadrukkelijker om de eigenheid van het KVS-gezelschap in de verf te zetten. Het leek De Ruyter namelijk het beste om Nederland in te palmen met typische 'Vlaamse dingen' of 'dingen die bij onze Vlaamse aard passen'.¹⁶⁶

Toch overheerste al bij al een pragmatische instelling. De Ruyter hechtte weliswaar veel belang aan een Vlaamse invulling van het repertoire, maar de kwaliteit van het Vlaamse stuk in kwestie stond voorop bij de artistieke besluitvorming. Veel Vlaamse stukken die hem werden toegestuurd, waren namelijk het werk van liefhebbers en getuigden van weinig kwaliteit. Bovendien bestond er geen uitgebreid toneelcanon van Vlaamse klassiekers waaruit De Ruyter kon putten, in tegenstelling tot traditionele Britse theaters als The Old Vic die konden terugvallen op een 'Shakespearetraditie' of het Burgtheater in Wenen dat tot 1968

¹⁶⁴ AMVB, KVS-Archief: 16: brief Victor de Ruyter aan Renaat van Elslande, 3 februari 1966.

¹⁶⁵ AMVB, KVS-Archief: 2: brief Victor de Ruyter aan Herman Teirlinck, 25 april 1957.

¹⁶⁶ AMVB, KVS-Archief: 599: brief Victor de Ruyter aan F. Willems, 15 februari 1958 en AMVB, KVS-Archief: 6: brief Victor de Ruyter aan de heer Verecken, 19 januari 1960.

vooral Oostenrijkse klassiekers ten tonele bracht.¹⁶⁷ Internationale stukken en buitenlandse klassiekers verschenen daarom frequenter op de affiche van de KVS dan Vlaamse stukken.

Dezelfde pragmatische inslag gold bij theaterfestivals of reisvoorstellingen. De keuze voor *Lucifer*, hierboven aangehaald, was bijvoorbeeld veeleer een negatieve keuze. De Ruyter voelde meer iets voor een modern Vlaams stuk, dat toeliet om de grote tentoonstellingszaal te bekoren. Bij gebrek aan beter opteerde hij na lange overwegingen voor *Lucifer*, omdat het stuk toch uniek in zijn soort was.¹⁶⁸ Ook bij de Vlaams-Nederlandse cultuurruil moest een Vlaams stuk voldoen aan kwaliteitsvoorwaarden, zodat de KVS een degelijke productie kon serveren aan het Nederlandse publiek. Als er geen goed Vlaams stuk in aanmerking kwam voor een tournee, dan moest het gezelschap de Nederlanders maar zoet houden met een stuk uit het wereldrepertoire. De Ruyter was geenszins van plan om ‘met een of ander oubollig boerenstukje’ naar de noorderburen te hollen.¹⁶⁹

De dominante rol van het ‘Vlaamse’ karakter aangaande de artistieke werking roept tenslotte ook vragen op. Vormde dat ‘Vlaamse’ profiel geen belemmering voor de andere ambities van De Ruyter, zoals zijn streven naar een internationaal profiel? Naar aanleiding van de eerste internationale samenwerking, een opvoering van *De waaier* van Goldoni, bleek dat deze twee profielen van de KVS soms een moeilijk huwelijk vormden. De interactie met buitenlandse theatermakers werd als een positief iets gezien, zolang het eindresultaat, de *performance*, getuigde van een ‘Vlaams’ karakter. Het is overigens onduidelijk wat hij juist verstond onder een ‘Vlaamse’ opvoering. Alleszins werd een te verre gaande buitenlandse inmenging bij het productieproces als een bedreiging opgevat, want waar eindigde de internationale invloed en hoe kon het KVS-gezelschap zich alsnog profileren als Vlaams gezelschap? Dat was het dilemma waar De Ruyter voor stond.¹⁷⁰

Eerst was het de bedoeling om regisseur Dua naar Italië te zenden om er documentatie te verzamelen en de Italiaanse sfeer op te snuiven door er enkele voorstellingen bij te wonen. Achteraf zou een Italiaanse regisseur Dua wat instructies komen geven tijdens de laatste repetities. Teirlinck tekende echter protest aan tegen deze artistieke werkwijze. De Italiaanse invloed was te verregaand en zou zodoende afbreuk doen aan de Vlaamse realisatie van *De waaier*. Aangezien het stuk door de KVS werd gespeeld, moest het Vlaams van inslag zijn. De Ruyter, die Teirlinck niet graag voor het hoofd stootte, was zo onzeker over zijn zaak dat hij bij minister Julien Kuypers aanklopte voor advies. Uiteindelijk, zo luidde het compromis,

¹⁶⁷ G. Rowell, *The Old Vic Theatre: a History* (Cambridge 1993) 148 en W. E. Yates, *Theatre in Vienna: a Critical History, 1776-1995* (Cambridge 1996) 231.

¹⁶⁸ AMVB, KVS-Archief: 2: brief Victor de Ruyter aan Herman Teirlinck, 25 april 1957.

¹⁶⁹ AMVB, KVS-Archief: 9: brief Victor de Ruyter aan Meyer Hamel, 13 april 1961.

¹⁷⁰ AMVB, KVS-Archief: 2: brief Victor de Ruyter aan Julien Kuypers, 24 april 1957.

werd het toch een ‘zuivere Vlaamse realisatie’ en werd de samenwerking beperkt tot enkele adviezen van de Italiaanse deskundige.¹⁷¹

Epiloog

De Ruyter zou met al zijn middelen inzetten op de KVS als prestigeproject. Vooral het commerciële beleid in combinatie met de pogingen tot professionalisering bleken een succesformule tot in het midden van de jaren zestig. Het publiek hield van het overwegend traditionele repertoire dat De Ruyter presenteerde. Buiten een paar stukken van Vlaamse auteurs als Claus en het alternatief dat sommige internationale producties boden, was het repertoire weinig vernieuwend. Maar ook de Vlaamse functie van ‘bastion’ was in feite een voortzetting van de traditie – een herhaling van hetzelfde negentiende-eeuwse verhaal van ontvoogdingsstrijd. De KVS bleef haar opvoedende functie behouden. Het grootste dilemma voor De Ruyter gedurende het eerste decennium van zijn directeurschap lag in het verstandshuwelijk tussen de internationale uitstraling en het Vlaamse profiel van het gezelschap. Enerzijds plaatste internationale samenwerking het gezelschap voor een dilemma. Hoe de Vlaamse eigenheid bewaren? Anderzijds vormden gastvoorstellingen in Brussel meer dan de eigen voorstellingen een publieksrisico.

Dit hoofdstuk belichtte voornamelijk één kant van de zaak. Waar de klemtoon tot dusver hoofdzakelijk werd gelegd op de visie van De Ruyter, verschuift de aandacht in het volgend hoofdstuk meer naar andere gezichtspunten, zoals die van acteurs, regisseurs, andere theatergezelschappen en KVS-bezoekers. Zo waren er steeds sporen van sluimerende ontevredenheid binnen het gezelschap en binnen het theaterwezen in België. Bovendien had De Ruyter geen alleenrecht over de identiteit van de KVS. Zoals zo vaak in gevoelige communautaire tijden, kwam de identiteit van de KVS regelmatig onder vuur te liggen.

¹⁷¹ AMVB, KVS-Archief: 2: brief Victor de Ruyter aan Julien Kuypers, 24 april 1957 en AMVB, KVS-Archief: 2: brief Victor de Ruyter aan Julien Kuypers, 8 mei 1957.

3 SPEELRUIMTE VOOR BOTSSENDE BELANGEN

Amateurisme en macht: een blik achter de coulissen

De Brusselse schouwburg was een speelveld van belangen. De verwachtingen of ambities van Victor de Ruyter, de acteurs en regisseurs botsten vaak met elkaar. De realiteit, het strakke werkschema en de hiërarchie binnen de Koninklijke Vlaamse Schouwburg (KVS), was namelijk een voedingsbodem voor conflicten. Door de blik te richten op de problemen die met de dagelijkse praktijk gepaard gingen in en rond de schouwburg, wordt niet alleen duidelijk hoe een theatergezelschap functioneerde, maar ook hoe de dingen ‘van onderuit’ werden beleefd. Conflicten vormen daarbij een interessant maar ook onvermijdelijk uitgangspunt, omdat leden uit het gezelschap – en dan vooral acteurs – slechts tot het schrijven van brieven overgingen, wanneer ze reageerden tegen iets dat voor hen niet door de beugel kon.

Het reilen en zeilen binnen het KVS-gezelschap verliep niet zo rimpelloos als Victor de Ruyter het vaak deed uitschijnen. Er werd weliswaar meer tijd geïnvesteerd in de toneelproducties, maar er waren verschillende obstakels die het optimale verloop van het productieproces in de weg stonden. Dat blijkt vooral uit brieven van ontevreden theatermedewerkers. De meeste klachten hadden betrekking op de drukke werkomstandigheden die een grondige voorbereiding verhinderden. Dat was in de eerste plaats te wijten aan het goed gevulde werkschema. Toneelseizoenen duurden toen elf maanden – van begin september tot en met het einde van juli –, waardoor de leden uit het gezelschap aan de lopende band moesten presteren en er weinig tijd overbleef om te bezinnen over de aanpak van een voorstelling.¹⁷² Bovendien vonden de repetities van een stuk ook met het tweeweken- of driewekenstelsel nog steeds binnen een kort tijdsbestek plaats. Daarom bleef het gevaar van amateurisme op de loer liggen, hoe hardnekkig ‘Old Vic’ zich ook inspande voor dat gegeerde professioneel imago van de KVS.

Dat blijkt met name uit de interne werking van het gezelschap. In 1959 lichtte regisseur Rudi van Vlaenderen Victor de Ruyter in over de abnormale werkomstandigheden. Iedere regie-opdracht ervoer hij als een ‘verbeten strijd’ om uiteindelijk een nogal mager resultaat te bereiken dat slechts een ‘afkooksel’ was van wat hij zich had voorgesteld. Dat was voornamelijk te wijten aan de slechte voorbereiding en organisatie. Zo drong hij aan op een verbetering van de volgende zeven zaken die de jeugdvoorstelling *Assepoes* hadden gehinderd: de souffleuse die pas op de generale repetitie was komen opdagen, waardoor haar aanwezigheid zinloos was; de toneelmeester die voor de generale slechts twee repetities had

¹⁷² Bij wijze van vergelijking: in Vlaanderen starten de voorstellingen in cultuurcentra tegenwoordig meestal aan het einde van september en duren tot en met de maand mei.

bijgewoond; de decorbouw en belichting die pas hadden plaatsgegrepen op de generale repetitie; de decorateur die de acteurs in de war had gestuurd door het grondplan van het decor niet te eerbiedigen; de decordelen die niet bij elkaar pasten; de komst van telkens ander technisch personeel op de voorstellingen die van toeten noch blazen wisten hoe de vertoningen in elkaar zaten en het tekort aan technici, waardoor Van Vlaenderen en de acteurs moesten bijspringen bij de decorveranderingen.¹⁷³



10 Assepoes, 1959: de jeugdvoorstellingen waren de eerste jaren verlieslatend en vergden extra inspanningen van het gezelschap.

Vooraf bij buitenlandse theaterfestivals wekten de Vlaamse schouwburgen een ‘amateuristische’ indruk. Zoals eerder besproken waren de praktijken in het buitenland een voorbeeld om naar op te kijken. Dat verlangen om aan internationale standaarden te voldoen, kwam natuurlijk voort uit de ontoereikendheid van de eigen prestaties. Zowel bij De Ruyter als de Vlaamse pers domineerde de gedachte dat België over een minderwaardig theaterbestel beschikte ten opzichte van andere landen. Internationale theaterfestivals bleken dan ook maar al te vaak pijnlijke aangelegenheden, aangezien de snel ineem geknutselde voorstellingen de vergelijking moesten doorstaan met grondig voorbereide buitenlandse spektakels. Zo stond in de *Gazet van Antwerpen* te lezen wat een schande het was dat de Koninklijke Nederlandse Schouwburg (KNS) zich op het internationaal theaterfestival durfde te vertonen met een stuk dat veertien dagen voor de voorstelling werd gekozen, terwijl buitenlandse gezelschappen maandenlang aan intensieve training deden.¹⁷⁴

¹⁷³ AMVB, KVS-Archief: 406: brief Rudi van Vlaenderen aan Victor de Ruyter, 6 februari 1959.

¹⁷⁴ AMVB, KVS-Archief: 1201: W. J. Ducker, ‘Uittocht van Vlaams talent gaat voort... Alex van Royen naar Nederland’, in: *Gazet van Antwerpen*, 26 juni 1963.

Ironisch genoeg waren het in Vlaanderen de ‘semi-professionele’ gezelschappen die uitblonken door een intense voorbereiding. Staf Knop berichtte naar aanleiding van de verschillende theaterfestivals in 1958 dat verschillende kamertonelen, zoals het Nederlands Kamertoneel (NKT) in Antwerpen, Toneelstudio ’50 in Gent en het Mechels Miniatuurtheater qua vlotte rolkennis en zorg betere prestaties leverden dan de officiële theatergezelschappen.¹⁷⁵ Meer nog, een betere samenwerking van de schouwburgen met deze ‘vijftiger generatie’ zou volgens Alex van Royen, overigens zelf een adept van de kamertoneelbeweging, het peil van de schouwburgen ten goede komen. Zowel op vlak van het werken met buitenlandse regisseurs als op het vlak van een doordacht decor had het kamertoneel volgens hem een streepje voor.¹⁷⁶

Een klein decennium na de theaterfestiviteiten in 1958 waren er occasioneel nog klachten over ‘dilettanterige’ *performances*. Een uitzonderlijk voorval in Eindhoven – het eerste in het directeurschap van De Ruyter – betekende een serieuze blaam op het ‘professionele’ imago van de KVS. Daar ging een gastvoorstelling in noodomstandigheden door, nadat een actrice niet was komen opdagen *on stage*. Een assistente las haar tekst voor terwijl de andere acteurs hun rollenspel voortzetten.¹⁷⁷ Maar ook kranten berichtten regelmatig over voorstellingen die ‘amateurachtig’ aandeden en over ‘doodvermoeide’ acteurs op het einde van het seizoen – berichten waar ‘Old Vic’ zijn ongenoegen over liet blijken.¹⁷⁸

Anderzijds waren er voordelen verbonden aan het uitblijven van een perfecte voorbereiding. Acteurs hadden de vrijheid om af te wijken van het script. Er was tijdens de jaren vijftig en zestig vooral bij komedies heel wat ruimte voor improvisatie op het podium. Nand Buyl en Chris Lomme keken in 1974 beiden nostalgisch terug op hun vroege acteursjaren. Acteurs verzonnen tijdens het spelen nieuwe replieken. Het gebeurde dan ook vaak dat de acteurs zelf hun lach niet meer konden inhouden, wat de hilariteit bij het publiek enkel vergrootte. Als die replieken aansloegen bij het publiek werden er gaandeweg nieuwe situaties gecreëerd die deel van het vaste script werden. Volgens Buyl was *Boeing Boeing* na 160 opvoeringen een geheel ander stuk geworden.¹⁷⁹ Daarnaast bood het podium een platform voor gemene streken. Een acteur die het gezelschap de keel uithing, kreeg het op het podium hard te verduren. Pesterijen zoals punaises op stoelen of roetsmeersel op voorwerpen die de acteur in kwestie moest aanraken, behoorden tot de ‘klassiekers’ van het vak.¹⁸⁰ Later, met de toenemende professionalisering van de theaterpraktijken, konden zulke zaken niet meer door

¹⁷⁵ S. Knop, ‘Mechels Miniatuurtheater’, in: *De Vlaamse Gids*, 42 (1958), 509-510.

¹⁷⁶ AMVB, KVS-Archief: 1201: W. J. Ducker, ‘Uittocht van Vlaams talent gaat voort... Alex van Royen naar Nederland’, in: *Gazet van Antwerpen*, 26 juni 1963.

¹⁷⁷ AMVB, KVS-Archief: 19: brief Victor de Ruyter aan Ben Ullings, 28 december 1967.

¹⁷⁸ AMVB, KVS-Archief: 18: brief Victor de Ruyter aan Erik Marysse, 28 april 1967.

¹⁷⁹ AMVB, KVS-Archief: 1198: H. de Coninck, ‘*Humo* sprak met Nand Buyl’, in: *Humo*, 1974, 40.

¹⁸⁰ AMVB, KVS-Archief: 89: R. Vandendaele, ‘*Humo* sprak met Nand Buyl “Ik heb vooral geleerd om bladzijden om te slaan”’, in: *Humo*, 1993, 142.

de beugel. In de jaren zeventig waren dergelijke streken ondenkbaar geworden, dixit Buyl, omdat theater toen meer ‘beroepsminded’ werd opgenomen.¹⁸¹



11 Boeing Boeing, 1966: Nand Buyl was onverslaanbaar op het vlak van improvisatie. Chris Lomme noemde hem ‘een beest’ tijdens Boeing Boeing, waar hij uitpakte met een hele resem onvoorziene grappen.

Meer fundamenteel van aard waren de klachten van de toneelspelers omtrent de autoritaire structuur van het KVS-gezelschap. De gang van zaken temperde de ambities van acteurs op verschillende manieren. In de eerste plaats wekte de ‘vedettencultuur’ wrevel, omdat steeds dezelfde publiekslievelingen omwille van hun populariteit de belangrijke rollen mochten vertolken. ‘Ik ben er vast van overtuigd, geachte heer directeur, dat vedetten niet alles goed doen, omdat ze alles kunnen of omdat ze vedet zijn, maar in de eerste plaats omdat ze altijd in hun genre kunnen werken. (...) Alle andere bijkomenden die zij niet hoeven te kunnen, worden nog een succes door hun naam.’¹⁸² Zowel trouwe leden als nieuwkomers voelden zich aan de kant geschoven. Oudere leden als Magda Kleine kregen geen hoofdrollen meer toebedeeld, omdat ze niet meer voldeden aan de eisen van een professioneel theater.¹⁸³ Maar ook jonge leden voelden zich benadeeld. Wies Andersen bijvoorbeeld meende dat hij lange tijd minderwaardige rollen kreeg toebedeeld. In 1960 had hij zijn zinnen gezet op de rol Biff in *De dood van de handelsreiziger*, maar toen ook deze kans werd hem ontzegd, besloot hij het KVS-gezelschap voor bekeken te houden.¹⁸⁴

¹⁸¹ AMVB, KVS-Archief: 1198: ‘Nand Buyl en de K.V.S. 2 handen op een buik’, in: *Schavant spektakelinformatief*, 1 (1974), 9.

¹⁸² AMVB, KVS-Archief: 406: brief Wies Andersen aan Victor de Ruyter, 30 augustus 1960.

¹⁸³ AMVB, : KVS-Archief: 406: brief Victor de Ruyter aan P. J. de Rons, 21 februari 1959.

¹⁸⁴ AMVB, KVS-Archief: 406: brief Wies Andersen aan Victor de Ruyter, 30 augustus 1960.

Het systeem van tijdelijke contracten, waarbij het vaste gezelschap werd aangevuld met tijdelijke werkkrachten, was een andere bron van frustratie. Slechts een vaste kern van KVS-leden had enige financiële zekerheid met een loon op maandbasis. Een groot deel van de werkkrachten werd gedurende een korte tijd geëngageerd voor één of meerdere producties, waarbij de persoon in kwestie per prestatie werd uitbetaald. Tone Brulin, die het gezelschap al verliet na twee jaar, uitte zijn ongenoegen over de afzegging van eerdere beloftes van De Ruyters kant. In plaats van een baan als regisseur, acteur en decorontwerper, kreeg hij in 1956 het bericht dat zijn engagement voor het komende toneelseizoen beperkt zou blijven tot één enkele regie. De Ruyter zelf liet de jonge heer streng verstaan dat hij zich met het oog op de KVS niet geroepen voelde om Brulin te lanceren. In plaats daarvan was hij voor het ‘beginsel’ om een groot aantal medewerkers te verbinden aan de schouwburg voor een beperkt aantal producties, om zodoende aan het publiek een grote variatie te kunnen voorschotelen.¹⁸⁵ De commerciële ingesteldheid van De Ruyter kreeg met andere woorden de bovenhand. Brulin zelf, die zijn leven lang op zoek was naar artistieke bevrediging, ruidde de KVS al in 1958 voor Zuid-Afrika waar hij onder andere een kamertoneel naar het Antwerpse model stichtte.¹⁸⁶

Zulke systemen van tijdelijke contracten positioneerde de directie in een autoritaire positie tegenover de acteurs die vrijwel machteloos waren en op de koop toe amper waren georganiseerd in syndicaten. Herman Vinck pleegde contractbreuk, onder andere omdat hij de directie niet vertrouwde. Zijn recente succesvolle carrière in de KVS betekende geen garantie op een voortzetting daarvan. Ook verschillende van zijn collega’s hadden het niet lang uitgezongen. Ze waren volgens Vinck ontslagen om redenen die niets te maken hadden met hun ‘artistieke kunnen’. Hij nam De Ruyter in persona dan ook stevig op de korrel: ‘Voorbeelden hebben aangetoond dat de directie acteurs wetens en willens breekt door hen voor redenen, onafhankelijk van hun willen of kunnen, straffen op te leggen.’ Loze woorden, waarbij de belofte van een schitterende carrière al snel werd gevolgd door een opzegging van de verbintenissen voor het volgend speelseizoen, maakten de acteurs weerloos tegen de macht van een wispelturige De Ruyter, die het oog vooral richtte op zijn rinkelende kassa.¹⁸⁷

Bovenal bleek een carrière in de schouwburg een synoniem te zijn voor een zwaar leven, waarbij de acteurs continu moesten presteren zonder ruime financiële tegemoetkomingen. Verschillende tonelisten à la Vinck verlieten de KVS en de KNS dan ook

¹⁸⁵ AMVB, KVS-Archief: 406: brief Tone Brulin aan Victor de Ruyter, 18 april 1956 en AMVB, KVS-Archief: 406: brief Victor de Ruyter aan Tone Brulin, 21 april 1956.

¹⁸⁶ Brulin is tegenwoordig vrijwel gewist uit het collectieve geheugen, terwijl hij tijdens zijn lange theatercarrière betrokken was bij een aantal grote vernieuwende theaterontwikkelingen. Voortdurend heeft hij de wereld rondgereisd op zoek naar interessante theaterexperimenten om ze daarop in Vlaanderen te introduceren, zoals het kamertoneel in 1953, het Laboratoriumtheater van Grotowski in 1969 en het theater van de Derde Wereld in 1975: G. Opsomer, *Tone Brulin* (Kritisch Theater Lexicon) (Brussel 1997) 8, 17 en 24-25.

¹⁸⁷ AMVB, KVS-Archief: 407: brief Herman Vinck aan Victor de Ruyter, 31 maart 1962.

in de loop van de jaren vijftig en zestig: ‘Door de heersende wantoestanden is het zowel fysisch als psychisch onmogelijk voor mij in deze schouwburg te blijven werken.’¹⁸⁸ Veel voorkomende klachten zoals oververmoeidheid en karige lonen lagen aan de basis van hun vertrek. Vinck was zo vriendelijk om ‘Old Vic’ een hele waslijst van redenen te presenteren waarom hij zijn contract verbrak. Zo was iedereen, zo argumenteerde hij, van technisch personeel tot acteurs, oververmoeid. De spelers moesten per dag twaalf tot dertien uur lang werken, waardoor artistiek verantwoorde prestaties evenals een ‘maatschappelijk leven’ onmogelijk werden. Daarnaast verweet hij De Ruyter dat verschillende bepalingen in het contract in de praktijk werden geschonden, zoals het recht op twee uren pauze tussen elke prestatie en een minimum van zestig repetitie-uren vooraleer de acteurs een stuk ten tonele voerden.¹⁸⁹

Tenslotte woog het financieel inkomen niet op tegen de gevraagde inspanningen, te meer omdat acteurs niet werden vergoed voor de kosten die ze tijdens de werkuren maakten. Zo moesten ze geregeld op eigen kosten buitenshuis eten, omdat ze de hele dag paraat moesten staan in de schouwburg. Vanuit financieel oogpunt bleken alternatieven als werk voor de Belgische Radio- en Televisieomroep (BRT) dan ook veel aantrekkelijker, aangezien de loonbarena’s er hoger lagen. Onder andere Dora van der Groen, Domien de Gruyter en Dries Wieme verkasten naar die media.¹⁹⁰ De meeste acteurs combineerden hun baan bij een schouwburg met tijdelijke acteerprestaties op de televisie. De Ruyter van zijn kant zag het vertrek van verschillende van zijn ‘eersterangs-acteurs’ naar het televisiescherm met lede ogen aan. Hoewel hij daar niets aan kon veranderen, liet hij de voorzitter van de raad van beheer Julien Kuypers van de BRT verstaan dat hij het niet goedkeurde dat de BRT zijn beste acteurs goed betaalde plaatsen bleef aanbieden.¹⁹¹

Des te opvallender was de uittocht naar Nederland. Paul Cammermans en Vinck verbroken beiden hun overeenkomsten met De Ruyter om hun geluk in Nederland te gaan beproeven. Zij pasten in een lang rijtje van Vlamingen, waaronder ook veel KNS-medewerkers zoals Joris Diels, Ida Wasserman en Julien Schoenaerts. Daarvoor hadden ze verschillende motieven. In Nederland bood de theaterinfrastructuur louter kwantitatief gezien meer mogelijkheden, omdat de overheid tijdens de jaren zestig aan steeds meer theaters subsidies had verleend. Op het einde van de jaren zestig was de theaterinfrastructuur daardoor enorm uitgebreid van drie naar elf officiële theaters.¹⁹² In Vlaanderen daarentegen stak de

¹⁸⁸ Idem.

¹⁸⁹ Idem.

¹⁹⁰ Idem.

¹⁹¹ AMVB, KVS-Archief: 15: brief Victor de Ruyter aan Julien Kuypers, 8 juni 1965.

¹⁹² Verschillende aspecten van het Nederlandse theaterbestel, zoals het publiek, het cultuurbeleid en de programmatie van toneelstukken komen in de volgende studies uitgebreid aan bod: W. Zweers en A. Welters, *Toneel en publiek in Nederland* (Rotterdam 1970); H. van Maanen, *Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot*

beperkte capaciteit van twee schouwburgen nogal schril af tegen het Nederlandse toneelbestel. Verschillende theatermedewerkers hadden in onze contreien moeite om een goede baan te bemachtigen.

Een ander pluspunt waren de hogere lonen in Nederland, al was dat volgens acteur Alex van Royen niet het belangrijkste motief om de oversteek te maken. Acteurs die zo nu en dan wat bijklusten in Vlaamse televisieprogramma's konden immers een even goed gevulde portefeuille bekomen als de Nederlanders. Meer doorslaggevend waren volgens hem de artistieke voordelen die verbonden waren aan de langdurige programmatie van een beperkt aantal stukken. Van Royen verklaarde zijn vertrek uit Vlaanderen met name als een zoektocht naar 'kreatiemogelijkheden', eerder dan als een verlangen naar grotere financiële compensaties. In Nederland moest een tonelist slechts drie rollen per seizoen vertolken waardoor hij of zij de tijd kreeg om zijn of haar personage naar behoren in te vullen. In Vlaanderen daarentegen zorgden het grote aantal stukken er volgens hem voor dat een acteur 'artistiek wordt uitgeperst als een citroen'.¹⁹³



12 Suiker door de KVS, 1965: het Rotterdams Toneel bracht Suiker reeds in 1959 op het Brusselse podium, terwijl de KVS zich pas in 1965 zou wagen aan een eigen interpretatie.

1995 (Amsterdam 1997) en Q. van der Hoeven, *De grens als spiegel. Een vergelijking van het cultuurbestel in Nederland en Vlaanderen* (Den Haag 2005).

¹⁹³ AMVB, KVS-Archief: 1201: W. J. Ducker, 'Uittocht van Vlaams talent gaat voort... Alex van Royen naar Nederland', in: *Gazet van Antwerpen*, 26 juni 1963.

Ook de meest prominente toneelschrijver uit onze contreien kwam beter aan de bak in Nederland dan in Vlaanderen. Het jaar 1955 was het startpunt van de carrière van Hugo Claus als toneelauteur in Nederland. Toen werd Ton Lutz directeur van het Rotterdams Toneel en pakte hij als eerste uit met *Een bruid in de morgen* van de Vlaamse auteur, waarna meerdere van Claus' producties in Nederland op de planken kwamen.¹⁹⁴ In zekere zin was het ironisch dat de hersenspinsels van Hugo Claus van meet af aan op de programmatie verschenen in Nederland, terwijl het vaak jaren duurde voor diens werk in Vlaanderen een kans kreeg. Daar had de pers het nogal moeilijk mee. Hoewel zijn stukken niet altijd positief onthaald werden in Vlaanderen, bleef Claus toch een Vlaams schrijver die bekend stond om zijn schrijftalent. In *De Nieuwe Gids* was het oordeel over de voorstelling van het Rotterdams Toneel dan ook negatief, vermits de 'wezensvreemde aard' van het stuk niet was weggelegd voor een Nederlands gezelschap. Daarnaast merkte de criticus een tweespalt op tussen de personages en de taal, het 'smousjeshollands'. In *De Standaard* gaf de recensent eerder het Vlaamse theaterbestel de schuld. Hij moest schoorvoetend toegeven dat Claus in eigen land moeilijk even goed gediend kon worden als in Nederland.¹⁹⁵

Deze uittocht van verschillende Vlaams acteurs versterkte het gevoel van minderwaardigheid. De Vlaamse pers rouwde om hun vertrek en verspreidde de gedachte dat het Vlaams toneelwezen met structurele problemen had te kampen, waardoor het niet verlost raakte van zijn minderwaardige positie ten opzichte van het buitenland. De culturele aderlating wees er volgens de journalisten op dat het officiële theaterbestel had gefaald en dat politici niet geïnteresseerd waren in het doorvoeren van ingrijpende veranderingen. Vlaanderen herbergde bijgevolg weliswaar een heleboel talent, maar de regio fungeerde slechts als een 'kweekschool voor het buitenland'. Willem Duckaert sprak de hoop uit dat er uiteindelijk een 'teaterrevolutie' zou komen, vermits Vlaanderen zich geen 'minderwaardig toneelleven meer kan permitteren'. Met revolutie doelde de auteur op maatregelen van de overheid om het toneelbestel nieuw leven in te blazen.¹⁹⁶ De Ruyter, die zich de uitlatingen van journalisten over het Vlaamse toneel persoonlijk aantrok, achtte die jammerklachten tijdverspilling. Hij stuurde aan op een positieve ingesteldheid. Zo gaf hij het tijdschrift *De Post* te kennen dat het geen zin had om een 'complex te kweken' door voortdurend 'elucubrations van jonge trekvogels' op te nemen 'die het eigen nest bevullen'.¹⁹⁷

¹⁹⁴ J. van Schoor, *De Vlaamse dramaturgie sinds 1945* (Brussel 1979) 37.

¹⁹⁵ AMVB, KVS-Archief: 1066: G. D., 'Vijfde gala van Vlaamse pers een succes', in: *De Standaard*, 5 maart 1959 en AMVB, KVS-Archief: 1066: 'Suiker van Hugo Claus door het Rotterdams Toneel', in: *De Nieuwe Gids*, 6 maart 1959.

¹⁹⁶ AMVB, KVS-Archief: 1201: W. J. Duckaert, 'Uittocht van Vlaams talent gaat voort... Alex van Royen naar Nederland', in: *Gazet van Antwerpen*, 26 juni 1963.

¹⁹⁷ AMVB, KVS-Archief: 12: brief Victor de Ruyter aan redactie van *De Post*, 12 februari 1964.

De werking van een stadstheater als de KVS was autoritair en de acteurs hadden nauwelijks inspraak in het artistiek proces. Het moordende ritme en de teleurstellende prestaties riepen vragen op bij sommige leden van het ensemble. Zij hadden echter geen andere keuze dan de schouwburg te verlaten. Maar ook op een hoger niveau bleek een van de doelstellingen van De Ruyter, samenwerking, een heikel punt. De doelstellingen en pogingen van De Ruyter tot professionalisering kwamen reeds aan bod. Nu verschuift de focus naar de ‘spaken’ in het wiel. De dingen liepen niet altijd uit zoals verwacht en dat bracht frustraties met zich mee. Door de gebrekkige samenwerking met andere instanties centraal te stellen, wordt de werking van de KVS binnen een ruimere context geplaatst.

Een starre toneelinfrastructuur

‘Wij laten de honden blaffen’, zo verwoordde De Ruyter in 1961 het constante geploeter van de KVS in een theaterwereld vol struikelstenen.¹⁹⁸ De directeur was verre van een optimistisch man. ‘Old Vic’ toonde zich weliswaar verheugd over de evolutie binnen de eigen schouwburg. Maar binnen de theaterwereld zag hij vooral obstakels aka ‘blaffende honden’. De Ruyter liet geen kans onbenut om de vinger te leggen op deze mank lopende Vlaamse theatertoestanden. De KVS-directeur was een doorzetter, maar ook een klager. Essentieel om De Ruyters relaties met anderen te begrijpen was zijn stuurs karakter, dat duidelijk blijkt uit de verbolgen toon in een groot deel van de uitgaande briefwisseling, en zijn gewoonte om de dingen door een zwarte bril te zien: ‘Ik heb een gevoel van verslagenheid voor ons land, nu wij, na onze oprechte pogingen om de negers iets bij te brengen, worden uitgescholden door onze beste vrienden, en de revalorisatie van de Mark, maakt op ons, Vlamingen, een indruk van vernedering.’¹⁹⁹

De Ruyter was niet te spreken over het Belgische theaterbestel. Zijn pogingen om de Vlaamse schouwburg enige nationale allure te geven, leverden een decennium lang geen resultaat op. Zo had de vergadering van het August Vermeylenfonds over het Nationaal Toneel in 1959 niet geleid tot de verhoopte koersverandering. De KVS bleef het kleine ‘stiefbroertje’ van de KNS. De schuld plaatste ‘Old Vic’ in de eerste plaats bij de overheid die naar zijn mening alleen geld besteedde aan zaken die geen vruchten afwierpen, zoals een slechte acteursopleiding, een onsuccesvol Nationaal Toneel en een misplaatst prijzensysteem, waarbij een goed Vlaams stuk niet naar behoren werd beloond. Voor De Ruyter was het onomwonden bewezen dat de overheid zijn rol niet naar behoren vervulde: ‘Men heeft in ons

¹⁹⁸ AMVB, KVS-Archief: 9: brief Victor de Ruyter aan Jan-Albert Goris, 10 maart 1961.

¹⁹⁹ AMVB, KVS-Archief: 9: brief Victor de Ruyter aan Gaspar Verecken, 8 maart 1961.

land geen theaterpolitiek.²⁰⁰ De enige oplossing zag hij in 1961 in een gefederaliseerd België, een staatsstructuur die een kleine tien jaar later met de staatshervorming van 1970 tot stand kwam. De unitaire werking van België beklemtoonde namelijk de verschillen tussen de beide gemeenschappen en verhinderde een rationele verdeling van de ‘staatskoek’, zo constateerde de directeur. Alleen met aparte cultuurgemeenschappen kon de afstand tussen de Franstalige en Vlaamse gemeenschap worden overbrugd om te komen tot wat ‘Old Vic’ een ‘heilzame samenwerking en interpenetratie’ noemde.²⁰¹

De schuld voor de Vlaamse ‘minderwaardigheid’ lag in de visie van De Ruyter ook deels bij de journalisten die hun taak niet serieus opvatten. Hij had voornamelijk problemen met Vlaamse bladen die een kritische noot aan de dag legden. En De Ruyter was bijzonder gevoelig voor kritiek. Vooral de katholieke bladen namen de meer gewaagde toneelstukken wel eens zwaar op de korrel. Toen er in *De Standaard* een recensie van *Meneer Mazure* verscheen onder de titel ‘De KVS is deze week te mijden’, vatte hij de boodschap op als een ware act van censuur en een rechtstreekse aanval op zijn directeurschap, terwijl hij naar eigen zeggen ‘zoals de pianist in het bekende verhaal zijn best doet’. Volgens zijn denkwijze moest de journalist de ‘belangen van het Vlaams toneel te Brussel’ ondersteunen door er op een positieve manier over te berichten. Regelmatig trachtte ‘Old Vic’ de media terecht te wijzen en bij te sturen waar nodig. Zo kwam hij bij de redactie van het Nationaal Instituut voor de Radio Omroep aandraven met zijn voorstel om de ‘fouten’ minder te benadrukken, zodat de theaterkwaliteiten *in the spotlights* zouden staan.²⁰²

Voor de berichtgeving in *De Standaard* groeide tijdens de jaren zestig uit tot een pijnlijke doorn in het oog van De Ruyter. Sinds 1960 werd de toneelberichtgeving er verzorgd door Carlos Tindemans, die als kritische toneelrecensent veeleer een vreemde eend in de bijt vormde in het toenmalige gezapige recensentendom. Als geen ander spuide hij kritiek op de middelmatige producties van de schouwburgen en hekelde hij het gebrek aan een bloeiende artistieke interactie tussen de verschillende theaters, in de hoop dat theatermakers daardoor een kritisch zelfbewustzijn zouden ontwikkelen.²⁰³ ‘Old Vic’ zag de komst van Tindemans, die volgens hem met zijn ‘zonderlinge houding’ alleen maar ‘anti-reclame’ de wereld instuurde, met argusogen tegemoet.²⁰⁴ Meer en meer ervoer hij de ‘stelselmatige afbraak van de KVS’ in *De Standaard* als deel van een samenzwering om de Brusselse schouwburg de grond in te boren: ‘Zij hadden eerst de heer Tindemans die een uitgesproken vijand is van de

²⁰⁰ AMVB, KVS-Archief: 5: brief Victor de Ruyter aan Michel van Vlaenderen, 14 november 1959.

²⁰¹ AMVB, KVS-Archief: 10: brief Victor de Ruyter aan Leo Siaens, 15 september 1961 en W. de Pauw, *Minister dixit. Een geschiedenis van het Vlaamse cultuurbeleid* (Antwerpen 2005) 17.

²⁰² AMVB, KVS-Archief: 5: brief Victor de Ruyter aan Albert de Smaele, 27 april 1959 en AMVB, KVS-Archief: 6: brief Victor de Ruyter aan Piet Buckinx, 5 december 1959.

²⁰³ L. van den Dries, ‘Carlos Tindemans als theaterrecensent’, in: L. van den Dries en F. Peeters (red.), *Bij open doek: liber amicorum Carlos Tindemans* (Kappellen 1995) 237.

²⁰⁴ AMVB, KVS-Archief: 17: brief Victor de Ruyter aan Albert de Smaele, 29 december 1966.

KVS-Brussel. Zijn opvolger Karel van Deuren komt echter voortdurend in gezelschap van de heer Tindemans de premières bijwonen. U ziet dus wel dat dit twee handen zijn die onder hetzelfde laken zitten.²⁰⁵

Niet alleen hekelde De Ruyter met grote regelmaat de negatief uitgevallen recensies. Ook het gebrek aan voldoende persaandacht over de KVS, zoals eerder vermeld, kon op zijn afkeuring rekenen. De radio, de televisie en de kranten negeerden volgens hem de Vlamingen te Brussel. De pers maakte met andere woorden in zijn visie deel uit van een groot cultureel probleem, waarbij de hoofdstad werd verwaarloosd. Aan het uitblijven van voldoende berichtgeving verbond hij verregaande consequenties: ‘Als Brussel een Franse stad wordt, zal ze voortgaan in de mate van haar uitbreiding, haar grijparmten naar heel Vlaanderen zal uitsteken en ons hele Vlaamse zijn gewoon zal verstikken.’²⁰⁶

Ook de werking van het Vlaamse theaterlandschap was een bron van teleurstelling. De besloten houding van de gemeentes, waarbij politieke belangen de gang van zaken belemmerden, maakte een goede samenwerking onmogelijk. De Ruyter ondervond vooral veel tegenwerking van de gemeentebesturen van Leuven, Antwerpen en Gent, terwijl hij naar eigen zeggen elders – in kleine steden – wel met open armen werd ontvangen. Opvoeringen in de schouwburg van Leuven kwamen pas in 1960 tot stand, volgens De Ruyter omdat de stad daarvoor een ‘anti-Bruxelloise’ houding had. De grootste weerstand ondervond hij echter bij de onderhandelingen met de socialistische gemeentebesturen van Antwerpen en Gent die omwille van de blauwe kleur van de liberale stad Brussel geen toegevingen wilden doen aan haar representant: ‘Je serai le dernier à vouloir introduire des immixtions politiques dans le théâtre mais je constate que le Théâtre National et Gand constituent un bastion socialiste.’²⁰⁷

Wat Antwerpen betrof, verhinderden de concurrentiesfeer en het wantrouwen ten aanzien van de KVS volgens De Ruyter een gezonde interactie met de KNS.²⁰⁸ De vraag naar een wederkerige ruil met het Nationaal Toneel botste dan ook op een njet. Daarom besloot De Ruyter bij wijze van een daad van verzet in 1960 het Antwerpse gezelschap tijdelijk de toegang naar het KVS-podium te ontzeggen.²⁰⁹ In Gent bleek de KVS het slachtoffer van discriminatie. Het stadsbestuur hanteerde namelijk twee prijscategorieën voor gastvoorstellingen, een lage prijs voor Vlaamse gezelschappen en een hogere prijs voor Franstalige gezelschappen. De KVS viel tot De Ruyters ontzetting onder de laatste categorie, en moest het stadsbestuur bij een bezoek aan Gent dus meer betalen dan de KNS. Ondanks zijn gelobby bij senator Roger Motz, een vriend van de Gentse ‘theaterschepen’ Jacques

²⁰⁵ AMVB, KVS-Archief: 20: brief Victor de Ruyter aan Noël Poblone, 4 november 1968.

²⁰⁶ AMVB, KVS-Archief: 17: brief Victor de Ruyter aan Marcel Bots, 22 juni 1966.

²⁰⁷ AMVB, KVS-Archief: 7: brief Victor de Ruyter aan Roger Motz, 25 mei 1960.

²⁰⁸ Idem.

²⁰⁹ AMVB, KVS-Archief: 6: brief Victor de Ruyter aan burgemeester Craybeckx, 4 februari 1960.

Vanderstegen bleef het stadsbestuur halsstarrig vasthouden aan die regeling. Bijgevolg zou de KVS jarenlang de Gentse schouwburg schuwen.²¹⁰

In 1965 was er eindelijk reden tot vreugde. Er was een akkoord gesloten met het bestuur van Antwerpen. Het Brusselse gezelschap mocht naar Antwerpen trekken met *Wie is bang voor Virginia Woolf?* in een regie van De Ruyter, terwijl ook de KNS zou passeren in de Lakensestraat. Ook met Gent werd de eerste stap tot ruilvoorstellingen gezet met het nieuwe gezelschap – NT Gent – dat er op aansturen van minister van cultuur Renaat van Elslande in 1965 werd gehuisvest. Met het vooruitzicht van een draaischijf tussen de drie steden leek het alsof ‘het toneel-probleem’ was opgelost. Ook wees het leiderschap van Van Elslande er volgens ‘Old Vic’ op dat er eindelijk een theaterpolitiek werd gevoerd.²¹¹

De algemene verstarring in de theaterwereld bleek ook uit de onderlinge verstandhouding van de theaters in de hoofdstad. De Brusselse context impliceerde natuurlijk een scala aan concurrerende Franstalige theaters. Maar in plaats van onderlinge samenwerking, gingen alle theaters hun eigen weg. Een lang aanslepend conflict met de directie van de Muntschouwburg, waarbij De Ruyter naar voren trad om zijn eigen ‘land’ te verdedigen, toont aan hoe rigide de theaters in Brussel waren georganiseerd. Het vertrekpunt van de verzuurde relaties was een overeenkomst tussen de grote theaters en met het Centre Belge des Echanges Culturels Internationaux (CBECI). Om de concurrentie te beperken kreeg elk van de theaters een monopolie over een bepaald type van buitenlandse gastvoorstellingen of over een bepaalde taal van een toneelstuk. Terwijl opera’s voorbehouden waren aan de Muntschouwburg, ‘spectacles de comédie latine’ aan het Parktheater en het Théâtre National, had de KVS het recht om Engelstalige, Nederlandstalige en Duitstalige spektakels op te voeren. Deze regeling betekende dat ieder theater een ‘droit de préférence’ hadden om zich op toe te spitsen, zodat de theaters niet in elkaars vaarwater zouden komen.²¹²

Op het einde van de jaren vijftig werd er aan die regeling getornd. De eerste wrevel bij De Ruyter ontstond toen hij hoorde dat het ‘Théâtre de Darmstadt’ een gastvoorstelling in de Muntschouwburg zou brengen, terwijl hij al afspraken had gemaakt met datzelfde theater. De Ruyter bracht directeur Joseph Rogatcheksky op de hoogte van het voorrecht van de KVS en daarmee was de zaak van de baan. Voor even dan toch, want op het einde van het jaar 1959 kwam het De Ruyter opnieuw ter ore dat een Duits gezelschap, deze keer het Düsseldorfer Schauspielhaus, in de Munt zou optreden. De nieuwe directeur, Maurice Huisman, hield echter voet bij stuk. Volgens hem zou het een massaspektakel worden met meer dan zestig acteurs, iets wat niet mogelijk was op het podium in de Vlaamse schouwburg. Daarnaast

²¹⁰ AMVB, KVS-Archief: 9: brief Victor de Ruyter aan E. van Balbine, 28 augustus 1961.

²¹¹ AMVB, KVS-Archief: 15: brief Victor de Ruyter aan Fred Engelen, 9 juni 1965 en G. Fonteyn, *Renaat van Elslande* (Antwerpen 1970) 117.

²¹² AMVB, KVS-Archief: 592: brief Victor de Ruyter aan Joseph Rogatchevsky, 29 april 1958.

voerde hij als reden op dat de prijs van het gezelschap voor de KVS te hoog was, omdat de capaciteit van de KVS-tribune te beperkt was om genoeg recettes te verkrijgen. De Ruyter oordeelde echter dat hem en de schouwburg een enorm onrecht werd gedaan en kaartte de zaak voor een eerste keer aan bij de gemeenteraad.²¹³

Daar bleef het niet bij. Huisman bleek op de koop toe ook nog eens directeur van het CBECI. Toen Huisman in 1961 opnieuw de toneeltoer opging door Russische en Griekse stukken op zijn podium te ontvangen, was de maat voor ‘Old Vic’ vol. In een brief aan het college van burgemeester en schepenen verdedigde hij niet enkel de positie van de KVS, die zich reeds veel moeite getroostte om de amateurgezelschappen te herbergen, in tegenstelling tot de Muntschouwburg. De Ruyter richtte zijn pijlen vooral op de dubbele positie van Huisman waarvan de Muntschouwburg in zijn visie profiteerde. Die twee functies bedierven volgens ‘Old Vic’ de relaties tussen beide theaters, aangezien het een oneerlijke concurrentie en een gevaarlijke monopoliepositie van de Muntschouwburg impliceerde. Huisman van zijn kant reageerde scherp op de ‘inexactitudes’ en het ‘agressieve karakter’ van De Ruyters actie. De twee beslisten uiteindelijk om hun conflict niet publiek te maken.²¹⁴

Opmerkelijk was dat De Ruyter, terwijl hij zich in de strijd gooide voor het privilege van de KVS, niet zoveel moeite had om het privilege van de Franstalige theaters met de voeten te treden. Al in 1958 vroeg De Ruyter de rechten van recente Franstalige stukken die in Parijs ten tonele waren gevoerd, maar werd daarbij jarenlang gehinderd. De Franse auteurs gingen niet akkoord met Nederlandstalige opvoeringen, aangezien elk nieuw stuk eerst op het podium van een Franstalige schouwburg moest verschijnen. Bovendien geloofden ze in Parijs niet in de meerwaarde van een Frans stuk dat in de Nederlandse taal werd gebracht: ‘On a toutes les peines du monde à faire comprendre là-bas que les Flamands parlent – en fait – néerlandais.’²¹⁵

De reacties waren tweeërlei van aard. De directeur van het Parktheater, Oscar Lejeune, stond in deze kwestie geheel aan de zijde van de KVS. De twee theaterdirecteurs onderhielden vanaf De Ruyters aantreden een goede relatie, wat bleek uit de uitwisseling van decors en kostuums en de toen heel ongebruikelijke Vlaams-Franstalige toneelruil in 1958. Twee eenakters van Molière vonden plaats in de KVS, terwijl het Brusselse gezelschap het Parktheater mocht aandoen met *Het dagboek van Anne Frank*. Vanuit hun goede band toonde Lejeune zich dan ook genereus tegenover De Ruyter. Hoewel het Parktheater van de populaire toneelauteur Félicien Marceau het privilege had gekregen om er diens recente stukken eerst

²¹³ AMVB, KVS-Archief: 592: brief Victor de Ruyter aan Maurice Huisman, 31 december 1959; AMVB, KVS-Archief: 592: brief Maurice Huisman aan Victor de Ruyter, 4 januari 1960 en AMVB, KVS-Archief: 61: brief Victor de Ruyter aan Yvonne van Leynseele, 6 januari 1960.

²¹⁴ AMVB, KVS-Archief: 62: brief Victor de Ruyter aan collège de bourgmestre et des échevins, 23 maart 1961 en AMVB, KVS-Archief: 592: brief Maurice Huisman aan Victor de Ruyter, 27 maart 1961.

²¹⁵ AMVB, KVS-Archief: 409: brief Herman Closson aan Victor de Ruyter, 4 juni 1966.

op te voeren, achtte Lejeune die hele regeling opgeblazen. Hij stemde erin toe om een goed woordje te doen in het voordeel van de KVS om de opvoerrechten van *L'oeuf* te bemachtigen. Het Théâtre National, echter, dat was een heel ander verhaal. De directie van dat theater ontketende een 'campagne sur la question des privilèges' in de media. Volgens Lejeune hadden ze de Vlaamse voorstellingen door het KVS-ensemble van *Journal d'Anne Frank* aangegrepen om aan kwaadsprekerij te doen: 'C'est par une sorte de malice, qui se croyait, à tort, habile, que ses Messieurs se sont servis de cet exemple (Anne Frank), et, surtout, parce que j'avais accueilli votre excellente troupe au Parc.'²¹⁶

Conflicten maken vaak duidelijk wie welke belangen voorstond. Dat blijkt op treffende wijze uit de aanvaring met het amateurtoneel in 1968, waarbij duidelijk werd dat De Ruyter zich als directeur van een beroepstheater van dat amateurtoneel liever zoveel mogelijk distantieerde. Reeds werd beschreven dat De Ruyter de amateurgezelschappen maar node onder het motto 'traditie' aanvaardde in zijn schouwburg. De dinsdag als opvoeringsdag voor het liefhebberstoneel was een verworven recht dat in het stadsreglement stond gestipuleerd. Dat was echter buiten De Ruyter gerekend. De kiem van het conflict werd gelegd in 1968. Toen drong 'Old Vic' er bij de voorzitter van het Koninklijk Verbond van de Vlaamse Toneelverenigingen van Brussel, Victor Rongé, op aan om andere zalen, zoals de Beursschouwburg of de Atrium-zaal, te overwegen. De Ruyter beschouwde de dinsdag immers als de perfecte dag om vooral buitenlandse gastvoorstellingen te programmeren. Zodoende werd de 'internationale expansie van de KVS tot een meer internationaal theater' niet geremd.²¹⁷

Aanvankelijk was Rongé bereid op zijn verzoek in te gaan, omdat hij als trouwe KVS-bezoeker de belangen van de KVS wilde behartigen. Het probleem was echter dat het gemeentebestuur zijn veto uitsprak over die wijziging, aangezien dat hogere toelagen voor het Vlaamse amateurtoneel impliceerde – wat bij de Franstalige gemeenteraadsleden in slechte aarde viel. De zaak werd tijdelijk opgelost door een compromis. Het amateurtoneel zou genoeg nemen met een tiental vrije dinsdagen op het jaar.²¹⁸ Het ware conflict barstte los in 1969. Koen de Ruyter, de zoon van 'Old Vic', in naam van zijn vader had laten weten dat de amateursverenigingen zich door het nieuwe repertoiresysteem moesten behelpen met de meer ongunstige maandagavonden, omdat alle dinsdagen reeds waren voorbehouden voor eigen

²¹⁶ AMVB, KVS-Archief: 597: brief Victor de Ruyter aan Oscar Lejeune, 25 juli 1960; AMVB, KVS-Archief: 597: brief Oscar Lejeune aan Victor de Ruyter, 16 juli 1960 en AMVB, KVS-Archief: 597: brief Oscar Lejeune aan Victor de Ruyter, 29 juli 1960.

²¹⁷ AMVB, KVS-Archief: 74: brief Victor de Ruyter aan Victor Rongé, 4 november 1968.

²¹⁸ AMVB, KVS-Archief: 74: brief Victor Rongé aan Victor de Ruyter, 24 oktober 1968 en AMVB, KVS-Archief: 74: brief Victor Rongé aan Victor de Ruyter, 7 november 1968.

producties.²¹⁹ Toen bleek dat De Ruyter het amateurtoneel met een drogreden om de tuin had geleid. Er vonden toch buitenlandse gastproducties, in plaats van eigen producties, plaats op de KVS-planken.²²⁰ Rongé verweet De Ruyters zijn ‘dictatoriale optreden’, terwijl de liefhebbertonelen een historisch recht hadden verworven op hun speeldagen, aangezien ze er ‘sedert de stichting van de schouwburg’ speelden. Langs de andere kant wees ‘Old Vic’ Rongé op de noodzaak van een scheiding tussen beroeps- en amateurtoneel om ‘verwarring bij het publiek’ te voorkomen. Hoewel De Ruyter uiteindelijk moest inbinden, toont dit conflict aan dat het liefhebberstoneel niet meer bij het nieuwe imago paste van de ‘professionele’ KVS.²²¹

Relaties met derden zeggen iets wezenlijk over de KVS en zijn uitbater De Ruyter. Hij verwachtte dat de KVS, omwille van zijn culturele en didactische functie, alle nodige steun – en dan vooral van de Vlaamse pers – zou krijgen tijdens zijn weg naar de top. Hij ging daarbij geen conflict uit de weg om zijn belangen veilig te stellen. Evengoed maken de strubbelingen duidelijk hoe verstard het Vlaamse theaterlandschap toen in elkaar zat. In Vlaanderen verzuurden de politieke sentimenten de goede verstandhouding, terwijl er in Brussel halsstarrig werd vastgehouden aan de zogenaamde privileges. Dat ‘Old Vic’ daar nogal dubieus zijn belangen behartigde blijkt uit zijn kritiek op de Muntschouwburg, terwijl ook hij de regelingen aan zijn laars lapt. Toch bleek er in dat gesloten theaterklimaat ook samenwerking mogelijk met de Franstalige landgenoten, zoals het geval was met het Parktheater. Maar niet iedereen zat te wachten op een toenadering. Een aantal KVS-bezoekers gaven namelijk een strikte invulling aan het ‘Vlaamse’ profiel van de KVS. In de jaren zestig maakten verschillende klachten duidelijk hoe ‘vloeibaar’ de betekenis van de ‘Vlaamse’ schouwburg was.

Monument van ‘Vlaamse strijd’?

De manier hoe De Ruyter aan de ‘Vlaamse’ identiteit vormgaf en zich zoveel mogelijk probeerde in te schakelen in het cultuurbeleid van Van Elslande, werd reeds besproken. Daarnaast waren er andere instanties, zoals een aantal KVS-bezoekers en de Vlaamse pers, die veel belang hechtten aan de ‘Vlaamse’ betekenis van de KVS. Ook hun discours ging in essentie terug op de functie van de KVS als een ‘bolwerk’ van Vlaamse aanwezigheid in

²¹⁹ Het ‘repertoiresysteem’, een noodoplossing uit de trukendoos van De Ruyter, moest de publieksterugval aan het einde van de jaren zestig keren. Dat systeem komt aan bod in het volgende hoofdstuk.

²²⁰ AMVB, KVS-Archief: 74: brief Koen de Ruyter aan Victor Rongé, 9 juni 1969 en AMVB, KVS-Archief: 74: brief Victor Rongé aan Victor de Ruyter, 13 juni 1969.

²²¹ AMVB, KVS-Archief: 74: brief Victor Rongé aan Victor de Ruyter, 1 juli 1969; AMVB, KVS-Archief: 74: brief Victor Rongé aan Victor de Ruyter, 14 juli 1969 en AMVB, KVS-Archief: 74: brief Victor Rongé aan Victor de Ruyter, 14 juli 1969.

Brussel, maar zij gaven vaak een striktere invulling aan dat ‘Vlaamse’ karakter van de schouwburg. Dat uitte zich in ontevreden brieven of krantenartikelen over de artistieke werking van het KVS-gezelschap. Daarnaast oefenden ook de Franstalige pers en het cultuurbeleid van Van Elslande druk uit op het ‘Vlaamse’ profiel van de KVS.

De onvrede van de meeste KVS-bezoekers had te maken met het taalgebruik op het podium, een aspect dat omwille van de didactische functie van de Vlaamse schouwburg ook van wezenlijk belang was voor De Ruyter. De klachtenbrieven die tijdens de jaren vijftig en zestig aan de KVS werden geadresseerd, focusten vaak op de manier van spreken of het woordgebruik. Misnoegde toeschouwers waren onder andere ontevreden over de Franse uitspraak van het woord ‘frank’ en de ‘Hollandse’ manier van spreken. De Vlaamse schouwburg moest in hun ogen afstand nemen van andere invloeden. KVS-bezoeker Roger Limbourg drukte De Ruyter ook op het hart dat de acteurs niet te snel mochten spreken, zodat het publiek de plot goed kon volgen. Want, zo luidde Limbourgs bekommernis, ‘het grote deel van het publiek staat nog niet zo heel ver met zijn beschaafdheid’.²²² Ook de vereniging voor beschaafde omgangstaal tikte het KVS-gezelschap wel eens graag op de vingers omwille van het onkeurige taalgebruik *on stage*. Vanwege de ‘opvoedende rol in de verspreiding van de Nederlandse taal’ verdiende de correctheid van de taal meer aandacht. Woorden als ‘lokatie’ waren voor hen uit de boze. In plaats daarvan drong de vereniging aan om haar verbetering, ‘plaatsbespreking’, in acht te nemen.²²³

Druk van buitenaf richtte zich behalve op de taal, ook op de Vlaamse invulling van het repertoire. De algemene sfeer van tevredenheid die op het einde van de jaren vijftig in de pers heerste, sloeg om vanaf het begin van de jaren zestig. Het Vlaamse schrijftalent, een paar jaar eerder nog zo bejubeld, leek zijn pen niet meer ter hand te nemen. Terwijl Staf Knop in 1958 nog zijn enthousiasme uitdrukte over de ‘overrompelende activiteit van de Vlaamse toneelauteurs’, berichtte hij vanaf 1960 over een gebrek aan nieuwe ‘opvallende flitsen’ van de Vlaamse letterkunde. Daar kwam nog bij dat de schouwburgen een schijnbaar onverschillige houding vertoonden tegenover de auteurs van eigen bodem. Weinig modern Vlaams materiaal kreeg een kans op een heuse schouwburgvertoning.²²⁴

De overheid hoopte daar verandering in te brengen met een nieuwe set van regels die een grote graad van bemoeienis in het artistieke beleid inhield. Het vorige Koninklijke Besluit van 14 september 1954 legde ook al een reeks repertoireverplichtingen op, maar dat bleef vrij beperkt. De KNS en de KVS moesten op de planken komen met twee klassieke, drie

²²² AMVB, KVS-Archief: 36: brief S. J. Ligot aan Victor de Ruyter, 18 oktober 1956 en AMVB, KVS-Archief: 408: brief Roger Limbourg aan Victor de Ruyter, 1 oktober 1958.

²²³ AMVB, KVS-Archief: 39: brief Jo Dejaeger-Wolff aan Victor de Ruyter, 31 augustus 1961.

²²⁴ S. Knop, ‘Problemen in het Vlaamse drama’, in: *De Vlaamse Gids*, 42 (1958), 189 en S. Knop, ‘Bokkesprongen in het Vlaams toneel’, in: *De Vlaamse Gids*, 44 (1960), 126.

hedendaagse en twee Belgische stukken. Aangezien het eenweekstelsel toen nog in voege was, betekende dit dat ongeveer één vijfde van het repertoire behoefde te voldoen aan de voorwaarden. Met ingang van het Koninklijk Besluit van 18 februari 1964 werden de schouwburgen veel meer onder druk gezet om het repertoire in te kleuren met stukken van Vlaamse auteurs. Tijdens ieder toneelseizoen hoorden vier stukken van Beneluxoorsprong op de planken te komen, waarvan zeker twee van de hand van Vlaamse auteurs. Daarnaast werd het ook verplicht om twee klassiekers te programmeren. In de context van de jaren zestig betekende de regeling een serieus struikelblok. In beide schouwburgen paste het gezelschap het drieweekstelsel toe, wat logischerwijs een vermindering van het aantal toneelstukken per seizoen met zich meebracht. Het ging dan dus niet meer om één vijfde maar om meer dan de helft van het repertoire dat gemodelleerd moest zijn naar de wens van Van Elslande.²²⁵

De nieuwe regeling zette De Ruyter voor het blok. Het impliceerde dat een wezenlijk deel van zijn artistiek beleid, de programmering van buitenlandse successtukken, onder druk kwam te staan. Reeds in het eerste werkingjaar kon de KVS omwille van praktische redenen niet voldoen aan de voorwaarden. Een van de geplande Belgische stukken; *Het huwelijk van juffrouw Beulemans*, werd onvoldoende bevonden om er een geslaagde productie van te maken. Met andere woorden, de subsidiekoek van de KVS kwam in gevaar. In een brief aan Van Elslande vroeg De Ruyter de cultuurminister om voor één keer een uitzondering te willen toestaan.²²⁶ De Vlaamse pers zag in dat verzuim echter hét bewijs dat de schouwburgen de recente toneelschrijfkunst verloochenden. Paul van Morckhoven wees de nalatige schouwburgdirecteurs – want ook de KNS lapte de regeling aan zijn laars – op hun plicht ten aanzien van de belastingbetalers. Hij meende dat de directeurs hun lesje wel zouden leren mits een verdiende bestraffing van overheidswege. Ook Frans Cools stak zijn teleurstelling niet onder stoelen of banken. Dat er een Koninklijk Besluit voor nodig was om directies te dwingen om Vlaams toneelwerk te programmeren leek er op te wijzen dat de ‘directeurs geen vertrouwen hebben in de schrijvers van eigen bodem’.²²⁷

De schouwburg was ook het voorwerp van meer principiële discussies, waarbij een aantal KVS-bezoekers De Ruyter verweten te verzaken aan zijn verantwoordelijkheid om Vlaamse werken te monteren. Een belangrijk twistpunt was de toenadering die de KVS sporadisch zocht tot Franstalige theaters, en dan in het bijzonder het Parktheater. Het Brusselse theaterwezen was zoals reeds beschreven een besloten omgeving, waarbij ieder

²²⁵ AMVB, KVS-Archief: 13: brief Victor de Ruyter aan Renaat van Elslande, 9 juni 1964 en A. van Impe, *Over toneel. Vlaamse kroniek van het komediantendom* (Tielt 1978) 299-300 en 326.

²²⁶ AMVB, KVS-Archief: 13: brief Victor de Ruyter aan Renaat van Elslande, 9 juni 1964 en AMVB, KVS-Archief: 14: brief Victor de Ruyter aan Yvonne van leynseele, 7 november 1964.

²²⁷ AMVB, KVS-Archief: 1203: P. van Morckhoven, ‘Te weinig Nederlands werk op repertoire van schouwburgen’, in: *De Standaard*, 16 september 1964 en F. Cools, ‘Oorspronkelijk werk in de Nederlandse schouwburgen’, in: *De Vlaamse Gids*, 49 (1965), 65.

theater zich toespitste op de eigen activiteiten en privileges. Uitzondering op die regel waren tijdelijke samenwerkingsverbanden. Regisseurs die verbonden waren aan het ene theater vervulden sporadisch een regie-opdracht in een ander theater. Jo Dua, huisregisseur van de KVS, zette bijvoorbeeld wel eens een stapje in Franstalige theaters als Rideau de Bruxelles en Théâtre de Poche. Anderzijds wilde ook De Ruyter af en toe ‘een andere wind laten waaien’ in de Lakensestraat. In 1962 nodigde hij de Brusselaar Louis Boxus uit die op dat ogenblik werkzaam was in het Parktheater. Hij zou de regie van *Sirene* op zich nemen, een Belgisch toneelstuk van de hand van de Franstalige Charles Cordier.²²⁸



13 Sirene, 1962: dit stuk was in 1961 bekroond met de Prix du Brabant.

Die toenadering viel in verkeerde aarde bij sommige theatergangers. Frans de Schrijver, die als trouwe abonnee de schouwburg reeds jarenlang frequenteerde, dreigde met een opzegging van zijn abonnement. Samen met ‘anderen waarvan ik er ken’ hield hij zijn neus namelijk op voor de Franstalige invloeden in de schouwburg. Voor hem was theater in de Vlaamse schouwburg meer dan zuivere ontspanning of ‘toneelliefhebberij’. Bij wijze van statement moesten Vlamingen de Vlaamse cultuurinitiatieven steunen met hun aanwezigheid. Maar ook de KVS had volgens De Schrijver de plicht om zijn ‘Vlaams’ profiel eer aan te doen door Vlaamse auteurs en regisseurs een kans te geven. De artistieke gang van zaken, waarbij de KVS met andere woorden Franstalige auteurs een dienst bewees en nota bene nog een

²²⁸ AMVB, KVS-Archief: 10: brief Victor de Ruyter aan Frans de Schrijver, 19 februari 1962.

Franstalige regisseur in zijn midden verwelkomde, was volgens hem uiterst verontrustend. Op De Ruyters schouders rustte immers een belangrijke verantwoordelijkheid: ‘In deze beslissende tijd, waar we vechten voor onze taal en onze instellingen in Brussel, moet u meer dan de gewone man in die strijd medewerken en geen toegevingen doen die op artistiek gebied niet te rechtvaardigen zijn.’²²⁹

De persverslagen gaven wel een woord van goedkeuring over de samenwerking van de KVS met Franstalige schouwburgen en regisseurs. Toch ging daar een zekere dubbelzinnigheid achter schuil. Het simpele uitgangspunt was – net zoals bij abonnee De Schrijver – dat Vlaamse schouwburgen Vlaams werk moesten brengen en Franstalige schouwburgen Franstalig werk. Een interactie tussen de Vlaamse schouwburg en Franstalige invloeden was vanuit die optiek enkel geoorloofd als de wisselwerking langs beide kanten kwam. In feite zinspeelden de kranten op een soort wafelijzerpolitiek, maar dan op cultureel vlak. Wanneer de Parkschouwburg en de KVS bij elkaar op bezoek gingen in 1958 lachten de grote kranten, zoals *Het Volk*, *De Standaard*, *Le Soir* en *La Libre Belgique*, de wederzijdse samenwerking toe.²³⁰ Een enkele afwijzende reactie vormde een uitzondering op de regel, zoals de resolute afkeuring in het Brusselse satirische weekblad *L’Ane Roux* waarin de komst van de KVS werd opgevat als een bedreiging: ‘Horreur des horreurs! Le théâtre du Parc a ouvert sa saison en laissant interpréter sous les feux de sa rampe une pièce en flamand. Du flamand au Parc je vous demande!’²³¹

Met het Franstalige stuk *Sirene* van Cordier was het evenwicht echter verstoord, omdat er geen wederzijdse beloften waren gemaakt. Het kwam er dus op aan om de balans te herstellen, zo oordeelde de pers aan beide kanten van de taalgrens. Aan Franstalige zijde voorspelde de recensent dat het slechts een kwestie van tijd was vooraleer het ‘juste équilibre’ zou worden bereikt door ‘l’un ou l’autre de nos théâtres de l’expression française’ die een Vlaamse auteur in de bloemetjes zou zetten. Van Morckhoven in *De Standaard*, anderzijds, drukte sterk zijn hoop uit dat een ‘uitsluitend Vlaamstalig regisseur’ het publiek in de Parkschouwburg zou verblijden met een ‘Vlaams werk’.²³²

Een aantal schijnbaar banale discussies maken duidelijk hoe andere instanties mee vormgaven aan de ‘Vlaamse’ identiteit van de KVS. Diens ‘Vlaamse’ profiel, de negentiende-eeuwse ‘belichaming’ van de Vlaamse ontvoogdingsstrijd, lag immers langs beide kanten van de taalgrens onder vuur. Voor de Vlaamse drukingsgroepen ging het er niet ‘Vlaams’ genoeg

²²⁹ AMVB, KVS-Archief: 39: brief Frans de Schrijver aan Victor de Ruyter, 17 februari 1962.

²³⁰ AMVB, KVS-Archief: 1131: ‘In de Parkschouwburg. Voorpremière van *Het dagboek van Anne Frank* door de KVS’, in: *Het Volk*, 5 september 1958; ‘*Le journal d’Anne Frank*’, in: *Le Soir*, 5 september 1958; ‘*Le journal d’Anne Frank* par le Koninklijke Vlaamse Schouwburg’, in: *La libre Belgique*, 5 september 1958 en ‘*Het dagboek van Anne Frank* in de KVS’, in: *De Standaard*, 6 september 1958.

²³¹ AMVB, KVS-Archief: 1131: ‘Horreurs des horreurs!’, in: *l’Ane Roux*, 17 september 1958.

²³² AMVB, KVS-Archief: 1171: ‘Les spectacles à Bruxelles’, in: *La Dernière Heure*, 3 februari 1962 en AMVB, KVS-Archief: 1171: P. van Morckhoven, ‘De creatie van *Sirene*’, in: *De Standaard*, [3 februari 1962].

aan toe. De Franstalige evenknieën wantrouwen op hun beurt een bastion dat zijn betekenis ontleende aan de ‘strijd’ tegen de verfransing. Door hun kritiek legden een aantal instanties De Ruyter het vuur na aan de schenen. Daardoor werd hij verplicht om de identiteit van de KVS op andere manieren te definiëren, hetzij als een ontmoetingsplaats voor alle Brusselaars en Belgen, hetzij als een instelling met een uitgesproken Vlaams karakter.

Naar aanleiding van een stukje publiciteit voor de KVS in het gratis tijdschrift van het Vlaamse Aktie Komitee, *Vandaag en Morgen*, kwam de Vlaamse schouwburg in een kwaad daglicht te staan. Dat was het startsein voor het satirische weekblad *Pourquoi Pas?* om in 1964 een aanval op de KVS te lanceren. Dat de schouwburg werd vermeld in een blad dat ‘sa haine’ verspreidde over ‘tout ce qui est Bruxellois, francophone ou simplement belge’ wees erop dat de stad Brussel haar eigen vijand herbergde: ‘Les Bruxellois qui paient de la publicité à leurs pires ennemis, c’est le comble!’²³³ Dergelijke uitlatingen konden uiteraard niet op de goedkeuring van De Ruyter rekenen die het ‘Vlaamse’ karakter van de KVS buiten het politieke strijdtoneel wilde houden. Bij wijze van respons presenteerde hij de KVS als een theater dat openstond voor alle Brusselaars en Belgen. Immers, zo bracht hij aan, stuurden veel Franstalige scholen hun leerlingen naar de Lakensestraat om een educatief spektakel in de Vlaamse schouwburg bij te wonen.²³⁴

Aan Vlaamse zijde kreeg ‘Old Vic’ ook heel wat kritiek te verduren die zijn zakelijk beleid viseerde. De ultieme vrees van buitenaf was dat hét Vlaamse monument onderhevig was aan verfransinginvloeden. In 1962 hadden een aantal ‘Brusselse leden’ bij de Vlaamse Toeristenbond geklaagd over de tewerkstelling van twee personeelsleden in de KVS, een fotograaf en een kleedster, die uitsluitend Franstalig waren. De Ruyter reageerde gepikeerd op de uitlatingen die de Toeristenbond hem doorsluisde, aangezien opnieuw bleek dat de Vlamingen geen vertrouwen hadden in hem als directeur. Personeelszaken, zo drukte hij de Toeristenbond op het hart, hadden te maken met vakkennis en deskundigheid. Hoewel hij altijd eerst op zoek was gegaan naar Nederlandstalige werkrachten, werd hij vanuit pragmatisch oogpunt verplicht om de klemtoon te verleggen naar de capaciteiten van de sollicitanten. Dat had echter niets te maken met het ‘puur Vlaamse werk’ dat hij in de KVS verrichtte. In 1965 werd hij opnieuw omwille van een gelijkaardige reden op de rooster gelegd, deze keer door *'t Pallieterke* omdat er een brief met Franstalig adres vanuit de schouwburg was verstuurd. Ook hier werd hij in de verdediging gedrongen. De satirische krant verwarde elementaire beleefdheid naar een Franstalig deel van het publiek met het al dan niet ‘Vlaamse’ karakter van de KVS, dixit De Ruyter. Dergelijke disputen maakten echter niet alleen duidelijk hoe anderen een Vlaamse invulling gaven aan de schouwburg, ze

²³³ AMVB, KVS-Archief: 172: ‘Payé par les fransquillons’, in: *Pourquoi Pas?*, 22 mei 1964.

²³⁴ AMVB, KVS-Archief: 172: brief Victor de Ruyter aan Jean Welle, 29 juni 1964.

dwongen De Ruyter ook om zich te profileren als een volbloed Vlaming: ‘Ik zal het waarachtig zo goed mogelijk en Vlaams doen!’²³⁵

Epiloog

De Ruyter behartigde de belangen van de KVS als een echte zakenman, dat blijkt nu ook uit zijn relaties met derden. Daarbij kwam hij niet altijd in een fraai daglicht te staan. Binnen het gezelschap werden ambitieuze mensen ontmoedigd door de implementatie van tijdelijke contracten waar de KVS vanuit commercieel oogpunt mee was gediend. Ook de traditionele band met het amateurtheater was hij liever kwijt dan rijk, aangezien het een obstakel vormde voor de internationale allures van de KVS. Maar vooral in hartje Brussel toonde De Ruyter zich van een dubieuze kant door de kwestie van de privileges uit te buiten in het belang van de KVS. Wel gaf zijn samenwerking met het Parktheater en de regisseur Boxus aan dat hij het ‘Vlaamse’ profiel van de KVS op een minder principiële manier invulde dan een aantal andere instanties. In plaats van een geïsoleerde positie, waarbij het principe ‘van Vlamingen voor Vlamingen’ werd geëerbiedigd, stond hij een meer open en pragmatische houding voor tussen het Franstalige en Vlaamse theater in het Brusselsse.

De uitbarsting van ontevredenheid, die zich op het einde in de jaren zestig voordeed, bouwde voort op een aantal structurele problemen van het theaterwezen. De hiërarchie in de schouwburgen, het statuut van de acteur, de artistieke tekortkomingen door een slechte voorbereiding waren zaken die ook vóór 1968 wrevel opwekten. Bovendien was het Vlaams theaterbestel erg beperkt in omvang en steevast provincialistisch georiënteerd. De culturele ‘aderlating’, door de uittocht van acteurs en regisseurs naar Nederland, was dus niet enkel een ‘complex’ dat de pers zichzelf aanpraatte, maar een daadwerkelijk probleem.

Wat er wezenlijk veranderde na 1968 was het doordringen van het ‘vernieuwingsparadigma’ tot in de brede lagen in de maatschappij. De zucht naar artistieke vrijheid behoorde al tot het vocabularium van enkele voorvechters van het kamertoneel à la Brulin. Plots echter klonken er vanuit de pers klaagzangen over het gebrek aan vernieuwing in de schouwburgen – ‘de crisis van het Vlaamse toneel’. Dit nieuwe vertoog verdrong het oude discours, waarbij de KVS fungeerde als een ontmoetingsplaats voor Vlamingen. De rol van het negentiende-eeuwse bastion van ontvoogding leek uitgespeeld. Voorvechters van een nieuwe manier van toneelspelen zochten hun heil namelijk niet meer in het gemeenschapstheater of de bevoogdende functie van een theaterhuis. De KVS belandde

²³⁵ AMVB, KVS-Archief: 11: brief Victor de Ruyter aan Jozef van Overstraeten, 16 november 1962 en AMVB, KVS-Archief: 14: brief Victor de Ruyter aan Jan Nuyts, 17 april 1965.

daardoor vrij snel in een legitimeitscrisis. De manier hoe al deze zaken in elkaar grepen verdient een nadere beschouwing.

4 NAAR EEN LEGITIMITEITSCRISIS IN DE JAREN ZESTIG

Het gemeenschapstheater ter discussie: *De plaatsbekleder* als keerpunt

De gebeurtenissen in het jaar 1968 gaven de aanzet tot een reeks veranderingen op theatergebied en een andere manier van denken over toneel. Maar de eerste tekenen aan de wand waren al ruim vóór 1968 zichtbaar. De organisatie van het theaterbestel, zowel de hiërarchie binnen de schouwburgen als de gebrekkige interactie tussen de verschillende theaterhuizen, wekte niet alleen onvrede bij de medewerkers. Er broeide iets op internationaal gebied. Vanuit het buitenland kwamen nieuwe tendensen, zoals politiek theater, en nieuwe werkmethodes overgewaaid. Het voorbeeld van het links politieke theater van Bertolt Brecht tijdens de jaren vijftig in het Berliner Ensemble in Oost-Duitsland en de stukken over sociale en politieke problemen in het Royal Court Theatre in Londen toonden volgens Johan Thielemans aan dat de jaren van zelfgenoegzaamheid van na de Tweede Wereldoorlog plaats hadden gemaakt voor politiek engagement.²³⁶ Uit dat geheel aan geëngageerde stukken sprak een bekommernis om het actuele leven, een ideologie of een duidelijke levenshouding.

Buitenlandse gezelschappen stonden ook model voor andere werkmethoden. Vooral The Living Theatre uit de Verenigde Staten en het Laboratoriumtheater van de Pool Jerzy Grotowski maakten naam in Europa.²³⁷ Dergelijke theaters waren ontstaan uit onvrede met het inspiratieloze theater à la Broadway. Elke vorm van hiërarchie werd verworpen. Door de klemtoon op de hele werkgemeenschap te leggen, kwamen de opvoeringen tot stand als producten van een gezamenlijk werkproces. Daarnaast was de *performance* van een geheel andere aard. De tekst vormde niet meer de fundamentele basis, maar het vertrekpunt om het spel in al zijn rituele gedaantes te laten ontplooiën. Experimenten met de stem, het lichaam en beweging stonden centraal bij deze ensembles. De confrontatie met deze nieuwe vormen van theater wekte meteen de belangstelling van sommige Vlaamse theatermakers. In 1966 kwam Grotowski op bezoek in België en in 1967 volgden Tone Brulin en zijn leerling Franz Marijnen, die bij Brulin les had gevolgd aan het Hoger Rijksinstituut voor Toneel en Cultuurspreiding (RITCS), een stage bij de Poolse theatermaker. De experimentele speelstijl kreeg zelfs sporadisch toegang tot de schouwburgen. In 1961 kwam The Living Theatre voor een eerste keer naar België. Bij een volgende tournee in 1964 deed het ensemble de Brusselse en Antwerpse schouwburg aan met *The Brig*, een ontoegankelijke productie over de

²³⁶ J. Thielemans, 'De schaduw van het echte product', in: J. Ceuleers, R. Vandendaele, e.a. (red.), *De stoute jaren 58-68. Muziek, mode, design, architectuur, fotografie, radio en tv, film, theater, kunst, literatuur* (Leuven 1988) 158.

²³⁷ Volgend artikel gaat dieper in op het Amerikaanse experimentele theater: A. Marwick, 'Power to the People: Experimental Theatre in the 1960s', in: *History Today*, 44 (1994), 34-40.

gewelddadige toestanden in een gevangenis van de Amerikaanse marine, waarbij er geen duidelijke rolverdeling was, zonder een woord tekst of uitleg.²³⁸

Deze combinatie van geëngageerd theater en nieuwe werkmethodes zou na 1968 doorbreken in Vlaanderen. Maar ook hier hadden zich voordien al experimenten voorgedaan, geënt op internationale ontwikkelingen. In de marge van het toneelven gingen een aantal jonge theatermakers vanaf het midden van de jaren vijftig aan de slag met de toneelstukken van Brecht, zij het na enige aarzeling en op beperkte schaal, want het absurd toneel paste beter bij de doelstellingen en de kleine ruimtes van de kamergezelschappen. Opvoeringen van Brecht vonden plaats bij het Brussels Kamertoneel, het Arcatheater in Gent en het Antwerpse Fakkeltheater.²³⁹ Vooral de veelzijdige theatermaker Rudi van Vlaanderen raakte in de ban van het Oost-Duitse theater en ontpopte zich tot een grote ‘Brechtkenner’. Hij richtte in 1958 het Hedendaags Toneel op, dat gericht was op het brengen van absurdistisch en links geëngageerd toneel. In 1959 werd dat gezelschap omgetoverd tot ‘Toneel Vandaag’, met een grotere openheid voor allerhande vooruitstrevende en avant-gardistische experimenten.²⁴⁰

Het was bij Toneel Vandaag dat in 1966 de voorstellingen van *Thyestes* van Hugo Claus, in een regie van de auteur zelf, hoge ogen gooiden. Claus bracht de rituele thematiek van de Griekse tragedie – Koning Atreus berooft de kinderen van zijn broer Thyestes van het leven als een soort ritueel en schotelt ze hem letterlijk voor – tot leven in een rituele encenering met bijhorende kostumering.²⁴¹ De voornaamste reden voor Claus om het heft in eigen handen te nemen, was zijn teleurstelling in verband met het overgrote merendeel van de enceneringen van zijn stukken. De meeste theatermakers misbruikten volgens hem de tekst om er een eigen visie op te projecteren.²⁴²

Ook binnen de schouwburgen zelf baanden de internationale tendensen zich vóór 1968 aarzelend een weg, maar dat had meer te maken met kopieergedrag van het populaire buitenlandse repertoire dan met interesse voor nieuwe spelmethoden. Werken uit het buitenland die gaandeweg tot de grote canon waren gaan behoren, vonden ingang in het toneelrepertoire van de grote schouwburgen. In 1960 bracht de Koninklijke Nederlandse Schouwburg (KNS) voor de eerste keer een Brechtproductie op de planken. De regie van Fred

²³⁸ L. Verkeir, ‘The Living Theatre of New York – Een toneelgroep te huur’, in: *De Vlaamse Gids*, 48 (1964) 816-818; J. van Schoor, *De Vlaamse dramaturgie sinds 1945* (Brussel 1979) 223 en G. Opsomer, *Tone Brulin* (Kritisch Theater Lexicon) (Brussel 1997) 24.

²³⁹ A. Hackselmans, *De Oedipus van het Vlaamse theater. De Koninklijke Nederlandse Schouwburg te Antwerpen in de periode van het Nationaal Toneel (1945-1967)* (onuitg. licentiaatsverhandeling KU Leuven) (Leuven 2000) 86-88.

²⁴⁰ J. Aerts, K. Seeuws en G. Opsomer, *Rudi van Vlaanderen* (Kritisch Theater Lexicon) (Brussel 1996) 7.

²⁴¹ F. Decreus, ‘Claus regisseert *Thyestes* bij Toneel Vandaag. Vlaanderen en Artaud’, in: R. L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (Amsterdam 1996) 739.

²⁴² Y. Melsert, ‘Première van *Een bruid in de morgen* in Rotterdam in de regie van Ton Lutz’, in: R. L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (Amsterdam 1996) 706.

Engelen in Antwerpen ging echter volledig aan de maatschappijkritische thematiek van de tekst voorbij door in te zetten op een grootse encenering en door de algemeen menselijke gevoelens te benadrukken. De essentie van Brechts toneel, de politieke inslag, werd verpakt in een veilig jasje of zelfs volledig gedepolitiseerd.²⁴³ Daar zou verandering in komen vanaf het midden van de jaren zestig. Een verjongingskuur binnen het Antwerpse gezelschap, op aansturen van de nieuwe directeur Bert van Kerkhoven, bracht met zich mee dat jonge krachten op een andere manier aan de slag gingen met de tekst. Vooral regisseur Walter Tillemans bleek in die dagen voor een frisse wind te zorgen met zijn Brechtproducties die de geest van de Duitse theatermaker in ere hielden.²⁴⁴



14 *Moeder courage*, 1967: de KVS zou zich pas in 1967 aan een stuk van Brecht wagen met *Moeder courage*.

Binnen de Koninklijke Vlaamse Schouwburg (KVS) noopte de belangstelling van het publiek voor een modern repertoire Victor de Ruyter ertoe zijn aanbod op de vraag af te stemmen. Dat bleek echter niet gemakkelijk. Het traditionele KVS-publiek leek te zijn uiteengevallen in twee groepen die verschillende eisen stelden. Aan de ene kant kwamen de katholieke toeschouwers voor de bekende formule van vermaak en levensbeschouwelijke opvoeding naar de schouwburg. Aan de andere kant voelden jonge mensen zich meer geroepen om hun vrije tijd in te vullen met het hedendaagse toneelrepertoire. Deze tweedeling beloofde weinig goeds, want een toegeving aan één deel van de toeschouwers impliceerde de afkeuring van het

²⁴³ Hackselmans, *De Oedipus van het Vlaamse theater*, 92-93.

²⁴⁴ T. Brouwers e.a., 'Het Nationaal Toneel', in: Idem e.a. (red.), *Tussen de dronkaerd en het kouwe kind. 150 jaar Nationaal Tooneel*, KNS, *Het Toneelhuis* (Gent 2003) 162-163.

andere deel. Met andere woorden, het begin van de crisis waar de KVS omstreeks 1970 in zou belanden, werd al in de kiem voelbaar.²⁴⁵

De Ruyter koos echter overwegend voor de traditie, omdat hij niet wilde vervallen in het moderne ‘genre’ van stukken die ‘een bittere toon aanslagen tegenover onze maatschappij’. De oplossing lag er volgens hem in ‘dergelijke gewaagde’ voorstellingen buiten het abonnement te brengen. Vandaar dat het tweede plateau-idee zo aantrekkelijk leek, want dan konden de experimenten van de KVS plaatsvinden in een andere setting, zodat de twee soorten publiek tegelijk op hun wenken werden bediend.²⁴⁶ Anderzijds probeerde hij in beperkte mate tegemoet te komen aan de vraag naar modern toneel door één ‘pionierswerk’ of ‘schokproductie’ per jaar op het speelplan te plaatsen. Daarnaast nam De Ruyter net zoals voordien ook een zeker risico door het werk van Hugo Claus te programmeren, naar eigen zeggen omdat het repertoire van de KVS ‘een spiegelbeeld’ moest geven van de recente toneelliteratuur.²⁴⁷

De grootste verwezenlijking van het Brusselse gezelschap kwam in 1966 op de planken. Het KVS-gezelschap pakte toen uit met ‘de schokproductie van het jaar’, *De vervolging van en de moord op Jean-Paul Marat opgevoerd door de verpleegden van het krankzinnigengesticht te Charenton, onder leiding van de heer De Sade*. Met dit initiatief haakte de KVS in op een van de belangrijkste buitenlandse moderne producties uit die jaren. Deze theatertekst van de Duits-Zweeds Peter Weiss behoorde tot het documentaire theater dat in de jaren zestig in West-Duitsland ontstond. Auteurs als Weiss waren gekant tegen de tendens in het toenmalige Duitse theaterwezen om de wereld en de gruwel uit het verleden op een apolitieke wijze te benaderen. Vooral het recente naziverleden vormde een belangrijk thema. De politieke stukken legden de verschrikkingen open en bloot op tafel, vaak aan de hand van historisch materiaal.²⁴⁸

Het stuk kende vooral in Europa een groot succes. Toen de KVS het in 1966 op de planken bracht, was het reeds aan de beide kanten van de Berlijnse muur gespeeld. In Londen werd het stuk ten tonele gevoerd in een regie van de befaamde Peter Brook, die bekend stond om zijn vernieuwende aanpak en verscheidene baanbrekende producties realiseerde.²⁴⁹ Uit de recensies valt op te maken dat *Marat* de beste voorstelling was die in de periode van De Ruyter op het podium verscheen. Jo Dua, de regisseur van dienst, werd gelauwerd om zijn totaalspektakel waarbij de tekst een weinig belangrijke rol speelde. Zowel de inhoud – de

²⁴⁵ AMVB, KVS-Archief: 11: brief Victor de Ruyter aan de heren van het bestuur van A.C.M., 22 oktober 1962.

²⁴⁶ AMVB, KVS-Archief: 11: brief Victor de Ruyter aan de heren van het bestuur van A.C.M., 22 oktober 1962.

²⁴⁷ AMVB, KVS-Archief: 41: brief Bert Parloor aan Victor de Ruyter, 7 oktober 1966: bijlage en AMVB, KVS-Archief: 21: brief Victor de Ruyter aan de heer Laureyssens, 26 oktober 1970.

²⁴⁸ Voor meer informatie hierover, zie onder andere: J. Willett, *The Theatre of Erwin Piscator: Half a Century of Politics in the Theatre* (Londen 1978).

²⁴⁹ C. McCullough, *Theatre and Europe: 1957-95* (Exeter 1996) 19.

botsende ideeën van de personages Jean-Paul Marat en Markies de Sade die zich respectievelijk voor de collectieve en individuele revolutie uitspraken – als de vorm van de opvoering wekten verwondering.²⁵⁰ Zelfs de buitengewoon kritische Carlos Tindemans moest toegeven dat het ‘de efficiëntste productie sinds jaren’ was in het Vlaamse schouwburgleven, zij het dat de rest van het KVS-seizoen naar zijn mening behoorlijk ‘slap’ was geweest.²⁵¹



15 *De vervolging van en de moord op Jean-Paul Marat, 1966: In dit totaalspektakel werden dans, zang, pantomime, muziek en tekst in elkaar verweven.*

De eis van verandering en experiment na 1968 beperkte zich niet tot de theaterwereld. Ook de Vlaamse pers bleek van het vernieuwingsparadigma doordrongen. Reeds werd besproken dat theaterbeoordelaars die met een kritische blik het theaterstuk als een geheel analyseerden, buiten de recensies van Tindemans, weinig voorkomend waren in de jaren vijftig en zestig. Dat zou na 1968 veranderen. Deze nieuwe houding van de journalisten bracht met zich mee dat ook de vrij positieve berichtgeving over het schouwburggebeuren omsloeg. Alles wat er in de bastions van traditie op de planken kwam, werd onder de noemer ‘crisis van het toneel’ gebracht. In zekere zin is het ironisch dat Tindemans zijn loopbaan als recensent opgaf in

²⁵⁰ AMVB, KVS-Archief: 864: P. van Morckhoven, ‘Hallucinant spektakel in Brusselse KVS. Krankzinnigen spelen J. P. Marats dood’, in: *De Standaard*, 7 februari 1966; AMVB, KVS-Archief: 864: R. Lanckrock, ‘Theatergebeurtenis van formaat. Opvoering van *Marat* door K.V.S.-Brussel’, in: *Vooruit Gent*, 8 februari 1966; AMVB, KVS-Archief: 864: ‘*Marat* is totaal theater’, in: *Volksbelang*, 19 februari 1966 en P. de Prins, ‘Peter Weiss: Tussen Marat en de Sade’, in: *De Vlaamse Gids*, 50 (1966), 214.

²⁵¹ C. Tindemans, ‘Een jaar is een jaar is een jaar’, in: *Streven: Maandblad voor Geestesleven en Cultuur*, 19 (1966), 964-972.

1968, juist op het moment dat meer en meer recensenten het theater in Vlaanderen op een kritische manier begonnen te benaderen.²⁵²

Om deze veranderende opstelling van de recensenten ten opzichte van de schouwburgen duidelijk te maken, dient een woordje gezegd te worden over hun voeling met het schouwburgleven vóór 1968. Dat gebeurt aan de hand van een liberaal en een katholiek cultureel tijdschrift, respectievelijk *De Vlaamse Gids* en *Kultuurleven*, die in hun brede waaier aan berichtgeving over culturele zaken ook rapporteerden over het afgelopen toneelseizoen of veranderingen op toneelgebied. Bij een vergelijking tussen de berichtgeving in *De Vlaamse Gids* en *Kultuurleven* blijkt dat het liberale tijdschrift al in de jaren vijftig nauw verbonden was met het theaternieuws en rapporteerde over de belangrijkste ontwikkelingen, zowel over de activiteiten binnen het officiële theaterbestel als over nieuwigheden op het gebied van het kamertoneel. Dat was niet verwonderlijk, aangezien de auteurs allen zelf actief waren in het theaterleven. Staf Knop, die de besprekingen van de voorstellingen voor zijn rekening nam, was naast de huisauteur van komedies voor de KVS ook de drijvende kracht geweest achter het Brussels Kamertoneel. Daarnaast schreven experimentele theaterauteurs als Piet Sterckx en Brulin sporadisch voor het tijdschrift. Voor hen stond het toen al vast dat de toekomst van het theater elders lag dan in het schouwburgtoneel: ‘De dronkaard van het ouderwetse toneel is overleden.’²⁵³ *De Vlaamse Gids* stond ook open voor het toneel buiten Vlaanderen. Internationale ontwikkelingen kregen geregeld aandacht, evenals het Franstalige toneel in België dat Jean Guimaud voor zijn rekening nam.

Daartegenover stonden *Kultuurleven* en *Streven*, katholieke tijdschriften die weinig blijk gaven van interesse in het Vlaamse toneelleven. Vóór 1963 deed alleen het toneelgebeuren in Londen inkt vloeien bij *Kultuurleven*. Daarna werd er sporadisch een artikel gewijd aan thema’s zoals het moderne toneel van Brecht, maar het zou tot 1969 duren vooraleer de Vlaamse opvoeringen in *the spotlights* stonden. In *Streven* kreeg het Vlaamse toneel wat meer aandacht, maar dan vooral na de komst van Tindemans die vanaf 1960 het toneelnieuws op zich nam. Vóór 1960 bleef de berichtgeving beperkt tot een jaarlijkse opsomming van de voorstellingen uit het afgelopen seizoen, een overzicht dat verzorgd werd door Paul van Morckhoven. Met Tindemans verwierf het Vlaamse toneelleven een belangrijker plaats in het tijdschrift – vanaf 1966 zelfs met een aparte rubriek ‘Toneel’. Toch evenaarde *Streven* niet de openheid en veelzijdigheid op vlak van toneelnieuws die *De Vlaamse Gids* aan de dag legde. De berichtgeving bleef tijdens de jaren zestig voornamelijk beperkt tot Antwerpse aangelegenheden.

²⁵² L. van den Dries, ‘Carlos Tindemans als theaterrecensent’, in: L. van den Dries en F. Peeters (red.), *Bij open doek: liber amicorum Carlos Tindemans* (Kappellen 1995) 248.

²⁵³ P. Sterckx, ‘Toneelproblemen van nu’, in: *De Vlaamse Gids*, 43 (1959), 613 en T. Brulin, ‘Het toneel in Vlaanderen’, in: *De Vlaamse Gids*, 49 (1965), 473-475.

Een keerpunt voor de Vlaamse toneelwereld en de pers was het toneelstuk *De plaatsbekleder* van Rolf Hochhuth. Deze Duitse schrijver klopte in 1963 aan met zijn eerste script bij de Freie Volksbühne in West-Berlijn, die toen sinds kort onder de leiding stond van Erwin Piscator, en luidde zodoende het reeds besproken genre van het documentaire theater in. Het stuk veroorzaakte vanwege het controversiële thema een nooit geziene polemiek in West-Duitsland. De schuld van paus Pius XII aan de moord op de vele miljoenen joden tijdens de Tweede Wereldoorlog werd er namelijk openlijk aan de kaak gesteld. Na de première in West-Berlijn op 20 februari 1963 gingen verschillende theaters de uitdaging aan. Waar het stuk ook verscheen, onder andere in Londen, Basel, Parijs, New York en Amsterdam, overal lokte het controversie uit.²⁵⁴

Ook De Ruyter wilde niet achterblijven met het oog op het succes van het stuk op de internationale ‘toneelmarkt’. Maar ‘Old Vic’ speelde geheel binnen de lijn van zijn risicoloos beleid op zeker. Hij kondigde publiekelijk een referendum af, het eerste en laatste in zijn functie als theaterdirecteur, waarbij de abonnees mochten aanduiden of ze *De plaatsbekleder* wilden zien, ja of neen. De mogelijke opvoering van het stuk ontlokte echter een sterke polemiek in de pers, waarbij de vrijzinnige en katholieke pers lijnrecht tegenover elkaar kwamen te staan. Om deze reden besliste De Ruyter de uiteindelijke uitslag van het referendum niet af te wachten. In plaats daarvan vroeg hij raad aan de jezuïet Frans van Bladel die zich reeds in het blad *De Linie* in positieve zin over het stuk had uitgesproken: zou het stuk ‘de catholieken in ons land tegen het hoofd stoten’?²⁵⁵

Van Bladel raadde ‘Old Vic’ met spijt in het hart aan om het stuk niet op te voeren, omdat Vlaanderen niet klaar was voor ernstige ‘probleemstellingen’. De katholieke pers zou de gelegenheid enkel aangrijpen om verontwaardiging te uiten. Dat maakte de zaak voor de KVS natuurlijk vervelend, aangezien de opzet van het referendum al bij het publiek bekend was gemaakt. De Ruyter liet dan maar via een persbericht weten dat de KVS het stuk niet in het repertoire zou opnemen, ook al had het referendum niet geleid tot een groot aantal tegenstanders. Een aantal KVS-bezoekers die voorstander waren van de opvoering van het stuk, spuiden dan ook hun kritiek op De Ruyters aanpak: ‘De hele opzet van het referendum had beter achterwege kunnen blijven dan op een dergelijke kinderlijke en verdraaide manier tegen uw publiek te zeggen “Ik zou wel willen, maar ik kan niet, of ik mag niet.”’²⁵⁶

²⁵⁴ C. D. Innes, *Erwin Piscator's Political Theatre: The Development of Modern German Drama* (Cambridge 1972) 7 en 176.

²⁵⁵ AMVB, KVS-Archief: 11: brief Victor de Ruyter aan Frans van Bladel, 20 april 1963.

²⁵⁶ AMVB, KVS-Archief: 40: brief Frans van Bladel aan Victor de Ruyter, 26 april 1963; AMVB, KVS-Archief: 40: brief R. Andriessse aan Victor de Ruyter, 22 september 1963; AMVB, KVS-Archief: 40: brief Maurice Cohen aan Victor de Ruyter, 3 oktober 1963 en AMVB, KVS-Archief: 12: brief Victor de Ruyter aan L. Andriessse, 8 oktober 1963.



16 *De opvolger*, 1964: in plaats van *De plaatsbekleder* kwam *De opvolger* op de Brusselse planken als een soort tegemoetkoming aan de katholieke schouwburgbezoekers. Dit stuk, dat ging over de twijfels die gepaard gingen bij de keuze van een nieuwe paus, stelde het Vaticaan in een helder daglicht.

Het hele ‘circus’ viel nogal ongelukkig uit. *De plaatsbekleder* werd in Vlaanderen gebombardeerd tot conflictstof waarbij voor- en tegenstanders van het stuk, respectievelijk de vrijzinnige en de katholieke bladen, hun standpunten in de pers verdedigden. Het belang van de controverse blijkt prominent uit de plotse aandacht voor het toneelstuk en haar thematiek in het cultureel tijdschrift *Kultuurleven*, dat tussen 1956 en 1963 veelal blind was gebleven voor theater *tout court*. De ernst van de polemiek in de pers blijkt uit de manier hoe de gerespecteerde theatercriticus Tindemans werd gehinderd om zijn visie over de opvoering van *De plaatsbekleder* in een katholiek blad te laten verschijnen. Tindemans, zelf een katholiek, had de opdracht gekregen van de cultuurredacteur van *De Nieuwe Gids* Andries Poppe hierover een artikel te schrijven. Het resultaat was een genuanceerde tekst over het recht van theatermakers om de Kerk kritisch te benaderen en de ontoelaatbaarheid van morele druk op directeurs om een stuk niet op te voeren. Zijn tekst stootte echter op weerstand van de hoofdredacteur van *De Nieuwe Gids* Antoon Vanhaverbeke die een gedegen reactie van De Ruyter vreesde. Toen de publicatie van het artikel ook bij andere katholieke bladen als *De Linie* en *De Standaard* werd geweigerd, gaf Tindemans het op en nam hij zijn ontslag bij *De Nieuwe Gids*.²⁵⁷

²⁵⁷ Van den Dries, ‘Carlos Tindemans als theaterrecensent’, 241-243.

Het conflict bleef lang nasudderden.²⁵⁸ In 1965 was er opnieuw reden tot consternatie, toen bleek dat het Fakkeltheater in de Bourlaschouwburg van Antwerpen *De plaatsbekleder* op de planken zou brengen, in een regie van Tillemans. De katholieke pers was de mening toegedaan dat de gesubsidieerde KNS-schouwburg die de hele gemeenschap als doelpubliek had, geen manifestaties mocht brengen die een groot deel van hun publiek – de katholieken – in hun geloofsovertuiging zouden schaden. Aan de andere kant van het spectrum stond de voornamelijk vrijzinnige pers die de vrijheid van meningsuiting naar voren schoof. Van Bladel, hoewel een jezuïet, behoorde tot deze laatste groep en kwam daarom sterk onder vuur te liggen in de katholieke pers. Tot twee keer toe zag hij zich genoodzaakt om zijn standpunten te verdedigen in *Streven*, omdat zijn woorden werden verdraaid: ‘Als de directie van een gezelschap het nodig acht *De plaatsbekleder* te spelen, met welk recht gaan wij dat dan beletten?’²⁵⁹

Deze polemiek rond *De plaatsbekleder* in 1963 toont vooral aan dat de tweedeling bij het publiek van de KVS evengoed gold voor de pers die levensbeschouwelijk sterk was verdeeld. De vrijzinnige pers schaarde zich al in de jaren 1950 achter de theatervernieuwingen. De katholieke journalisten daarentegen kwamen pas ten volle uit hun schulp bij een politiek theaterstuk waarbij de katholieke kerk in een slecht daglicht werd gesteld. Maar evenzeer was *De plaatsbekleder* een *eye opener*. De vraag naar de functie van theater en van de grote schouwburgen trad voor het eerst prominent op de voorgrond. Weliswaar waren de KVS en de KNS tijdens de jaren zestig voorwerp van allerlei discussies geweest, gaande van het Vlaamse repertoire tot de slechte werkomstandigheden van de acteurs, maar dergelijke debatten raakten nooit aan de kern van de zaak. Welke rol moet theater vervullen?

Vaak is er een aanleiding nodig om een diepgaande discussie op gang te brengen. Dat was het geval met *De plaatsbekleder* in 1963 en 1965. Twee partijen met tegengestelde standpunten vormden zich. De eerste, de katholieke pers, toonde zich een voorstander van traditionele gemeenschapstheater met een menselijke inslag. De andere meer vrijzinnige kant, waartoe ook katholieken en zelfs geestelijken als Van Bladel behoorden, verdedigde de artistieke vrijheid van de schouwburgen en hun recht om tegen de consensus in te gaan. Later zou dat veranderen. Toen in 1968 de eis van vernieuwing van het theater door een aantal theatermakers publiekelijk werd verkondigd, bleken de katholieke en vrijzinnige critici aan dezelfde kant te staan. Theaterexperimenten werden *in* en schouwburgen werden *out*.

²⁵⁸ R. S. Callewaert, ‘Kerk en politiek: een tragische vergissing?’, in: *Kultuurleven*, 30 (1963), 485-491.

²⁵⁹ R. S. Callewaert, ‘Der Stellvertreter’, in: *Kultuurleven*, 32 (1965), 253-259; F. van Bladel, ‘Wie is er bang voor Rolf Hochhuth?’, in: *Streven: Maandblad voor Geestesleven en Cultuur*, 18 (1965), 501-502 en F. van Bladel, ‘Mag ik het nog eens proberen?’, in: *Streven: Maandblad voor Geestesleven en Cultuur*, 18 (1965), 709-711.

Het paradigma van de vernieuwing

Wim de Pauw stelde dat de KVS tussen 1980 en 1988 in een legitimatiecrisis verzeild raakte naar aanleiding van een aantal ontwikkelingen rond de schouwburg waarop vanuit de KVS geen antwoord werd geformuleerd. Op sociaal-economisch vlak wees hij erop dat een deel van de Nederlandstalige Brusselaars zich omstreeks het begin van de jaren tachtig hadden geïntegreerd, vooral omdat de toegenomen werkgelegenheid hen meer kansen bood op de arbeidsmarkt. De stad Brussel evolueerde ook naar een platform voor een multiculturele samenleving door de toename van verschillende nationaliteiten. Op cultureel vlak stond er een nieuwe generatie kunstenaars op die zich niet beriep op haar Vlaamse afkomst, maar zich juist een internationaal profiel aanmat. Tenslotte werd Brussel in 1984 hoofdstad van Vlaanderen, waardoor het Brusselse cultuurbestel tot het perfecte forum uitgroeide om Vlaanderen op cultureel vlak internationaal te promoten.²⁶⁰

De Pauws conclusies kwamen voort uit zijn algemene studie van het cultuurbeleid in Vlaanderen, waarbij hij vaststelde dat woorden als ‘vernieuwing’ en ‘innovatie’ pas vanaf 1981 in de regeerakkoorden van de Vlaamse regering voorkwamen. De culturele sector moest daardoor plots voldoen aan nieuwe criteria.²⁶¹ De Pauw nam echter de Vlaamse theatercontext en de specifieke KVS-context niet in acht. Het vernieuwingsdiscours dat het beleid van de overheid vanaf de jaren tachtig sierde, circuleerde al veel langer in de theaterwereld, zowel aan de productiezijde als aan de receptiezijde. De legitimiteitscrisis van de KVS waar De Pauw op wees, was dus in feite slechts het vervolg op een langgerekte legitimiteitscrisis die rond het revolutiejaar 1968 van start ging. Weliswaar genoten de officiële schouwburgen nog de steun van de overheid, hun burgerlijk-traditionele repertoire – de opvoedende waarden waarvoor ze stonden – kreeg meer en meer kritiek te verduren. Die beoordelingen waren dan ook helemaal anders van toon dan de eerdere theaterkritiek, die geen hoge eisen aan de voorstellingen had gesteld. De recensenten van na 1968 viseerden vanuit hun onvrede met het officiële theater juist wel de opvoeringen en legden de klemtoon op de maatschappelijke relevantie van het theatergebeuren.

Tijdens het revolutiejaar 1968 begon het een en ander te bewegen op theatergebied. In maart van dat jaar verraste de jonge Tillemans pers en publiek met zijn eigenzinnige Brechtproductie *Man is man* in de KNS. Hij transponeerde de tragische levensloop van het hoofdpersonage Galy Gay van het koloniale India naar Vietnam en leverde zodoende kritiek op de Amerikaanse oorlog op een moment dat er in de Vlaamse pers nog weinig aandacht aan

²⁶⁰ W. de Pauw, *Absoluut modern. Cultuur en beleid in Vlaanderen* (Brussel 2007) 46-48.

²⁶¹ De Pauw, *Absoluut modern*, 97-98.

werd besteed. De eerste daad van maatschappelijk engagement was gesteld.²⁶² In april kwamen Tindemans, Claus en Alex van Royen op de proppen met hun manifest *T68*, dat een pure aanklacht was op het ‘uitzichtloze’ stelsel van de repertoiretheaters. In plaats daarvan schoven zij de actualiteitsbeleving naar voren: ‘Wij willen een theater voor vandaag te midden van mensen van vandaag’.²⁶³ Hun oplossing bestond eruit een professioneel Rijksgezelschap te stichten, waarbij de nadruk op het collectief, het contact met het publiek en de verbeelding moest liggen. Het manifest bleef echter grotendeels dode letter.

Het eerste initiatief tot een collectief zonder leiding of hiërarchie ging van start in 1968. De directie van de Brusselse Beursschouwburg kwam op het idee om de Werkgemeenschap op te richten, die moest instaan voor een goede communicatie tussen het theater en publiek, onder meer door na de voorstellingen rechtstreeks de confrontatie met de toeschouwers aan te gaan. Dat was echter niet naar de zin van de toenmalige minister van Cultuur Frans van Mechelen, die alleen heil zag in een receptieve werking van de Beursschouwburg. Alleen zo kon het theater volgens hem, in het kader van ‘de Vlaamse strijd’, als tegengewicht functioneren voor de Franstalige invloeden. In 1969 drong hij er dan ook op aan de Beursschouwburg te herleiden tot een onthaalplatform, wat leidde tot acties van de bedreigde Werkgemeenschap. Noemenswaardig in die context is het incident van 13 december 1969, waarbij enkele jonge Vlaamse actievoerders na afloop van de gastvoorstelling *De Nonnen* door Studio Amsterdam een pamflet voorlezen over de inmenging van de overheid. De directie belde vervolgens in paniek de politie, die op zijn beurt dacht te maken te hebben met een flamingantenrel. Het gebouw werd hardhandig ontruimd. In 1970 was het definitief gedaan met de Werkgemeenschap.²⁶⁴

Ook andere voorbeelden tonen aan dat de vernieuwende invloeden op tegenkanting botsten, maar tegelijkertijd de brug wisten te slaan naar een groter publiek. In juni van 1968 werd Claus veroordeeld tot een vier maanden tellende gevangenisstraf en een boete van 10 000 frank voor de vertoning van *Masscheroen* op 30 december 1967, op het vierde Experimenteel Festival in Knokke, omdat hij er drie naakte mannen als de Heilige Drievuldigheid had laten verschijnen. Protestacties van allerlei aard, persrellen en petities,

²⁶² T. Brouwers, ‘Een controversiële *Man is man* in de Antwerpse KNS’, in: R. L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (Amsterdam 1996) 747.

²⁶³ H. Claus, C. Tindemans en A. van Royen, *T68 of de toekomst van het theater in Zuid-Nederland* (Brussel 1967) III.1.

²⁶⁴ M. van Engen, ‘9 oktober 1969, begin van Aktie Tomaat’, in: R. L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (Amsterdam 1996) 758 en W. de Pauw, H. Selleslaghs en J. Swinnen, *Memorie. Anatomie van een cultuurbeleid (1961-2005)* (Antwerpen 2005) 14-15.

konden zijn veroordeling niet verhinderen, maar toonden wel aan dat Claus er met zijn actie in was geslaagd om de theaterdiscussie bij een breed publiek te doen oplaaien.²⁶⁵

Ook op internationaal vlak was 1968 een belangrijk jaar voor de toneelpraktijk. In Groot-Brittannië konden nieuwe vormen van *performance* openlijk plaatsvinden door de afschaffing van de overheidsensuur op improvisatietheater. In Frankrijk zorgde het optreden van Het Amerikaanse The Bread and Puppet Theater op het wereldtheaterfestival in Nancy met onder andere een protesttoneelstuk over Vietnam ervoor dat nieuwe methodes van acteren en produceren in het traditionele Franse theater binnensijpelden. In het conservatieve katholieke Italië verkeerde het theater al omstreeks 1955 in crisis. Er was volgens Christopher Cairns echter een revolutie nodig om artiesten, schrijvers en intellectuelen warm te maken voor daadwerkelijke verandering, die na 1968 het meest duidelijk tot uiting kwam in het werk van de toneelauteur Dario Fo. In dat jaar brak hij met het commerciële theater voor de ‘bourgeoisie’ door samen met zijn vrouw Franca Rame Nuova Scena op te richten, dat het ‘proletariaat’ als doelpubliek had.²⁶⁶

Maar ook dichterbij huis, in Nederland, was er al sinds 1965 het besef van een theatercrisis. De jarenlange ontevredenheid in combinatie met de geest van vernieuwing vertaalde zich – zij het een jaar later – in Aktie Tomaat. Op 9 oktober 1969 kregen acteurs van de Nederlandse Comedie in Amsterdam tijdens het slotapplaus na de opvoering *De storm* van William Shakespeare een aantal tomaten naar het hoofd geworpen. Hoewel deze actie van enkele misnoegde studenten van de Amsterdamse Toneelschool op het moment zelf bijna ongemerkt verliep, ontketende de pers aandacht nadien een resem aan protestacties die waren gericht tegen het gebrek aan maatschappelijk engagement van de officiële gezelschappen. De burgerlijke zelfgenoegzaamheid van de schouwburgen werd volgens menig criticus slechts in stand gehouden door het subsidiesysteem dat na de Tweede Wereldoorlog was uitgebouwd.²⁶⁷

Diezelfde ideeën begonnen in Vlaanderen te leven. Vanaf 1969 trad een duidelijke discoursverandering op in de theaterbeshouwingen in *Kultuurleven* en *De Vlaamse Gids*. De belangrijkste critici waren Bert Verminnen en Paul van Morckhoven, die in *Kultuurleven* het theaternieuws voor hun rekening namen, en Bert Verhoye die nog scherper uit de hoek kwam in *De Vlaamse Gids*. Deze auteurs namen er begrippen in de mond als ‘experiment’, ‘actueel theater’ en ‘bezielde engagement’. Hun pleidooi voor vernieuwing wees dan ook op een

²⁶⁵ S. de Somere, *Strijdcultuur en strijdtheater. Een cultuurhistorische studie van het politiek theater in Nederland en Vlaanderen in de jaren 70* (onuitg. licentiaatsverhandeling Universiteit Gent) (Gent 2005) 24.

²⁶⁶ R. Yarrow en A. Frost, ‘Great Britain’, R. Yarrow (red.), in: *European Theatre 1960-1990: Cross-cultural perspectives* (Londen 1992) 222; D. Jeffery, ‘France: Towards “création collective”’, R. Yarrow (red.), in: *European Theatre 1960-1990: Cross-cultural perspectives* (Londen 1992) 17 en C. Cairns, ‘Italy’, R. Yarrow (red.), in: *European Theatre 1960-1990: Cross-cultural perspectives* (Londen 1992) 113, 118 en 132.

²⁶⁷ Van Engen, ‘9 oktober 1969, begin van Aktie Tomaat’, 752-755 en S. Heinink, ‘Licht aan! Discussie. “Aktie Tomaat” of de geschiedenis van een bewustwording’, in: D. Meyer (red.), *Tomaat in perspectief. Theater vernieuwing in de jaren '60 en '70* (Amsterdam 1994) 14.

volledig andere omgang met theater. Terwijl er vóór 1968 een grote betekenis werd toegekend aan de kwaliteit van de opvoering of het Vlaamse karakter ervan, moest het theater volgens het nieuwe paradigma vooral betrokkenheid vertonen met de eigen tijd, op vlak van zowel thematiek als uitvoering. Maar ook begrippen als ‘crisis’, ‘malaise’ en ‘zielloosheid’ vormden een integraal onderdeel van het vocabularium waarmee de auteurs het toenmalige Vlaamse theatergebeuren beschreven. Verhoye verpakte zijn cynisme vanaf 1972 onder de toepasselijke titel ‘Theatritis’: ‘Theater houdt in dit land verband met gewrichtsontsteking in die zin dat een stram lichaam vaak de enige gewaarwording is die je na een avond toneelgenot doorzindert.’²⁶⁸

Opvallend zijn de gelijkenissen tussen de punten van kritiek die in de twee tijdschriften verschenen. Vooral de schouwburgers kregen het hard te verduren. In de kritiek schemerde in de eerste plaats een oudere bekommernis door, namelijk het gebrek aan Vlaamse stukken in het repertoire. Dat toonde volgens de critici aan dat de grote theaters door het gebrek aan traditie enkel ‘teerden op overname uit andere landen’. Daarnaast vielen er harde woorden over het ‘elk-wat-wils’-repertoire. Het gebrek aan een duidelijke lijn in de programmatie en aan een bewuste houding ten opzichte van de maatschappij, achtten de critici zeer betreuenswaardig. Bovendien was het schouwburgtoneel in hun ogen te elitair, omdat het toneel vervreemd was van zaken die ‘de kleine man in de straat’ aanbelangde. Alleen als de theaters ook daadwerkelijk oog zouden hebben voor hedendaagse problemen in de maatschappij, zou een groot publiek, inclusief arbeiders, zijn weg naar de schouwburg vinden.²⁶⁹

In vergelijking met zijn Vlaamse tegenhangers kwam de KVS er al met al nog goed vanaf. De KNS kreeg de meeste kritiek te verduren. Volgens Verhoye werd het gezelschap ‘wereldvreemder met de jaren’ en steunde het op een ‘zielloos’, ‘sfeerloos’ en ‘gezichtsloos’ repertoire. NTG werd afgedaan als een sukkelgezelschap dat er niet in slaagde om zijn goede bedoelingen op een degelijke manier in de praktijk om te zetten. De ‘specialisatie in het blijspel’ daarentegen sprak in het voordeel van de KVS. Dat zorgde dan weliswaar niet voor hoogtepunten, aldus Van Morckhoven, maar het gezelschap benaderde volgens hem het populaire theater het best in positieve zin. Ook Verhoye deelde die mening. De grote hoeveelheid komedies op de planken van de schouwburg wees er volgens hem op dat de KVS

²⁶⁸ B. Verhoye, ‘Theatritis’, in: *De Vlaamse Gids*, 56 (1972), 25.

²⁶⁹ B. Verminnen, ‘Het voorbije theaterseizoen in Vlaanderen. Crisis in het toneel?’, in: *Kultuurleven*, 36 (1969), 374; B. Verminnen, ‘Het centrum voor Nederlandse dramaturgie in afzondering?’, in: *Kultuurleven*, 38 (1971), 701 en B. Verminnen, ‘Theater van de gemeenschap’, in: *Kultuurleven*, 41 (1974), 810-811.

nog een eigen karakter vertoonde: ‘Van KVS Brussel kan je veel zeggen, maar dat theater toont tenminste een eigen gezicht, zij het dan de clownskop van het boulevardtheater.’²⁷⁰

De toneelbeoordelaars spaarden niets of niemand. De kamertoneelbeweging, dat vanaf het midden van de jaren zestig nog amper hoogtepunten had gekend, was in de ogen van Verhoye en Verminnen een teleurstellende bedoening. Door hun overgang naar een commerciële werking waren ze in hun visie niet veel meer dan ‘kleine officiële schouwburgjes’.²⁷¹ Hun werkwijze vertoonde hetzelfde ‘conformistische’ karakter als die van ‘de grote drie’. De lichamelijke toneelbelevens bleef achterwege. Ook hun oeuvre berustte op hetzelfde procedé, ‘een afkomen van het buitenlandse repertoire’, terwijl in die kleine zaaltjes juist alle kansen lagen ‘om tot een revolutie te komen’, aldus Verminnen.²⁷² Tevens kwam de bekommernis om de ernst van de eigen stiel in beide tijdschriften naar voren: ‘Wij hebben in Vlaanderen geen enkele maar dan ook geen enkele ernstige toneelcriticus.’ De gezapige ‘amateuristische’ toneelbeoordelingen van hun collega’s die mikten op de verspreiding van informatie zonder een kritische noot, versterkten het gevoel van ‘crisis’.²⁷³

Al die tekortkomingen wezen volgens de critici – opnieuw – op de achterstand van Vlaanderen ten opzichte van het buitenland. Van Morckhoven schatte de kloof zelfs in op honderd jaar. Deze aloude kritiek, die ook al onder andere door De Ruyter en de toneelcritici van de jaren vijftig werd gedeeld, betrof deze keer niet alleen de gebrekkige toneelinfrastructuur. Verhoye liet zich bijvoorbeeld laatdunkend uit over het schouwburgblad van Antwerpen, *De Scène*, dat de vergelijking met het Nederlandse *Mickery Mouth* niet kon doorstaan. Ook de vernieuwing zelf vond in Vlaanderen volgens hen geen vruchtbare voedingsbodem, dat in tegenstelling tot Nederland, dixit Verhoye. Het Nederlandse ‘theatertje *Mickery*’ in Amsterdam was een voorbeeld om naar op te kijken. Enkel het Franstalige Théâtre 140 in Schaarbeek gaf volgens Verhoye blijk van een alternatief toneelspel, maar de taalbarrière verhinderde de uitwisseling van ideeën en advies met Nederland.²⁷⁴

De grote boosdoener van die achterstand was de overheid, zo oordeelden de beoordelaars. Uit hun kritiek op het theaterbeleid weerklonk de geestdrift van ‘de revolutie’ het sterkste. De critici aanzagen de verhouding tussen de nieuwe theaterpraktijken en het gevestigd schouwburgleven dat op de steun van de regering kon rekenen namelijk als een

²⁷⁰ P. van Morckhoven, ‘Het voorbije theaterseizoen in Vlaanderen’, in: *Kultuurleven*, 37 (1970), 497; P van Morckhoven, ‘Het theaterseizoen 1970-1971 in Vlaanderen’, in: *Kultuurleven*, 38 (1971), 480-481; B. Verhoye, ‘Theatritis’, in: *De Vlaamse Gids*, 58 (1974), 74-75 en B. Verhoye, ‘Theatritis’, in: *De Vlaamse Gids*, 58 (1974), 55.

²⁷¹ B. Verhoye, ‘Theatritis’, 55.

²⁷² B. Verminnen, ‘Toneelnieuws eigen en andere stukken’, in: *Kultuurleven*, 36 (1969), 789 en B. Verminnen, ‘Het voorbije theaterseizoen’, 375-376.

²⁷³ P. van Morckhoven, ‘Het voorbije theaterseizoen in Vlaanderen’, 496 en B. Verhoye, ‘Is het theater ziek?’, in: *De Vlaamse Gids*, 58 (1974), 10-11.

²⁷⁴ P. van Morckhoven, ‘Het voorbije theaterseizoen in Vlaanderen’, 493 en B. Verhoye, ‘Theatritis’, in: *De Vlaamse Gids*, 57 (1973), 75.

strijd, waarbij de regering vernieuwende initiatieven à la *T68* ‘wurgde’. De veroordeling van Claus na *Masscheroen*, ‘het uit elkaar geknuppelde’ gesprek tussen leden van de Werkgemeenschap en het publiek, de weigering van de directie van de KNS om het gewaagde stuk *Tand om tand* van Claus te spelen en regisseurs die in de KNS werden verhinderd naakte personages op te voeren, al deze zaken werden onder de noemer ‘censuur’ geplaatst.²⁷⁵ Na een gelijkaardige politie-interventie bij het progressieve Théâtre 140 in 1971 gaf een cynische Verhoye te kennen dat de vreemd klinkende politieke ideeën een doorn in het oog van de gerechtelijke politie waren: ‘Als zo een gerechtelijk politie-oog dan vol doornen zit, of nog eerder, volgt een inval. Met kartonnen machtsvertoon, tijdelijke arrestaties, identiteitscontrole en al eens vernieling van kostuums en decor.’²⁷⁶

Wat was nu het resultaat van de onrust van het jaar 1968? De vraag naar vernieuwing had de oude vanzelfsprekendheden van de kaart geveegd. Theater kreeg andere hedendaagse functies. Daarnaast dient gezegd te worden dat ook het traditionele publiek bleef bestaan. Dan rijst natuurlijk de vraag wat het effect van deze discoursverandering was op de werking van de burgerlijke instituten van volksontwikkeling, die weliswaar gesubsidieerd vermaak boden, maar meer en meer de reputatie van oubollige tempels kregen.

In een neerwaartse spiraal

De commotie over theater had in Vlaanderen weinig structurele veranderingen teweeggebracht. *T68* bleef een verzameling mooie dromen op papier. De nieuwe politieke theatergezelschappen die na 1968 ontstonden, verkeerden in een benarde financiële situatie door een gebrek aan overheidssteun, analoog met de kamertheaters tijdens de jaren vijftig.²⁷⁷ Wel trachtte de Vlaamse overheid in beperkte mate tegemoet te komen aan de eisen, maar de resultaten waren weinig baanbrekend. Regisseurs en toneelspelers verwierven een beter professioneel statuut met het Koninklijk Besluit van 5 juni 1969 en de Raad van Advies voor de Nederlandstalige Dramatische Kunst werd opgericht in 1970.

Laatstgenoemd orgaan was erop gericht om de cultuurminister in contact te brengen met wat er leefde op theatergebied. Leden met verschillende professionele achtergronden, waaronder acteurs, regisseurs, vakbonden, theaterdirecteurs, de opleidingsinstituten, toneelauteurs en de Belgische Radio- en Televisieomroep (BRT), konden daar hun bekommernissen voorleggen. Op de vergaderingen verliep de samenwerking echter vanaf het

²⁷⁵ B. Verminnen, ‘Het voorbije theaterseizoen, 373; P van Morckhoven, ‘Het theaterseizoen 1970-1971 in Vlaanderen’, 480 en B. Verhoye, ‘Is het theater ziek?’, in: *De Vlaamse Gids*, 58 (1974), 10.

²⁷⁶ B. Verhoye, ‘Théâtre 140. Geliefkoosd oefenterrein voor de gerechtelijke politie’, in: *De Vlaamse Gids*, 55 (1971), 31-32.

²⁷⁷ In een volgend hoofdstuk komt het theaterlandschap van de jaren zeventig wat uitgebreider aan bod.

begin weinig constructief, waarbij de eigenlijke prangende kwesties nooit het daglicht zagen. Het was met dit bont allegaartje van mensen ‘die niet met de vergadertechniek vertrouwd waren’ geen wonder dat ‘deze pompeuze Raad’ nooit behoorlijk heeft gefunctioneerd, aldus Alfons van Impe die sprak uit ervaring. Als medewerker op het kabinet van minister Renaat van Elslande en als directeur Internationale Culturele Betrekkingen had hij gedurende zijn professionele loopbaan immers nauw samengewerkt met de cultuurministers.²⁷⁸

De gebeurtenissen van 1968 ontketenden ook geen grote actieve veranderingen of koerswijzigingen binnen de Brusselse schouwburg. Jonge krachten als Tillemans, die een andere invulling gaven aan theater, ontbraken in de KVS. Hoewel de vraag naar iets anders dan de gewoonlijke formule groter werd, hield De Ruyter voet bij stuk. Hij bouwde voort op het beleid dat hij al vanaf het midden van de jaren zestig had gevoerd: schouwburgen moesten een bod doen uit het traditionele wereldrepertoire met occasioneel wat ruimte voor een moderne productie in het genre van Brecht. In 1968 gaf De Ruyter aan dat de drie traditionele repertoiretheaters, zoals hun tegenhangers in andere landen, de taak hadden ‘belangrijke’ stukken te programmeren, terwijl de experimentele ‘minder belangrijke’ stukken thuishoorden op een tweede platform. Dat maakte de schouwburgen in zijn visie niet oubollig, maar juist toegankelijk voor een breed publiek. Meer nog, een traditioneel gezelschap mocht zich ‘niet vergooien aan eksperimenteren voor een auditorium van een paar snobs of twee’.²⁷⁹

Claus, zoals altijd de uitzondering op de regel, vulde tijdens de laatste directiejaren van De Ruyter het KVS-repertoire meer dan ooit met zijn kritische stukken. *Tand om tand*, *Vrijdag* en *De Spaanse hoer* werden allen als KVS-producties opgevoerd tussen de jaren 1968 en 1970. Die eerste uit het rijtje betekende de meest controversiële en geëngageerde productie in die jaren, dat was bedoeld als een waarschuwend vinger aan het adres van de Vlaamse beweging. De setting van het stuk verraadt al meteen waarom: *Tand om tand* speelt zich dertig jaar na datum af in een onafhankelijk Vlaanderen anno 2000 dat beheerst wordt door een dictatoriaal rechts regime. Behalve De KVS waren er geen Belgische gezelschappen die het stuk durfden te vertonen. In 1969 stond het stuk nochtans op het podium van de KNS, maar twee weken vóór de première laste directeur Bert van Kerkhoven de voorstellingen af. Ook het beheer van het Brusselse Théâtre National was niet happig om een toneelstuk over een onafhankelijk Vlaanderen te vertonen, volgens Guido van Hoof uit vrees dat het Front Démocratique des Francophones (FDF) de gelegenheid zou aangrijpen om heibel te maken.

²⁷⁸ A. van Impe, *Over toneel. Vlaamse kroniek van het komediantendom* (Tielt 1978) 382-384.

²⁷⁹ AMVB, KVS-Archief: 548: Victor de Ruyter, verslag van het KVS-festival '68 en AMVB, KVS-Archief: 41: brief Victor de Ruyter aan Paul-Willem Seghers, 14 augustus 1968.

Zelfs Ton Lutz van Zuidelijk Toneel Globe, die zijn repertoire doorgaans graag aanvulde met Claus' stukken, achtte de Vlaamse problematiek niet geschikt voor een Nederlands publiek.²⁸⁰



17 Tand om tand, 1970: In het stuk ontpopt het hoofdpersonage Jan van der Molen zich tot de vrijheidsstrijder Tjil Uylenspiegel – een personage uit populaire volksverhalen dat sinds de late middeleeuwen meermaals in romans en dergelijke werd opgevoerd.

Voordat de opvoeringen plaatsvonden, stond al vast dat het toneelstuk veel verontwaardiging zou opleveren. Niet voor niets laste De Ruyter een voorlichtingsavond in om de toneelkijkers al vertrouwd te maken met het ‘contestatiestuk’, waarbij na de inlichtingen werd gepoogd een debat op gang te brengen met het publiek. Dergelijke rechtstreekse publieksontmoetingen – eerder zeldzaam – behoorden overigens ook tot de erfenis van 1968. De voorlichtingsavond was geen groot succes, vooral omdat de schaarse aanwezigen weinig zinnigs konden zeggen of vragen over een voorstelling die ze nog niet hadden gezien.²⁸¹ Hoe het ook zij, de vertoningen wekten omwille van het ongewone thema veel belangstelling. In *Le Soir* berichtte

²⁸⁰ AMVB, KVS-Archief: 1132: W. Vandersmaelmen, ‘Interview met Hugo Claus. Geen zelfkritiek voor Vlaanderen’, in: *Links Aalst*, 8 maart 1969; AMVB, KVS-Archief: 1132: S. Knop, ‘Bitsige Claus. *Tand om tand*’, in: *De Nieuwe Gazet*, 8 maart 1970 en AMVB, KVS-Archief: 1132: G. van Hoof, ‘*Tand om tand* projecteert verleden in toekomst. Hugo Claus mist moderne stijl’, in: *De Standaard*, 15 maart 1970.

²⁸¹ AMVB, KVS-Archief: 1132: W.M.R. ‘Hugo Claus contesteert de Vlaamse beweging’, in: *Het Laatste Nieuws*, 6 maart 1970.

Guido van Damme bijvoorbeeld over een meer dan gewone Franstalige opkomst, omdat het nieuws de ronde deed dat er een soort *Muette de Portici* zat aan te komen.²⁸²

De voorstellingen zelf misten hun doel niet. De discussie barste los. Alleen al uit de recensies waarbij de toneelbeoordelaars vooral inhoudelijk afgaven op het stuk, blijkt hoe gevoelig deze parodie op het Vlaamse natiegevoel lag bij de pers. Dat was dan vooral aan Vlaamse zijde het geval, waar verontwaardigde reacties volgden over de al dan niet waarheidsgetrouwe voorspelling die uit het stuk sprak, terwijl de opvoeringen zelf op minder belangstelling konden rekenen. De recensenten van *De Standaard*, *'t Pallieterke* en *De Nieuwe Gids* verweten Claus vooral een gebrekkige kennis van de Vlaamse beweging: 'Rondom hem hangt een gordijn dat hem belet de zaak van Vlaanderen, van de Vlaamse beweging van verleden, heden en toekomst in dit landje met nuchtere ogen te bekijken.'²⁸³ Leo Persyn achtte de 'verbittering' van Claus misplaatst, omdat het negatief toekomstperspectief dat uit het stuk blijkt 'er waarschijnlijk helemaal niet zo uit zal zien'.²⁸⁴ In *De Standaard* haalde Van Hoof op zijn beurt verbolgen uit naar het ongeloofwaardige anachronisme van Claus. Het geschetste toekomstbeeld leek immers verdacht veel op de fascistische dreiging van de jaren dertig en veertig: 'Vandaag geloof ik er niet meer in: gewoon al omdat hetzelfde verleden nooit identiek terugkeert.'²⁸⁵

Het revolutiejaar had, meer dan op de artistieke beslissingen, een grote invloed op de terugval van het schouwburgpubliek. In vier jaar tijd, van 1966 tot 1970, evolueerde de KVS van een goed draaiende onderneming naar een schouwburg in crisis. De toeschouwers haakten in grote getale af. Welke oorzaken in brede zin aan de grondslag lagen van de dalende publieksopkomst zijn moeilijk te achterhalen. Ongetwijfeld was dat ook deels te wijten aan andere vormen van ontspanning, zoals de televisie. Maar een nadere blik op de vaststellingen van directeur De Ruyter en het publieksonderzoek van Fred Bellefroid tonen aan dat de precaire situatie van de KVS nauw gerelateerd was aan de divergerende verwachtingen van de toeschouwers. Reeds tijdens de jaren zestig merkte De Ruyter een duidelijke tweedeling op bij de smaak van de toeschouwers, maar de algemene balans was nog positief. In het kader van zijn lobbywerk voor de titel van 'Nationaal Toneel' in 1966 wees De Ruyter er nog op dat de KVS 'sedert enkele jaren een niet te onderschatten' faam genoot. Slechts vier jaar later in 1970 veroorzaakte de tweedeling van het publiek een malaisegevoel bij De Ruyter: 'In geen geval wil ik het publiek de schuld geven, maar alleen doen uitschijnen dat tot nog toe de

²⁸² AMVB, KVS-Archief: 1132: G. van Damme, 'Dent pour dent d'Hugo Claus', in: *Le Soir*, 6 maart 1970.

²⁸³ AMVB, KVS-Archief: 1132: 'Het orakel van Nukerke. Claus' politieke folklore', in: *'t Pallieterke*, 26 maart 1970.

²⁸⁴ AMVB, KVS-Archief: 1132: L. Persyn, 'Creatie van *Tand om tand* door Hugo Claus', in: *De Nieuwe Gids*, 7-8 maart 1970.

²⁸⁵ AMVB, KVS-Archief: 1132: G. van Hoof, '*Tand om tand* projecteert verleden in toekomst. Hugo Claus mist moderne stijl', in: *De Standaard*, 15 maart 1970.

problemen binnen de schouwburg konden worden opgelost, maar dat dit nu niet meer gaat, omdat ik de smaak van het publiek niet meer kan beoordelen.²⁸⁶



18 De Spaanse Brabander, 1969: tijdens de opvoeringen stelde Victor de Ruyter vast dat een aantal ontevreden toeschouwers de zaal verlieten.

Op de vergadering van de ‘toezichtskommissie’ van de KVS op 28 mei 1970 kwamen de problemen van de gebrekkige publieksopkomst tijdens het afgelopen toneelseizoen voor het eerst aan de orde. Er was sprake van een ‘repertoirecrisis’. Enerzijds bracht De Ruyter aan dat een aantal bezoekers de zaal bij de zogenaamde ‘moderne’ stukken hadden verlaten. Anderzijds hadden een aantal toeschouwers zich afkerig van het traditionele repertoire getoond, een fenomeen dat volgens De Ruyter werd versterkt door de propaganda in verschillende bladen voor toneelstukken die blijk gaven van de ‘tijdsproblemen’. ‘Old Vic’ had zich nochtans geen moeite bespaard om de problemen te lijf te gaan met extra publiekslokkers. De commerciële maatregel van De Ruyter om het ‘repertoiresysteem’ in te voeren – het afwisselend opvoeren van verschillende stukken – ging echter gepaard met serieuze communicatieproblemen naar het publiek toe. Bovendien bracht de omschakeling extra kosten met zich mee.²⁸⁷ Daarop besloot De Ruyter in juni het slechte jaar nog snel goed te maken met een grootschalige advertentie-actie: op vertoon van een uitgeknipte gratis advertentie uit de dagbladen konden gegadigden twee kaarten voor de prijs van één kaart

²⁸⁶ AMVB, KVS-Archief: 16: brief Victor de Ruyter aan Robert van de Putte, 7 april 1966 en AMVB, KVS-Archief: 21: brief Victor de Ruyter aan M. Carpentier Alting, 19 mei 1970.

²⁸⁷ AMVB, KVS-Archief: 63: verslag van de vergadering van de toezichtskommissie van de KVS, 28 mei 1970.

verkrijgen. Maar ook deze ‘noodkreet’ sloeg niet aan. Het jaar werd besloten met een groot deficit van 4,5 miljoen frank.²⁸⁸

Het was ook in die periode dat de noodzaak groeide om de smaak van het publiek in kaart te brengen, zowel in Nederland als in Vlaanderen. De publicatie *Toneel en publiek in Nederland* (1970) bundelde de empirische gegevens van een aantal studies uit de afgelopen jaren samen. Dat leek noodzakelijk omdat ‘er zich recentelijk een aantal verschijnselen en ontwikkelingen in het Nederlandse toneelleven heeft voorgedaan’ die leken te wijzen op de komst van ‘ingrijpende toekomstige veranderingen’.²⁸⁹ Wat betreft de KVS legde Bellefroid zich toe op een grootschalig sociologisch publieksonderzoek in 1971. Aan de hand van interviews en enquêtes probeerde hij niet alleen te peilen naar de samenstelling van het publiek en een aantal verbanden te leggen tussen de voorkeuren en andere gegevens. De onderzoeksresultaten beschouwde hij ook als vertrekpunt om een ernstige discussie op te starten over het theaterbeleid van de overheid en de schouwburgen zoals dat toen werd gevoerd.

Net als De Ruyter kwam Bellefroid tot de constatacie dat de schouwburgzitjes werden gedeeld door twee soorten publiek met aparte voorkeurspatronen: een meerderheid van mensen met een leeftijd die gelijk of ouder was dan 35 jaar had een voorkeur voor het ontspanningstoneel en een beperkte groep van jeugdige toeschouwers verkoos diverse vormen van modern toneel. Daarnaast maakten de enquêtes duidelijk dat het publiek vrij homogeen was samengesteld met mensen uit de middenklasse die zich tevreden toonden met het aanbod aan ontspanningstoneel. Deze verbondenheid tussen repertoire en publiek vormde zodoende een gesloten circuit dat zichzelf in stand hield. De belangrijkste conclusie van Bellefroid is dan ook het falen van het democratiseringsbeleid van de overheid dat vooral investeerde in deze officiële schouwburgen, maar zodoende alles behalve een pluralistisch theateraal gebeuren stimuleerde. De oplossing die hij voorlegde betrof een regionale uitbouw van verschillende soorten theaters in het Brusselse die ook overheidssteun zouden krijgen. Anderzijds moest ook de KVS zelf een gedifferentieerd theaterbeleid voorleggen, zodat meer groepen op één platform aan hun trekken zouden komen.²⁹⁰

²⁸⁸ AMVB, KVS-Archief: 63: brief Victor de Ruyter aan Yvonne van Ijnseele, 4 juni 1970 en AMVB, KVS-Archief: 63: verslag van de vergadering van de gemeenteraad, 29 juni 1970.

²⁸⁹ W. Zweers en A. Welters, *Toneel en publiek in Nederland* (Rotterdam 1970) 5.

²⁹⁰ F. Bellefroid, *De Koninklijke Vlaamse Schouwburg – Brussel. Sociologische studie betreffende de samenstelling van zijn publiek* (Brussel 1971) 20-23.

Epiloog

De Ruyter eindigde zijn ambtsperiode in 1972 in mineur. De basis van zijn beleid berustte vooral op het geloof in het belang van een Vlaamse schouwburg in Brussel. Zoveel mogelijk Vlamingen tot in de schouwburg krijgen, door middel van een commercieel beleid, dat was waar de KVS lange tijd voor stond. Daarnaast droegen de graad van professionalisering en internationalisering bij tot dat beleid. Het kwaliteitsvol werk en het internationale prestige van het Brusselse stadstheater waren reden te meer om naar de KVS te komen. Maar al bij al had toneel geen gelaagde betekenis. Theateracteurs als Nand Buyl beschouwden hun beroep als een vorm van vakmanschap zonder andere pretenties. Een schouwburgavondje diende in de ogen van De Ruyter als een vorm van vermaak waar het publiek een ‘algemeen menselijk’ tafereel zag dat een ‘louterende invloed’ uitoefende op hun geest.²⁹¹

Het revolutiejaar maakte echter plots komaf met die vanzelfsprekendheden. Het bleek niet meer voldoende om het belang van een Vlaamse instelling in de verf te zetten *no matter what* er precies op de planken verscheen. Het gebrek aan een profilering van zowel de kamertonelen als de schouwburgen ontlokte na 1968 veel kritiek bij de publieke opinie. Het afgeleverde product stond in dat discours niet meer op zichzelf, maar moest een betrokkenheid vertonen met het heden of standpunten over het verleden tot uiting brengen. Met uitzondering van Tillemans die een nieuwe wind deed waaien in de KNS en de bereidheid van De Ruyter om het werk van zijn vriend Claus op te voeren, werd het maatschappijkritische bewustzijn geweerd uit de schouwburgen. Vlaanderen was voor een aantal experimenten nog niet klaar. Dat illustreert het lot van het toneelstuk van Claus uit 1970, *Het leven en de werken van Leopold II*, waaruit een duidelijk oordeel naar voren komt over de Belgische koloniale geschiedenis. De eerste vertoningen in België vonden pas in 2003 plaats in de KVS. Claus beseftte zelf ook tijdens zijn schrijfproces dat het klimaat niet optimaal was voor zijn ‘Leopold’: ‘Ik zie moeilijk hoe men het in België opvoeren kan. Indien je evenwel een reële kans ziet om een ballon te doen ontploffen in de KNS dan zou ik met bekwame spoed die Leopold II er door halen.’²⁹²

De effecten van het jaar 1968 lieten zich lang voelen. *T68* bleef dode letter en de Werkgemeenschap sneuvelde als snel, maar andere initiatieven getuigden van dezelfde vraag naar vernieuwing. De jaren zeventig staan dan ook in België en Nederland bekend als de jaren van het politieke toneel. Verschillende kleine gezelschappen rezen uit de grond en kenden een kortstondig succes. Toch was de belangrijkste erfenis ongetwijfeld de veranderde bril waardoor theater werd beoordeeld. In dit uitdijende theaterlandschap waren er echter ook

²⁹¹ AMVB, KVS-Archief: 20: Victor de Ruyter, ‘open brief aan Roland’, [1968] en AMVB, KVS-Archief: 1198: H. de Coninck, ‘*Humo* sprak met Nand Buyl’, in: *Humo*, 1974.

²⁹² AMVB, KVS-Archief: 414: brief Hugo Claus aan Victor de Ruyter, [1970].

enkele constanten, zoals het primaat van de repertoiregezelschappen en de nadruk van de overheid op de Vlaamse aanwezigheid in Brussel. Analoot aan het overheidsbeleid dat niet afweek van het pad dat het sinds Van Elslande volgde, voer ook de KVS in grote lijnen dezelfde koers. Dat was misschien niet verwonderlijk. Met Buyl kreeg de KVS een directeur die reeds heel zijn carrière lang binnen de muren van de KVS had vertoefd. ‘100 jaar KVS’ illustreert de blijvende traditionele gerichtheid dan ook treffend.

5 VERSNIPPERING VAN HET THEATERWEZEN

Een decennium politiek theater

De toneelbeoordelaars uit de jaren 1970 waren teleurgesteld over de beperkte invloed van de contestatiegolf van 1968. De hoge verwachtingen waren niet ingelost. De jaren zeventig krijgen in de herinnering daarom veelal een negatieve plaats toebedeeld. Het voortleven van het burgerlijke theater in de schouwburgen – weliswaar in crisis – kon op weinig enthousiasme rekenen en het verhoopte succes van het politieke of vormingstheater in de marge bleef uit. Die inschatting komt naar voren onder meer in twee van de belangrijkste algemene werken over het Vlaamse theater in de twintigste eeuw, *Over Toneel* (1978) van Alfons van Impe en *Kan iemand ons vermaken?* (1980) van Daan Bauwens, twee auteurs die hun ongenoegen over de gang van zaken niet onder stoelen of banken staken.²⁹³

Het zijn dan ook veeleer de jaren 1980 die bekend staan als de grote vernieuwingsperiode van het theater, met de opkomst van een nieuwe generatie kunstenaars als Luk Perceval en Jan Decorte.²⁹⁴ Zij experimenteerden met theatrale ‘mengvormen’, waarbij zowel tekst als dans, video, muziek en plastische kunsten verweven raakten in de opvoering. Toch is het al te gemakkelijk om de *seventies* als een mislukking af te doen, aangezien er toen wel degelijk belangrijke experimenten en verwezenlijkingen werden gerealiseerd, gemodelleerd naar de noden van toen. Bovendien waren de verwezenlijkingen van de jaren tachtig bewust of onbewust verbonden met het politieke theater. Zo stelde Marianne van Kerkhoven dat het theater uit het jaar 1988 onmiskenbaar tot het ‘mei-68 idioom’ behoorde.²⁹⁵

Het Theaterdecreet van 1975 dat de aanzet gaf tot een wijziging van het theaterbestel, kwam voort uit twee ontwikkelingen; de aanhoudende kritiek op de theaterpolitiek en de opkomst van het politiek theater. In eerste instantie was de Vlaamse theaterpolitiek reeds jaren vanuit verschillende standpunten kop van Jut. De grote ergernissen van de jaren zestig bleven in de jaren zeventig gelden. Drie groepen, de directies van de theaterhuizen, de acteurs met hun looneisen en diegenen die voorstander van vernieuwing waren, toonden zich om

²⁹³ A. van Impe, *Over toneel. Vlaamse kroniek van het komediantendom* (Tielt 1978) en D. Bauwens, *Kan iemand ons vermaken? Dokumentaire over teater en samenleving in Vlaanderen* (Gent 1980).

²⁹⁴ Volgend artikel gaat uitgebreid in op de recente ontwikkelingen in het Belgische theater: L. van den Dries, ‘National Theatre Systems: Belgium’, in: H. Van Maanen en S. E. Wilmer (red.), *Theatre Worlds in Motion: Structure, Politics and Developments in the Countries of Western Europe* (Amsterdam 1998) 75-112.

²⁹⁵ M. van Kerkhoven, ‘Tussen droom en daad. Impressies over mogelijkheden en onmogelijkheden van het vormingstheater uit de eerste helft van de jaren zeventig’, in: D. Hellemans, R. Geerts, en M. Van Kerckhoven (red.), *Op de voet gevolgd. Twintig jaar Vlaams theater in internationaal perspectief* (Brussel 1990) 41-42 en E. Jans, ‘De luwte in het Vlaamse theater’, in: *Vlaanderen*, 49 (2000), 246.

verschillende redenen ontevreden. De eerste groep, die van de theaterdirecties, organiseerde zich met een aantal andere instanties zoals het Ballet van Vlaanderen en de Gentse Koninklijke Opera in 1971 in het Sociaal Front van het Theater, dat de collectieve eisen bundelde. Op 5 maart van datzelfde jaar vond in de Koninklijke Vlaamse Schouwburg (KVS) een Staten-Generaal van het Theater plaats, waar vooral de financiële bekommernissen ter sprake werden gebracht. Het eisenpakket dat vorm kreeg in een resolutie, omvatte onder andere de aanspraak op een vaste in plaats van facultatieve toelage, een aanpassing van de subsidies en de vraag naar de afschaffing van de concessieformule die voor de KVS gold.²⁹⁶

De acteurs van hun kant eisten een gelijkschakeling van de weddeschalen met die van de Belgische Radio- en Televisieomroep (BRT). Tussen 1971 en 1974 voerden de acteurs actie voor hogere lonen, maar de onderhandelingen liepen spaak door een regeringscrisis in 1974. Daarom besloten ze om over te gaan tot een staking vanaf 11 september 1974. De acties van de artistieke personeelsleden konden echter niet op ieders goedkeuring rekenen. In de geest van 1968 liet een derde groep zich horen door kritiek te spuien op het syndicaal geijver. In plaats daarvan schoven mensen als Bauwens en Paul van Morckhoven artistieke vrijheid en vernieuwing als eisen naar voren. Volgens Bauwens bleek uit die acties van de acteurs een ‘schromelijke kortzichtigheid’, omdat de inhoud van de theaterpolitiek niet in vraag werd gesteld zoals ook de hiërarchie van het theaterbedrijf niet in het vizier kwam. Ook Van Morckhoven keurde de activiteiten van de syndicaten af, omdat ze afbreuk deden aan de kern van de zaak: ‘Artistiek belang komt op de tweede plaats, materialisme op de eerste.’ De eisen van deze derde groep gingen veel verder, aangezien ze kritiek hadden op het theaterbeleid in zijn geheel.²⁹⁷

Intussen veranderde het theaterlandschap. In de jaren zeventig ontstonden er een aantal nieuwe theatergroepen die zich toelegden op het zogenaamde ‘politieke’ of ‘vormingstheater’. Vooraleer over te gaan op een korte schets van de voornaamste gezelschappen in dit verband, is het belangrijk om stil te staan bij het onderscheid tussen beide termen. ‘Vormingstheater’ kwam overgewaaid vanuit Nederland, waar de term een zeer specifieke betekenis had. Onder die noemer hoorden politieke stukken door vormingsgezelschappen thuis. De gezelschappen die daarvoor instonden, hadden de bedoeling om een expliciete of didactische boodschap mee te geven aan jongeren, hun doelpubliek, en ze deden dat onder meer door de inlassing van een nagesprek. ‘Politiek theater’ slaat dan weer op alle soorten van maatschappijkritisch en geëngageerd theater, ongeacht het type van het gezelschap en ongeacht de interactie met het

²⁹⁶ D. Bauwens, *Kan iemand ons vermaken?*, 28.

²⁹⁷ P van Morckhoven, ‘Het theaterseizoen 1970-1971 in Vlaanderen’, in: *Kultuurleven*, 38 (1971), 477-478.

publiek voor of na de voorstelling. In 1976 vervaagden echter de grenzen tijdens het eerste werkingsjaar van het Theaterdecreet. Daarin werd namelijk een nieuwe subsidiecategorie opgenomen, genaamd ‘het experimenteel of vormingstoneel’. Omdat toen ook de ‘politieke’ gezelschappen in die institutionele terminologie werden geïntegreerd, kreeg de term ‘vormingstheater’ een bredere betekenis, aldus Van Kerkhoven die mee aan de wieg had gestaan van de politieke theatergroep Het Trojaanse Paard in 1970.²⁹⁸

Met het bovenstaande onderscheid als uitgangspunt lijkt de bredere definitie onder de term ‘politiek’ theater meer gepast. Want zoals Dina Hellemans argumenteerde, was het ‘vanuit het brede spectrum aan kritisch theater’ dat het politiek theater een blijvende invloed uitoefende op de latere theaterpraktijken in de jaren tachtig.²⁹⁹ Een van de belangrijkste politieke toneelgroepen was het gezelschap De Internationale Nieuwe Scène, dat door twee voormalige KNS-acteurs Hilde Uitterlinden en Charles Cornette in 1973 werd opgericht. Aanvankelijk vroegen ze vrijaf van de KNS om met de Italiaanse gastregisseur Arturo Corso te werken aan de voorstelling *Mistero Buffo* van Dario Fo. Het resultaat was een maatschappelijk geëngageerd volkstheater waarbij uit historische volkstradities als de *commedia dell’arte* werd geput. De makers oogsten een enorm succes bij een breed publiek van laag- en hogeschoolden en lanceerden zodoende het politieke theater in Vlaanderen. Andere belangrijke politieke gezelschappen uit die periode waren Het Trojaanse Paard, al vroeg gesticht in 1970, en Vuile Mong en de Vieze Gasten.³⁰⁰ Vóór het Theaterdecreet van 1975 kregen deze gezelschappen, zoals het kamertoneel in de jaren vijftig, geen financiële erkenning, wat de werking ervan bemoeilijkte. De voorstellingen waren vaak het resultaat van het engagement van theatermakers die ‘s avonds na hun werkuren nog voorstellingen monteerden. Daardoor was er evenwel amper tijd om zich grondig over de vorm en inhoud van een stuk te bezinnen.³⁰¹

Kortom, het theaterlandschap was veranderd en de aanhoudende financiële ergernissen, die vooral tot uiting kwamen bij de staking in 1974, dwongen de overheid tot een

²⁹⁸ Marianne van Kerkhoven (*Toneelstof 70*) – *Belgium is happening* (<https://sites.google.com/site/belgiumishappening/home/interviews/marianne-van-kerkhoven-toneelstof-80>) Geraadpleegd op 13 mei 2013.

²⁹⁹ D. Hellemans, ‘Het revolutionaire feest en de pijnlijke morning-after. Het vormende en maatschappij-kritische theater in Vlaanderen, gevangen in het spiegelgevecht met ideologische schijn, traditionele vorm en... eigen hoera-optimisme’, in: D. Hellemans, R. Geerts, en M. Van Kerckhoven (red.), *Op de voet gevolgd. Twintig jaar Vlaams theater in internationaal perspectief* (Brussel 1990) 17-18.

³⁰⁰ L. van den Dries; ‘Première van *Mistero Buffo* in De Munt’, in: R. L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (Amsterdam 1996) 769-770 en S. de Somere, *Strijdcultuur en strijdtheater. Een cultuurhistorische studie van het politiek theater in Nederland en Vlaanderen in de jaren 70* (onuitg. licentiaatsverhandeling Universiteit Gent) (Gent 2005) 84-85.

³⁰¹ S. de Somere, *Strijdcultuur en strijdtheater*, 41 en 76.

gedegen reactie. Die kwam er met het Theaterdecreet van 1975, dat tot 1993 geldig zou blijven. Acteurs die vast aan een gezelschap waren verbonden, kregen een jaarwedde en werkzekerheid, aangezien de voormalige jaarcontracten werden vervangen door contracten van onbeperkte duur.³⁰² Daarnaast was het systeem van toelagen aan een herziening toe. Het decreet bevatte een indeling in vier categorieën van gezelschappen, gaande van A tot D, respectievelijk het repertoiregezelschap, het spreidingsgezelschap, het kamergezelschap en het experimenteel of vormingstoneel. Elk van de Vlaamse gezelschappen moest zich tot een bepaalde categorie bekennen om recht te krijgen op een bepaalde jaarlijkse toelage. Daaraan werden een aantal kwantitatieve parameters gekoppeld, zoals een minimum aantal voorstellingen en producties per jaar. Juist die kwantitatieve aanpak en de verstarring die door het vastleggen van bepaalde categorieën de verdere evoluties in het theaterlandschap blokkeerde, zouden de daaropvolgende jaren veel kritiek krijgen.³⁰³ Anderzijds zorgde het Theaterdecreet nu wel voor de ondersteuning van het politieke theater uit de jaren zeventig, waardoor de bestaande gezelschappen de kans kregen om zich beter te organiseren. Tevens moedigde het decreet het ontstaan van nieuwe collectieven aan, waardoor het theaterbestel op korte tijd uitdijde. Terwijl in 1976 tweeëntwintig gezelschappen officieel werden erkend, telde Vlaanderen er in 1979 al maar liefst drieëndertig.³⁰⁴

In Nederland vond een gelijkaardige ontwikkeling plaats. De reactie van de overheid op Aktie Tomaat bestond erin verschillende soorten toneelpraktijken van financiële steun te voorzien. Tussen 1969 en 1979 steeg het aantal gesubsidieerde gezelschappen bijgevolg van tien naar vierentwintig. Het enige verschil bestond erin dat de rijksoverheid zich verplicht zag om ‘de maatschappelijk relevantie’ als uitgangspunt naar voren te schuiven in een aantal beleidsnota’s over kunst en toneel. In tegenstelling tot Vlaanderen was de ‘toneelrevolutie’ er namelijk op het scherp van de snede gevoerd. De gesubsidieerde gezelschappen lagen zwaar onder vuur. Enkele gevestigde waarden als de Nederlandse Comedie in Amsterdam en het Nieuw Rotterdams Toneel sneuvelde kort na Aktie Tomaat. Zowel in de gemeentepolitiek als op het overheidsniveau was de druk daarom groot om een antwoord op het vormingstheater te formuleren. Maar er waren ook enkele frappante gelijkenissen. In Nederland zou het vormingstheater de overgang naar het nieuwe decennium eveneens niet overleven. Bovendien bleek ‘de droom van 1968’ niet zo rooskleurig als de theatermakers ze

³⁰² Bauwens, *Kan iemand ons vermaken?*, 45.

³⁰³ Bauwens, *Kan iemand ons vermaken?*, 41-43 en M. Elst, ‘Een schets van veertig jaar Vlaamse cultuurwetgeving’, in: M. van den Wijngaert (red.), *Van een unitair naar een federaal België. Veertig jaar beleidsvorming in gemeenschappen en gewesten (1971-2011)* (Brussel 2011) 52.

³⁰⁴ Bauwens, *Kan iemand ons vermaken?*, 76.

zich hadden voorgesteld. De overgebleven gezelschappen stelden hun functie als theaterproducenten niet in vraag. Net zoals in Vlaanderen was het toneelbestel dus verruimd, maar de werking van de schouwburgen was intact gebleven.³⁰⁵

Politiek theater in Vlaanderen was een verzamelnaam voor gezelschappen die zeer verschillend te werk gingen. Sommige gezelschappen waren ook meer expliciet politiek gericht dan andere collectieven. Het Trojaans Paard legde de klemtoon bijvoorbeeld sterk op de politieke boodschap door discussiemomenten in te lassen en samen te werken met ervaren mensen die banden hadden met de praktijk – de strijd van de jeugd en de arbeidersklasse – terwijl een groep als Vuile Mong en zijn Vieze Gasten op een laagdrempelige manier met spel en zang optrad om zoveel mogelijk mensen te stimuleren bij het kweken van een kritisch bewustzijn. Wat al deze collectieven wel gemeenschappelijk hadden, was hun doel. Het spel was slechts een middel om het publiek warm te maken voor revolutionaire veranderingen.³⁰⁶

Die naïeve aspiraties van de theatermakers betekenden volgens Sophie de Somere ook het begin van het einde, want in se bracht het politieke theater geen grootschalige veranderingen teweeg in de maatschappij. Wat was dan de meerwaarde van toneelstukken die de pretentie hadden de wereld te veranderen? Theater werd, aldus De Somere, door de geestdrift van de tijd gereduceerd tot een pamflet zonder meer dat een eenzijdig beeld opdrong aan de toeschouwers over allerlei mistoestanden, maar zonder alternatieven voor te stellen. Bovendien wijst De Somere op de spanning tussen de politieke inhoud en de artistieke vorm die weinig veranderde.³⁰⁷ De zogenaamde ‘Vlaamse Golf’ die volgde op het politieke theater zou zich daartegen afzetten door het experiment voorop te stellen. Deze vernieuwende tendens was echter niet alleen een reactie tegen maar evenzeer een uitloper van dat politieke theater. Sommige makers als Jan Decorte waren eerst actief in gezelschappen als Het Trojaanse Paard, waar ze begin jaren tachtig begonnen te experimenteren met een nieuwe esthetiek. Bovendien schemerden er aspecten van het politieke theater door in latere geëngageerde producties.³⁰⁸

³⁰⁵ R. Bos en H. van Maanen, ‘Maatschappelijk engagement wordt uitgangspunt. Toneelbeleid voor en na Tomaat’, in: D. Meyer (red.), *Tomaat in perspectief. Theatervernieuwing in de jaren '60 en '70* (Amsterdam 1994) 63-64 en M. van Engen, ‘We zijn in de maalstroom terecht gekomen... Jonge theatermakers anno 1994 en de traditie’, in: D. Meyer (red.), *Tomaat in perspectief. Theatervernieuwing in de jaren '60 en '70* (Amsterdam 1994) 212.

³⁰⁶ E. Vaes, ‘Van Het Trojaanse Paard (1970- tot Het Laxeermiddel (1981) of de onstuitbare op- en afgang van het politiek theater in Vlaanderen’, in: F. Redant en J. van Schoor, *Twintig jaar politiek theater in Vlaanderen (1965-1985). Aspecten en tendensen* (Antwerpen 2001) 77 en 85 en De Somere, *Strijdcultuur en strijdtheater*, 37-38 en 44-45.

³⁰⁷ De Somere, *Strijdcultuur en strijdtheater*, 78-79.

³⁰⁸ Vaes, ‘Van Het Trojaanse Paard’, 66-68.

Het Theaterdecreet veranderde de fundamenteën van het theaterbestel niet. De kloof tussen marge en centrum bleef bestaan. De ‘D-categorie’ waaronder de nieuwe theatergroepen vielen, kreeg namelijk de minste subsidies, terwijl de schouwburgen zich verzekerd zagen van de steun van de overheid. Toch was het niet gemakkelijk voor een directeursduo als Nand Buyl en Koen De Ruyter om een traditioneel theater te leiden in de jaren zeventig. De vanzelfsprekendheden van weleer waren voorgoed ondergraven, waardoor de KVS het voorwerp bleef van kritiek.

Continuïteit onder Nand Buyl



19 De meteor, 1966: na zijn lange carrière op de KVS-planken koos Nand Buyl (links) onder meer voor het directeurschap, omdat hij voelde dat hij was uitverteld als acteur.

‘Old Vic’ gaf de fakkel door aan zijn zoon De Ruyter, zakelijk beheerder, en huisacteur Buyl, die het artistieke leiderschap op zich nam. De aandacht gaat hier enkel uit naar de figuur van Buyl. Het is immers, veeleer dan een totaalbeeld van de KVS onder leiding van dit directeursduo te schetsen, de bedoeling om de algemene artistieke beleidsprincipes van Buyl uiteen te zetten. Zijn beleid was in grote mate een voortzetting van de belangrijkste principes die onder Victor de Ruyter werden gehuldigd. Vooreerst bleef de KVS zijn functie van

‘Vlaamse’ boegbeeld en ontmoetingsplaats behouden. Een belangrijke actor in dat verhaal van continuïteit, was de politiek. De geschiedenis van de stadsschouwburg was altijd nauw verbonden geweest met de politieke eisen van de Vlaamse beweging. Dat was in de loop van de jaren zeventig niet anders. Op het vlak van cultuurbeleid veranderde er toen weinig. De christendemocraten die na Renaat van Elslande het roer overnamen, namelijk Frans van Mechelen, Jos Chabert en Rika de Backer, bouwden voort op zijn spreidingsgedachte door her en der culturele centra neer te planten. Grote zorg werd daarbij besteed aan de hoofdstad, waar het Vlaamse verenigingsleven een dam moest opwerpen tegen de verfransing.³⁰⁹

Die subsidiëring van overheidswege was echter niet geheel vrijblijvend. De cultuurministers verwachtten ook dat de gesubsidieerde instellingen het Vlaamse beleid onderschreven. De gebeurtenissen in en rond de Beursschouwburg illustreerden dat treffend. De onwelkome Werkgemeenschap, die een breuk vormde met de beleidsdoelstellingen van de Vlaamse overheid, werd opgedoekt omwille van financiële problemen. Uiteindelijk leidde dat tot de herinvoering van de receptieve werking van de Beursschouwburg. In 1972 werd de Nederlandse Commissie voor Cultuur van de Brusselse Agglomeratie (NCC) geïnstalleerd, een grondwettelijk orgaan met ruime bevoegdheden dat een grote invloed had op de artistieke werking van de Brusselse Beursschouwburg. Deze instantie was namelijk in de algemene vergadering vertegenwoordigd en kon zo een stempel drukken op het artistieke beleid van de instelling.³¹⁰ Met andere woorden, Nederlandstalige culturele infrastructuren als de KVS en de Beursschouwburg ondervonden vanuit hun afhankelijke positie een grote druk om zich in te passen in het Vlaamse beleid ten aanzien van Brussel. Buyl schaarde zich in de lijn van zijn voorganger achter de culturele betekenis van de KVS als Vlaams ‘bolwerk’: ‘Ik zie dat zo: vroeger was Brussel voor 100 procent een Vlaamse stad. Nu is dat nog 20 procent. Maar zonder de KVS zou dat wel eens 0 procent kunnen geweest zijn.’³¹¹

Ook de ingrediënten van Buyls repertoire waren dezelfde als die van zijn voorgaande werkgever. Dat was niet verwonderlijk, aangezien de nieuwe artistieke directeur dezelfde eisen aan een geslaagde toneelervaring stelde. Theater kreeg niet de functie toegewezen om in te werken op de geesten of blijk te geven van een betrokkenheid met de eigentijdse problemen. Buyl percipieerde theater integendeel als een ‘vlucht uit de dagelijkse zorgen om

³⁰⁹ A. Schramme, ‘Cultuur- en gemeenschapscentra vanuit cultuurhistorisch perspectief’, in: A. Schramme en E. Gillard, *Cultuurcentra in een veranderende samenleving* (Leuven 2007) 183-186.

³¹⁰ W. de Pauw, *Minister dixit. Een geschiedenis van het Vlaamse cultuurbeleid* (Antwerpen 2005) 45-46.

³¹¹ AMVB, KVS-Archief: 1198: ‘Nand Buyl een sinjoor die gelukkig is in Brussel’, 27 januari 1978.

te ontsnappen aan de fysieke en psychische milieuvervuiling'.³¹² In eerste instantie mikte de KVS onder Buyl op een heterogeen publiek door een verscheidenheid aan 'genres en thema's' op zijn repertoire te nemen. Een ruime plaats werd daarbij gereserveerd voor spektakel en vertier, om zo het theater 'zo optimistisch mogelijk' te houden. Tegelijk streefde Buyl, geheel zoals zijn voorganger, naar professionalisme. In de persconferentie van 1975 waarbij het volgende toneelseizoen werd voorgesteld, bleek dat Buyl vooral benadrukte dat de KVS voldeed aan de 'artistieke normen'. Theater moest in zijn ogen 'degelijk', 'van niveau' en 'kwalitatief' zijn.³¹³

De KVS onder Buyl stond bekend als een boulevardtheater en de nieuwe directeur als een tegenstander van het experiment. Ook hier verschilden de beleidsstandpunten in niets van de koers die de KVS sinds het midden van de jaren zestig voer. Het conventionele teksttheater en het alternatieve experiment hoorden volgens Buyl niet thuis op één platform, omdat de kloof tussen de twee soorten publiek onoverbrugbaar was. De KVS kon het zich in zijn visie naar de modale belastingbetaler toe niet veroorloven om van toneel een 'elitezaak' te maken. Als ruim gesubsidieerde schouwburg had het volgens Buyl de taak om een zo groot mogelijk publiek in zijn behoeften te voorzien. Toch probeerde hij op geringe schaal een alternatief te bieden. Reeds in 1973 vonden er in de Beursschouwburg, buiten de abonnementreeks, meer 'gewaagde' maandagavondvoorstellingen plaats, om zodoende op lange termijn een tweede platform te creëren. Die waren echter geen groot succes en ze zadelden het gezelschap op met grote organisatorische problemen.³¹⁴

Buyl keek in 1993 met dubbele gevoelens terug op zijn twintig jaar lange directeurschap. De vernieuwing die hij had getracht door te voeren, met 'gedurfde' stukken als *De keuken* van Arnold Wesker lokten te weinig publiek om de kosten te kunnen dekken. Net als onder De Ruyter bleef de 'financiële miserie' de KVS immers ook nu nog voortdurend parten spelen, ondanks het continue gelobby van Buyl. Vandaar dat de voormalige acteur zijn directeurschap ervoer als een 'gevecht tegen windmolens'. Bovendien was er sprake van verstarring binnen het gezelschap. Nieuw bloed sijpelde amper binnen, omdat het ensemble was samengesteld uit vaste acteurs die op de planken bleven staan tot ze *fin de carrière* waren. Dat was voor een groot deel toe te schrijven aan de betrokkenheid van Buyl zelf. Door zijn eigen jarenlange engagement als acteur kon Buyl het namelijk niet over zijn hart krijgen om goede werkkrachten te ontslaan, ook al hadden ze beduidend minder talent dan anderen:

³¹² AMVB, KVS-Archief: 1198: 'Nand Buyl "Theater zo optimistisch mogelijk houden"', in: *De Vlaamse Elsevier*, 23 april 1973.

³¹³ AMVB, KVS-Archief: 89: Nand Buyl, persconferentie, 30 april 1975.

³¹⁴ AMVB, KVS-Archief: 1198: H. de Coninck, 'Humo sprak met Nand Buyl', in: *Humo*, 14 november 1974, 28.

‘Als je zelf tussen die mensen hebt gestaan lijkt het alsof je een “nonkel” of een “tante” wegstuurt.’³¹⁵

Bovendien kreeg de KVS in die jaren bakken kritiek te verduren. Vooral bij de pers en de ‘theaterincrowd’ had het Brusselse gezelschap een slechte naam, aldus Chris Lomme.³¹⁶ In de context van de nasleep van mei 1968 was dat ook niet verwonderlijk. Dezelfde gegriefde tonen over het officiële theater bleven weerklinken in tijdschriften als *Kultuurleven* en *De Vlaamse Gids*. Dit laatste tijdschrift organiseerde bijvoorbeeld de Dagen van De Vlaamse Gids waar acteurs, regisseurs, directeurs en critici op 7 en 8 september 1974 de discussie aangingen over de kwestie ‘Is het theater ziek?’³¹⁷ De conventionele KVS-formule van ‘een lach en een traan’ paste bijgevolg niet meer in de tijd. Buyl beseftte dat overigens zelf maar al te goed: ‘We komen uit een tijd waarin er niet langer gelachen mocht worden, alles moest doordacht zijn, geëngageerd, het doodgewone zich amuseren werd als minderwaardig beschouwd.’³¹⁸

‘Theater in crisis, de kreet is een aantal jaren oud en blijkbaar steeds actueel’, dat was de conclusie van Bert Verhoye in 1977.³¹⁹ De kritiek op de schouwburgers, die geen antwoord hadden geformuleerd op de ‘theaterrevolutie’, bleef voortduren. De benoeming van een nieuwe leider kon nochtans het ideale moment zijn om voor verandering te kiezen, maar Buyl was een man van de oude garde, die in zijn carrière weinig anders dan de KVS had gekend. De financiële moeilijkheden, waarin de KVS zich ook in de jaren zeventig bevond, waren voor Buyl een reden te meer om vast te houden aan het traditionele repertoire. Enkele onsuccesvolle ‘gedurfde’ producties, die in het begin van zijn directeurschap buiten de abonnementreeks plaatsvonden, hadden zijn enthousiasme voor het geëngageerde toneel immers al snel getemperd.

In feite betekende de KVS onder leiding van Buyl een voortzetting van de belangrijke principes uit de ‘De Ruyter-periode’. Toen De Ruyter in 1956 naar Brussel verkaste, had hij wel voor verandering gezorgd met zijn pleidooi voor professioneel en commercieel theater. Buyl daarentegen bracht niets nieuws met zich mee. In dat opzicht was het geen wonder dat de KVS onder de kritiek werden bedolven. In 1977 was er voor de theaterbeoordelaars wel een lichtpuntje met de komst van het Kaaitheater, dat in het licht van het eeuwfeest van de KVS plaatsgreep.

³¹⁵ AMVB, KVS-Archief: 89: R. Vandendaele, ‘*Humo* sprak met Nand Buyl “Ik heb vooral geleerd om bladzijden om te slaan”’, in: *Humo*, 1993, 141-142.

³¹⁶ Idem, 141.

³¹⁷ AMVB, KVS-Archief: 89: brief Frans Strieleman aan Nand Buyl, 27 augustus 1974.

³¹⁸ AMVB, KVS-Archief: 1198: ‘Omtrent Nand Buyl’, in: *Mimosa*, 9 september 1973.

³¹⁹ B. Verhoye, ‘Theatritis’, in: *De Vlaamse Gids*, 61 (1977), 69.

‘100 jaar KVS’: de traditie *performed*

In september van het jaar 1977 vonden er in het teken van ‘100 jaar KVS’ allerlei theatergerelateerde activiteiten plaats in en rond de schouwburg, gaande van toneelvoorstellingen van Belgische en internationale gezelschappen, een permanente tentoonstelling over de geschiedenis van de KVS in de foyer en een theatermarkt in open lucht, met toneelinitiaties en improvisatieoefeningen waaraan het publiek kon deelnemen. De verantwoordelijkheid voor de organisatie berustte op de pas opgerichte vzw Brusselement. De herinnering aan een eeuw Vlaams theater in de hoofdstad – in feite 102 jaren, want het gezelschap bestond reeds in 1875 – werd aangegrepen om de betekenis van de schouwburg in Brussel in de verf te zetten. Het festival kreeg overwegend de rol van zelfbevestiging toegewezen. Buyl en de andere organisatoren kozen dus niet voor herbronning of voor verrassing, maar voor een constructie van dezelfde Vlaamse identiteit die de KVS onder De Ruyter en al diens voorgangers had gehad.

De tweespalt tussen traditie en vernieuwing bleek treffend uit de organisatie van het theatergebeuren. Het traditionele KVS-festival werd op 16 september ingezet met de première van *De Brusselse straatzanger* van Julius Hoste. Tevens kreeg het alternatieve circuit een kans tijdens de feestmaand, zij het in een andere periode en op een andere plaats. Tussen 1 en 15 september vond voor de eerste keer het Kaaitheater plaats, een festival voor hedendaags theater. Gegadigden konden er jong, internationaal en experimenteel werk aanschouwen in een voormalige garage naast het KVS-gebouw of in een tent achter de schouwburg. Kwaliteit en vernieuwing vormden het credo van het Kaaitheater. In tegenstelling tot de KVS of de Beursschouwburg onderschreef het festival en latere kunstencentrum het Vlaamse beleid van ‘culturele aanwezigheid’ niet. De werking van het Kaaitheater werd van meet af aan toegespitst op de artistieke aspiraties.³²⁰

Het eigenlijke traditionele festival startte met de seizoensopener van Hoste op 16 september. Vooral uit die activiteiten bleek hoe de Vlaamse geschiedenis van de schouwburg de rol van betekenisgever vervulde. De ontstaansgeschiedenis was immers alomtegenwoordig op het festival, niet alleen logischerwijs in de vorm van een publicatie over de KVS-geschiedenis, maar ook in de gedaante van de toneelvoorstelling *De Brusselse straatzanger*. Verleden, heden en toneelopvoeringen hangen dan ook nauw samen, dat toonde onder ander Käti Röttger aan. Theater kan volgens haar aanzien worden als een culturele praktijk van

³²⁰ AMVB, KVS-Archief: 563: brief Mark van Wesemael aan de heer Gepts, 23 mei 1977; AMVB, KVS-Archief: 573: verslag ‘3 maanden vóór de 100 jaar’, 23 mei 1977 en W. de Pauw, *Minister dixit*, 46.

geschiedenis. Het spel dat voor de ogen plaatsvindt staat namelijk nooit op zichzelf, maar behoort tot een continue recyclingproces waarbij oude teksten uit de canon opnieuw op de planken komen, bekende mythes in een nieuwe vorm worden gegoten of bepaalde acteerstijlen of typetjes verwijzingen naar vroegere toneelstukken bevatten.³²¹

Met de *performance* van *De Brusselse straatzanger* werden in feite twee verschillende geschiedenissen ten tonele gebracht, de ene impliciet, de andere doelbewust. De setting van het stuk zelf verwijst naar de zestiende-eeuwse opstand. Omwille van de zo gepercipieerde ‘nationale’ strijd van de ‘Belgen’ tegen de Spanjaarden bleek deze periode een geliefd onderwerp van de romantische toneelschrijvers uit de negentiende eeuw.³²² De plot, een verhaal over twee geliefden, ontwikkelde zich in een context van geweld, waarbij de Spanjaarden de rol van slechteriken vertolken. De Spaanse inquisitie, de Bloedraad, alle gruwelijke aspecten uit de geschiedenis der Nederlanden kwamen aan bod.³²³ Deze setting van het stuk met bijhorende verwijzingen naar het zestiende-eeuwse verleden was echter niet zozeer van tel voor Buyl en co. De heropvoeringen hadden veeleer als doel om de negentiende eeuw in de bloemetjes te zetten.

Het stuk kwam in 1977 op de planken als een historische evocatie van het oorspronkelijke negentiende-eeuwse stuk, ‘volledig gemonteerd in de speelstijl, de dekors en de belichting van toen om zo dicht mogelijk het toneel uit die tijd te benaderen’. Een andere optie, ieder bedrijf laten herschrijven en regisseren door een bekende auteur en regisseur werd van de baan geschoven.³²⁴ Met deze beslissing koos de KVS duidelijk voor de traditie om de betekenis van een aantal zaken in de verf te zetten. In de eerste plaats moest de opvoering het negentiende-eeuwse toneel doen herleven, omdat de romantische vormgeving ‘de onmisbare schakel’ zou zijn geweest in het Vlaamse theater. Romantische stukken hadden de Vlamingen volgens de organisatoren namelijk een ‘kulturbewustzijn’ bijgebracht. Daarnaast werd met *De Brusselse straatzanger* hulde gebracht aan Hoste en zijn betekenis voor de Vlaamse beweging in Brussel, ‘onbetwistbaar de Vlaming die ervoor zorgde dat er nu nog Nederlands wordt gesproken in Brussel’. Tenslotte was de belangrijkste connotatie verbonden met de Nederlandstalige toespraak van Leopold II in 1887, die zijn woorden door de schouwburg liet

³²¹ K. Röttger, ‘Macht van de geschiedenis – geschiedenis van de macht? Vervallen goden en vergeten geesten op toneel’, in: L. Van Heteren e.a. (red.), *Ornamenten van het vergeten* (Theater Topics 3) (Amsterdam 2007) 46 en 53.

³²² T. Verschaffel, ‘Leren sterven voor het vaderland. Historische drama's in het negentiende- eeuwse België’, in: *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden*, 113 (1998), 165.

³²³ AMVB, KVS-Archief: 573: verslag ‘Over de Brusselse straatzanger’, [1977].

³²⁴ AMVB, KVS-Archief: 576: verslag vergadering ‘100 jarig bestaan’, 12 november 1975.

galmen naar aanleiding van de honderdenvijfentwintigste opvoering van het zeer populaire toneelstuk van Hoste.³²⁵

De hulding van de vroege geschiedenis bleek ook uit andere zaken. Opvallend daarbij was dat er nauwelijks of niet werd gerept van het recente verleden. De tentoonstelling in de foyer van de KVS bevatte oude affiches, een prentenverzameling uit het begin van de twintigste eeuw en materiaal over de voorgeschiedenis, Hoste, het Brusselse amateurtoneel, en het optreden van het gezelschap in andere zalen. De ‘De Ruyter-periode’ was de grote afwezige.³²⁶ Maar ook in het huldeboek – een mager beestje zonder een coherent narratief, dat het vooral moest hebben van ellenlange citaten en fotomateriaal – kreeg het beleid van de bewindvoerders uit de twintigste eeuw slechts enkele schamele pagina’s toegewezen. Het was bij uitstek de lange voorgeschiedenis van ‘strijd’ en de totstandkoming van het prestigieuze gebouw die centraal stonden, met als orgelpunt de toespraak van Leopold II. Meer dan de helft van het boek werd opgehangen aan de periode tot en met het jaar 1887, iets wat ook de expliciete bedoeling van de auteur Hugo Meert was: ‘Ik heb in de ontstaansgeschiedenis van de schouwburg de moeizame strijd willen beklemtonen voor die “Vlaamse bak”’.³²⁷

Ook het Brusselse amateurtoneel kreeg met het oog op zijn traditionele rol in het bloeiende Vlaamse toneelleven in Brussel een eervolle plaats in het festivalgebeuren toegedicht. Al in augustus werden een aantal ‘begaafde amateurspelers’ geëngageerd om de middeleeuwse klucht *Playerwater* als een wagenspel op te voeren op een aantal plaatsen in een straal van 25 kilometer rond Brussel. Daarnaast maakte het liefhebbertoneel deel uit van de programmatie van het traditionele festival. 17 september stond volledig in het teken van de band tussen het beroepstoneel en het amateurtoneel met de organisatie van een Staten-Generaal waar die samenwerking tot centraal discussiethema werd verheven. Diezelfde avond kreeg het amateurtoneel de beschikking over het KVS-podium, en dat allemaal ‘omdat deze kringen hebben bijgedragen tot het ontstaan van de schouwburg’.³²⁸

Kortom, het negentiende-eeuwse verleden stond centraal in het hele gebeuren. Zowel door middel van de *performance* van *De Brusselse straatzanger* als door de tentoonstelling, het huldeboek en de activiteiten van het amateurtoneel werden de ‘wortels’ van de KVS beklemtoond om zodoende het bestaansrecht van het theater anno 1977 te beklemtonen. De

³²⁵ AMVB, KVS-Archief: 563: brief M. Piron aan koning Boudewijn, 4 april 1977 en AMVB, KVS-Archief: 563: brief Mark van Wesemael aan de heer Gepts, 23 mei 1977; AMVB, KVS-Archief: 573: verslag ‘3 maanden vóór de 100 jaar’, 23 mei 1977.

³²⁶ AMVB, KVS-Archief: 573: verslag over de tentoonstelling, [1977].

³²⁷ AMVB, KVS-Archief: 575: ‘Groeiproces van een schouwburg’, in: *Het Laatste Nieuws*, 26 augustus 1977.

³²⁸ AMVB, KVS-Archief: 562: brief Nand Buyl en Koen de Ruyter aan Roger van de Voorde, 8 maart 1977 en AMVB, KVS-Archief: 563: programma ‘100 jaar KVS’, ‘Contentary of the Royal Flemish Theatre’, [1977].

huldiging van de geschiedenis had namelijk ook betrekking op het heden en de toekomst. De boodschap was duidelijk. Een ‘Vlaams’ monument in de hoofdstad werd onmisbaar geacht: ‘Ook nu speelt de KVS een belangrijke rol, als “bolwerk” van Vlaamse aanwezigheid in Brussel.’³²⁹ Het festival voerde zodoende hetzelfde verhaal van Vlaamse traditie op. De betekenis van het ‘Vlaamse’ profiel verschilde in niets van de identiteit die verschillende instanties, gaande van mensen als Hoste en de Vlaamse cultuurministers tot De Ruyter, sinds het einde van de negentiende eeuw hadden toegekend aan de KVS.

Tenslotte stonden er behalve *De Brusselse straatzanger* ook heel wat gewone theatervoorstellingen op het programma. Twee belangrijke beleidsprincipes uit de ‘De Ruyterperiode’ traden duidelijk op de voorgrond: het ‘Vlaamse’ en het ‘internationale’ profiel van de KVS. In de eerste plaats trachtten de organisatoren het festivalprogramma vooral in te kleuren met een aanbod uit het repertoire van verschillende Vlaamse gezelschappen. Daarnaast moesten een aantal vertoningen van buitenlandse ensembles de luister van de KVS bijzetten, zodat de festiviteiten begiftigd waren met ‘een internationaal karakter’.³³⁰

‘Blijkbaar is het blote feit dat KVS het honderd jaar heeft volgehouden voldoende om de maanzieke nostalgie van een cultureel bolwerk te verantwoorden’, zo uitte Carlos Tindemans zijn ongenoegen naar aanleiding van de publicatie van het huldeboek van Meert – in zijn visie overigens weinig meer dan een ‘lappendeken’. Het ‘ideologische opstellingsvlak’ van de KVS als een onmisbaar bastion had volgens hem niets te maken met creatief of zinvol theater.³³¹ Ironisch genoeg was het vooral het Kaaitheater dat hoge ogen gooide op het eeuwfeest.³³² De KVS zou nog enige jaren voorthobbelen op het pad der traditie vooraleer het de eigen ‘Vlaamse’ functie op een andere manier zou benaderen. Toch lijkt het duidelijk dat het ‘bolwerk’ in de Lakensestraat in 1977 al enige tijd hopeloos verstrikt zat in een langgerekte legitimiteitscrisis. Het ‘Vlaamse’ profiel van onmisbaarheid, een reminiscentie aan een tijd waarin Karel Buls en Hoste leefden, was een identiteitsconstructie die weinig mogelijkheden tot vernieuwing bood. Het legde veeleer een hypotheek op de toekomst door de cultivering van een oubollig imago in stand te houden.

³²⁹ AMVB, KVS-Archief: 562: brief Koen de Ruyter aan J. Malfliet, 20 december 1977.

³³⁰ AMVB, KVS-Archief: 89: brief Nand Buyl aan Ottofritz Gaillard, 17 januari 1977 en AMVB, KVS-Archief: 562: brief Koen de Ruyter aan Robert Freitag, 9 maart 1977.

³³¹ C. Tindemans, ‘100 jaar K.V.S.’, in: *Ons Erfdeel*, 21 (1978), 283-284.

³³² B. Verhoye, ‘Theatritis’, in: *De Vlaamse Gids*, 61 (1977), 69 en J. de Vos, ‘Honderd jaar Koninklijke Vlaamse Schouwburg te Brussel’, in: *Ons Erfdeel*, 5 (1977), 756.

EPILOOG

Toen Victor de Ruyter in 1956 het roer van Louis de Bruyn overnam, had de Koninklijke Vlaamse Schouwburg (KVS) een slechte amateuristische reputatie, waardoor de toneelvoorstellingen slechts een klein publiek lokten. Het krachtdadige beleid van De Ruyter luidde op het vlak van professionalisering en commercialisering belangrijke veranderingen in. In de secundaire literatuur wordt hij dan ook voor deze beleidslijnen geprezen. De invoering van het tweeweken- en driewekestelsel krikte het niveau van de opvoeringen op, ook al bleef de werkdruk nog te hoog om het ‘amateuristische’ imago van de KVS helemaal af te zweren. Daarnaast zorgde De Ruyter ervoor dat in de jaren 1960 meer gegadigden de schouwburgzitjes vulden. Deze masterproef focuste zich echter vooral op de artistieke werking en besluitvorming in de Vlaamse context. Op dat vlak staat de Brusselse schouwburg in de literatuur bekend als een bastion van traditie, dat zich afsloot voor enige vernieuwing. Hierbij is het belangrijk om in acht te nemen dat de negatieve connotatie die de KVS vanaf de jaren 1970 had, onmiskenbaar tijdsgebonden was. De schouwburgbezoekers van de jaren vijftig en zestig hadden zich namelijk tevreden getoond met de vertrouwde KVS-formule. Na 1968 veranderden de opvattingen over de maatschappelijke rol van het theater grondig, waardoor schouwburgen als de KVS het voorwerp werden van kritiek.

In deze studie stond de vraag centraal naar hoe de KVS reageerde op de roep om vernieuwing. Op het eerste zicht lijkt het antwoord daarop vrij evident. Men zou namelijk kunnen stellen dat de KVS koos voor de traditie, omdat De Ruyter bijna geen werk van vernieuwers als Jean-Paul Sartre en Bertolt Brecht programmeerde, in een tijd waarin hun repertoire algemeen werd beschouwd als een breuk met het conventionele toneel. De verhouding tussen traditie en vernieuwing had echter niet alleen te maken met het repertoire dat op de planken werd gebracht. De manier waarop de KVS zich verhiel tot het nieuwe theater had voornamelijk met zijn zelfbeeld te maken. De rol die De Ruyter en Buyl hem toedichtten had consequenties voor zijn opstelling en plaats in het Vlaamse theaterlandschap. De keuze voor de traditie berustte in essentie op een identiteitsconstructie die in een ver verleden door flaminganten als Karel Buls en Julius Hoste was gevormd. In se was de kern van het hele KVS-beleid dus te herleiden tot de traditionele functie die het theater sinds de negentiende eeuw vervulde. De schouwburg in de Lakensestraat deed dienst als een centrale ontmoetingsplaats voor Vlamingen in het overwegend Franstalige Brussel. Een avondje theater, waarbij het Vlaamse doelpubliek werd vergast op voorstellingen in het algemeen Nederlands, had voornamelijk als doel om de Vlamingen tot een hechte cultuurgemeenschap te maken.

De invloed van de nationale overheid en de Vlaamse cultuurministers na 1961 bij de positionering van repertoiretheaters als de KVS was erg groot. In de eerste plaats werkte de hiërarchie in de bepalingen van de Koninklijke Besluiten de tweedeling tussen traditie en vernieuwing in de hand. Tot en met het jaar 1964 kreeg het experiment in de vorm van de kamertonelen geen officiële erkenning. Maar ook daarna ging het gros van de subsidies naar de professionele gezelschappen. Deze afhankelijke positie van De Ruyter en Buyl, die de toelagen van de overheid nodig hadden om de kosten te dekken, verklaart ook waarom ze niet afweken van hun traditionele repertoire. Van overheidswege lag de klemtoon namelijk op die traditionele functie van de schouwburgen. In tegenstelling tot kleinere theatergroepen die vrijer konden omgaan met hun artistiek beleid, deden de stadstheaters dienst als vertegenwoordigers van een grote ‘gemeenschap’. De Ruyter en Buyl, achtten het dan ook ongepast dat de KVS, die als gevestigde waarde een breed publiek moest aanspreken, zich zou inlaten met ‘elitaire’ experimenten.

Daarnaast stuurden de Vlaamse cultuurministers na 1961 ook duidelijk aan op de ontvoogdende functie van theater. Gaandeweg zorgde het toenemende aantal regels voor repertoiretheaters vanaf het Koninklijk Besluit van 18 februari 1964 ervoor dat stadstheaters als de KVS verplicht werden uit te pakken met een aantal Vlaamse namen op de affiche. Bovendien was de KVS door zijn ligging in hartje Brussel een exponent van een Vlaamse politiek ten aanzien van Brussel. De schouwburg moest aantonen dat Vlaams theater in de hoofdstad thuishoorde en leefbaar was. Theater deed op die manier meteen dienst als een instrument van culturele en politieke oppositie tegen een Franstalig overwicht in Brussel.

Het dominante discours van de Vlaamse ontmoetingsplaats zorgde er niet alleen voor dat de KVS een traditionele functie moest vervullen, het impliceerde ook een besloten houding ten opzichte van het theater dat buiten de schouwburg plaatsvond. Daardoor drongen vernieuwingstendensen met moeite door tot in de schouwburg. Natuurlijk vloeide deze beslotenheid in grote mate voort uit de starre organisatie van het Belgische theater die een weinig gunstige context voor de artistieke interactie tussen de verschillende bestaande gezelschappen vormde. Maar het ontbrak de KVS ook zelf aan een open houding om zijn eigen provincialisme te overstijgen. In de praktijk betekende vooral de identitaire missie van de KVS als een baken van Vlaamse aanwezigheid een belemmering voor de andere ambities van De Ruyter. In zijn visie moest de KVS immers niet alleen ‘Vlaams’ zijn. Hij moest als theater van de hoofdstad ook een nationaal profiel én internationaal profiel hebben, omdat Brussel in de Europese context een belangrijke stad was geworden.

De notie van een ‘nationaal toneel’, was vooreerst een ideologische constructie die in verscheidene landen vooral in de negentiende eeuw werd gebruikt bij de vorming van zelfbewuste natiestaten. In de twintigste eeuw verloor het concept overal zijn patriottische

waarde. In België echter was reeds in de negentiende eeuw gebleken dat het nationale project in het theater werd gehinderd door de aanwezigheid van twee talen. Toch stelde de overheid na de Tweede Wereldoorlog een constructie in die zogezegd de hele natie moest bedienen. Het Nationaal Toneel had de opdracht om iedere toneelliefhebber in België te voorzien van kwaliteitsvolle voorstellingen, maar wel in zijn eigen taal – door de opdeling van het project in een Nederlandstalige en een Franstalige afdeling. Het lot van deze constructie was dan ook ironisch te noemen. Toen de KNS in 1966 de titel ‘Nationaal Toneel’ verloor, had het reeds holle begrip al enige tijd geen betekenis meer. Het KNS-gezelschap kon de prestatiedruk door de combinatie van de stedelijke en ‘nationale’ functie namelijk amper volhouden, waardoor de kwaliteit van de opvoeringen meer en meer te wensen over liet.

Natuurlijk, als De Ruyter over zijn ‘nationale’ ambities sprak, had hij nooit de hele natie voor ogen. Zijn ijver voor de titel van ‘Nationaal Toneel’ had vooral betrekking op een prestigieuze positie van de KVS in Vlaanderen. Daarom moest in zijn visie niet alleen het Brusselse gezelschap een tandje bijsteken door de praktijken te professionaliseren. Bovenal was er nood aan een gezond ‘theaterklimaat’ dat de bloei van het theater mogelijk kon maken. Zo moest het Vlaams theaterbestel gericht zijn op de ondersteuning van de activiteiten van de KVS. De grote gezelschappen hadden dan weer de taak om op een constructieve manier samen te werken. Ook voor de pers zag De Ruyter een belangrijke rol weggelegd. De televisie, de radio en de geschreven pers moesten hun blik verruimen naar de theateractiviteiten in heel Vlaanderen. Maar ook hier was de zogenaamde ‘nationale’ rol van de KVS eerder een fictie. De stadstheaters en de pers in Vlaanderen bleven overwegend provinciaal georiënteerd. Dat was met name toe te schrijven aan de gemeentepolitiek van een aantal steden als Leuven, Gent en Antwerpen, die de vertegenwoordiger van het liberale Brussel niet graag in hun stadstheaters ontvingen. Alles wijst op een grote beslotenheid van het officiële theaterwezen, die een hypotheek legde op de artistieke interactie – een belangrijke mogelijkheidsvoorwaarde voor vernieuwing.

Ook in Brussel was het ieder voor zich. Dat kon echter bijna niet anders. De hele identiteit van De Ruyters KVS berustte namelijk op de ‘noodzakelijke Vlaamse’ aanwezigheid in het Franstalige Brussel. Deze ideologische opstelling ging zodoende uit van een oppositiefunctie die een open houding naar ‘de ander’ min of meer onmogelijk maakte. De Ruyter meende weliswaar dat de KVS als theater van de hoofdstad de titel van ‘Nationaal Toneel’ verdiende, terwijl het Vlaamse theater erg gesloten was voor wat zich in Brussel aan toneel voordeed. Maar ook hier speelde de theatercontext een belangrijke rol. Het privilegesysteem, dat werd afgesproken om de harmonie in Brussel niet te verstoren, zorgde ervoor dat ieder theater zijn eigen gang kon gaan, zolang het niet in het vaarwater van een ander theater kwam. Het conflict met de Muntshouwborg, die meermaals het privilege van

de KVS schond door Duitstalige theatergezelschappen uit te nodigen, toonde aan dat het theaterlandschap in Brussel functioneerde als een geheel van gesloten theaters. Daarbij dient wel gezegd te worden dat De Ruyter een zekere openheid aan de dag legde bij zijn relatie met de Parkschouwburg. In tegenstelling tot een aantal Vlaamse schouwburgbezoekers, die zich in hun Vlaamsgezindheid van een principiële kant lieten zien, was De Ruyter niet gekant tegen alles wat Franstalig was. Toch ging het in zijn vijftienjarig directeurschap slechts om enkele samenwerkingsprojecten met het Parktheater en was er voor de rest weinig interactie met het Franstalige theatergebeuren.

Ten tweede was ook de verhouding tussen het ‘Vlaamse’ profiel van de KVS en zijn internationale uitstraling soms dubieus. De Ruyter achtte het enerzijds belangrijk om de KVS in te schakelen in het internationale theatergebeuren om zodoende de status van de KVS in eigen land en daarbuiten te verhogen. Ieder theater van belang deed dat, dus zo ook de KVS – zo luide zijn redenering. Bovendien won Brussel op Europees vlak aan belang, waardoor ‘Old Vic’ zich bewust werd van een nieuwe doelgroep: de Europese zakenlui. Vooral in de jaren zestig kwamen daarom geregeld buitenlandse gezelschappen op bezoek. De Ruyter deed daarbij een toegeving op zijn zakelijke politiek door met het oog op dat internationale prestige potentiële publieksrisico’s te nemen. De eigenzinnige aanpak van sommige internationale voorstellingen die op de planken kwamen, kon dan ook niet op de goedkeuring van het traditionele publiek rekenen. Vooral de Nederlandse gastvoorstellingen, die kaderden in een duurzaam samenwerkingsproject, werden weinig gesmaakt door de toeschouwers, onder meer omwille van de Noord-Nederlandse uitspraak.

Bij dat zogenaamde internationale profiel horen toch een paar kanttekeningen. In de eerste plaats bleef de internationale oriëntering van het stadstheater erg beperkt. De KVS toonde zich veeleer als een receptief theater dat de buitenlandse successtukken overnam, gastgezelschappen ontving en zich spiegelde aan de manier van werken in het buitenland. Vlaanderen had namelijk een minderwaardig toneelbestel, zo oordeelden zowel De Ruyter als de theaterkritiek. Deze overheersende klaagzang over deze minderwaardigheid, waarbij het buitenland in alle opzichten fungeerde als graadmeter, leek allesbehalve te wijzen op een internationale uitstraling die de KVS zelf zou hebben gehad. Het enige buitenland waar het eigen gezelschap – met uitzondering van de eenmalige tournee naar Congo en de verliesgevende Welfare-tournees – wel eens op de planken verscheen, was Nederland.

Internationale samenwerkingsverbanden hadden bovendien altijd meer met het ‘Vlaamse’ profiel van de KVS van doen, dan dat ze in het teken stonden van wederzijdse beïnvloeding. Gastvoorstellingen van de KVS in Nederland waren bijvoorbeeld uitdrukkelijk bedoeld om de ‘Vlaamse’ aard van de opvoeringen in de verf te zetten. Ook had de interactie met de noorderburen een bijkomend doel: de toenadering van Nederland en Vlaanderen op

cultureel vlak, zodat Vlaanderen bij de culturele emancipatiestrijd sterker in zijn schoenen zou staan. Maar bovenal bleek het internationale en Vlaamse profiel van de KVS soms in strijd met meer verregaande samenwerkingsverbanden. Invloeden van buitenaf konden namelijk een bedreiging vormen voor de eigenheid van het KVS-gezelschap. De zuiverheid van de ‘Vlaamse’ realisaties mocht niet in het gedrang te komen. Bij samenwerkingsverbanden moest het eindresultaat toch vooral ‘Vlaams’ van aard zijn. De KVS plooidde zich in zekere zin terug op zichzelf, waardoor De Ruyter de gegeerde internationale uitstraling van de schouwburg niet kon waarmaken.

Al deze vaststellingen werpen een weinig rooskleurig licht op het Vlaamse theaterwezen in de jaren vijftig en zestig. Toch bleef de kritiek uit de pers in die jaren nog vrij beperkt. De commerciële ‘KVS-formule’ ondervond weinig tegenstand. Dat had er alles mee te maken dat de Vlaamse pers in die periode weinig kritisch was over de voorstellingen – tot de grote ergernis van theaterrecensent Carlos Tindemans – en zich achter de ‘Vlaamse’ opdracht van de KVS schaarde. Dat wil niet zeggen dat de Vlaamse bladen geen kritiek formuleerden, maar die had weinig met het theater *an sich* te maken. De kritiek op de schouwburgen had veelal te maken met de ontevredenheid van de recensenten over het Vlaamse repertoire. Daarnaast zorgden de onderhuidse spanningen binnen de schouwburgen voor uitvoerige persaandacht. Acteurs en regisseurs, die de schouwburgen de rug toekeerden, lieten zich vaak negatief uit over de werkdruk, de karige lonen en de onbevredigende artistieke gang van zaken. De Vlaamse pers, die vooral naar aanleiding van de uittocht van Vlaams talent naar Nederland weklachten verspreidde, viseerde met zijn kritiek voornamelijk de overheid die verantwoordelijk werd gesteld voor de artistieke condities in het officiële theatergebeuren. Dat bleek ook uit de kritiek op het ‘Nationaal Toneel’, dat werd beschimpt als een onefficiënte overheidsconstructie.

De eerste barsten in de identiteitsconstructie van de KVS ontstonden in het midden van de jaren 1960. Nieuwe soorten theater als het politieke toneel van Brecht en andere werkmethodes, bijvoorbeeld het Laboratoriumtheater van de Pool Jerzy Grotowski, maakten toen overal in Europa naam. Ook in België vonden er in die zin enkele experimenten plaats, sommige ook op beperkte schaal binnen de schouwburgen. Deze nieuwe ontwikkelingen betekenden het begin van tegenspoed, aangezien de schouwburgen dezelfde koers behielden. In de KVS zag De Ruyter zich meer en meer geconfronteerd met een nieuw soort publiek dat andere eisen stelde aan de theaterervaring. Vooral jonge mensen waren voorstander van theater dat bepaalde eigentijdse thema’s of kwesties aan de kaak stelde. Daartegenover stond het wat oudere traditionele KVS-publiek, dat vanuit de katholieke geloofsovertuiging toneel met een algemeen menselijke inslag verkoos. Door occasioneel een ‘moderne’ voorstelling buiten het abonnement te brengen, kwam De Ruyter wel enigszins tegemoet aan die nieuwe

eis, maar hij bleef geloven in zijn commercieel beleid dat de ‘Vlaamse’ functie van de KVS als een ontmoetingsplaats centraal stelde. Experimenten aanzag hij als een elitaire aangelegenheid voor enkele intellectuelen.

Met de revolutiegolf in 1968, die leidde tot een aantal initiatieven op theatergebied, stond een nieuwe generatie Vlaamse recensenten op die zich een kritische houding aanmat ten opzichte van het officiële theater. Na 1968 ging deze kritiek tot op het bot. Ze had betrekking op de kern van theater: wat was de functie van een stadstheater? Deze discussie werd reeds in 1963 voor het eerst op het scherp van de snede gevoerd naar aanleiding van *De plaatsbekleder*. Het bericht dat De Ruyter dat stuk in de KVS zou opvoeren, zorgde voor polemiek en voor verdeeldheid onder de critici. Katholieke en liberale bladen kwamen lijnrecht tegenover elkaar te staan. Pas vanaf 1969 drong de ‘revolutiegeest’ zowel in katholieke bladen als *Kultuurleven* als in liberale tijdschriften als *De Vlaamse Gids* door. Engagement werd het nieuwe credo. De schouwburgen lagen nu meer dan ooit onder vuur. Niet alleen werd de kritiek erg bits van toon, ze stelde ook het bestaansrecht van de schouwburgen in vraag. Deze ‘bolwerken’ van traditie werd met name het gebrek aan een duidelijk standpunt verweten. Daarnaast bleven ook oude punten van kritiek, zoals de klacht dat de schouwburgen te weinig Vlaams werk opvoerden, gelden.

In de jaren zeventig veranderde het theaterlandschap grondig. Her en der doken politieke gezelschappen op die zich in het teken van de revolutie uitspraken. Ook de kritiek op de burgerlijke instituten bleef voortduren. In de KVS ging echter alles, zoals altijd, onbewogen zijn gangetje. Als een gevestigd instituut keek hij als het ware stoïcijns de andere kant uit, omdat hij zich verzekerd zag van de blijvende steun van de overheid. Nochtans was er reden tot ongerustheid. Reeds in 1970 was gebleken dat de commerciële trukendoos van De Ruyter niet meer aansloeg. Het publiek liet het afweten. De KVS gleed zodoende bijna af in een financiële crisis. De KVS had nood aan herbronning, maar het directeurschap van oudgediende Buyl in 1972 betekende grotendeels de voortzetting van hetzelfde verhaal. Dat bleek onder meer uit de opsplitsing tussen het traditionele festival en het Kaaitheater bij ‘100 jaar KVS’. Zoals altijd stonden vernieuwing en traditie naast elkaar.

Klaas Tindemans stelt zich vragen bij het concept ‘stadstheater’ in het algemeen. Volgens hem gaat ook het huidige cultuurbeleid uit van een institutionele hiërarchie, waarbij de grote schouwburgen worden bevoordeeld.³³³ Vanuit hun paternalistische positie hadden ze volgens hem doorheen de geschiedenis tot vandaag de dag de functie om naar buiten te komen met verantwoord toneel, juist omdat ze de representatie waren van een gemeenschap. ‘Gemeenschapstheater’ blijft overigens een veelgebruikt maar vaag begrip in de literatuur,

³³³ K. Tindemans, ‘Het stadstheater als ideologische constructie. Kunnen burgerlijke instituten zichzelf opnieuw uitvinden?’, in: L. Van Heteren, P. Gielen en Q. van den Hoogen (red.), *Fight for the Arts/Strijd voor de kunst* (Amsterdam 2011) 93-94.

waar nog onderzoek naar dient te gebeuren. Vooral de ‘gemeenschap’ zelf, het KVS-publiek, is tot nog toe onderbelicht. Specifiek onderzoek naar de samenstelling en evolutie van het publiek van de schouwburgen kan meer duidelijkheid scheppen over de betekenis van theater in Vlaanderen. In de jaren 1970 was de gedachte van een gemeenschapstheater voor alle Vlamingen alleszins verworpen tot een illusie, zoals bleek uit dit onderzoek. De vraag rijst dan ook of het concept ‘gemeenschapstheater’ niet altijd een illusie is geweest. Hoewel De Ruyter met zijn commercieel beleid in theorie een heterogeen publiek wilde lokken, lijkt het alsof de ‘KVS-formule’ ook al in de jaren vijftig in de praktijk enkel de traditionele middenstand tot in de schouwburg kreeg.

Ondertussen is er heel wat veranderd. De KVS van vandaag is geen plaats meer van ‘Vlamingen voor Vlamingen’. Het theater heeft bewust gekozen voor Brussel in al zijn gelaagdheid, waarin verschillende groepen leven die geen gemeenschappelijk verleden delen. Zo wordt er sinds 2000 gekeken naar de geschiedenis van het Vlaams-nationalisme, het koloniale verleden van België en de hedendaagse realiteit en de migrantengemeenschappen in Brussel. Toch biedt de ‘Vlaamse’ functie van de KVS ook de laatste jaren stof voor discussie. ‘Wat me wel verbaast, is dat een aantal mensen meent de V in KVS te mogen claimen en ook het monopolie meent te hebben op de betekenis van die V.’ Met deze woorden reageerde huidig directeur Jan Goossens in 2005 op de uitlatingen van Bernard Daelemans over de ‘identiteitsschaamte’ van de KVS. De Vlaamse noot in het multiculturele programma van de Vlaamse schouwburg was volgens Daelemans namelijk ver te zoeken.³³⁴

Had het ‘1968-idiom’ uiteindelijk ook het stadstheater in zijn ban? Tindemans meent van niet. Volgens hem had de generatie, die eertijds betrokken was in het politieke theater, het erg moeilijk om een koerswijziging in ‘de mammoettankers’ teweeg te brengen. Hij legt de vinger op de kloof tussen het politieke discours van de KVS sinds 2000 en de praktijk. Volgens hem faalde het gezelschap bij het plaatsen van politieke randbemerkingen. Het gezelschap ging het conflict uit de weg door zich te beperken tot wat hij ‘subjectieve gelatenheid’ noemt. Voorstellingen als ‘S.T.O.E.M.P.’ in 2003 brachten bijvoorbeeld een aantal individuele verhalen van jongeren uit de buurt van Molenbeek samen zonder die onder een gemene deler te plaatsen. Daardoor ontbreken duidelijke standpunten over verleden en heden.³³⁵

³³⁴ M. Bellon, *Hoe Vlaams is de KVS?*, 19 januari 2005 (<http://www.brusselnieuws.be/cultuur/hoevlaams-dekvs>). Geraadpleegd op 26 mei 2013 en Tindemans, ‘Het stadstheater als ideologische constructie’, 88.

³³⁵ Tindemans, ‘Het stadstheater als ideologische constructie’, 91-92.

ABSTRACT

Deze masterproef focust op de artistieke werking van de Koninklijke Vlaamse Schouwburg (KVS) vanaf 1956 tot en met 1977. Hoe verhiel een ‘traditioneel’ theatergezelschap als de KVS zich tot ‘vernieuwing’? Met ‘vernieuwing’ worden repertoire en opvoeringspraktijken bedoeld, die blijk gaven van een andere omgang met theater. De keuze viel daarbij op een ruime benadering, die niet alleen focust op de interne werking van de KVS, maar ook inzichten verschaft in zijn brede betekenis in Brussel en Vlaanderen. Op deze manier draagt deze masterproef ook bij tot een beter begrip van het gehele Vlaamse theaterlandschap.

Dit onderzoek heeft zodoende twee invalshoeken, die samenhangen met twee verschillende soorten bronnen. Vooreerst wordt gefocust op de productiezijde. Deze benadering steunt in grote mate op brieven en enkele vergaderingsverslagen. De focus ligt zowel op de doelstellingen van Victor de Ruyter, die van 1956 tot 1972 directeur was, en zijn discours over de KVS. Wat voor soort theater moest de schouwburg in de visie van De Ruyter aanbieden? Daarnaast komen in dit luik ook de praktijken en ervaringen van toneelmedewerkers aan bod en de samenwerkingsverbanden van de KVS met andere theaters. Een tweede invalshoek, die van de receptie, plaatst de KVS in een breder perspectief. Aan de hand van artikelen in de culturele tijdschriften *Kultuurleven* en *De Vlaamse Gids* en recensies in dagbladen wordt duidelijk welke reputatie het Brusselse gezelschap tussen de jaren 1956 en 1977 had en welke betekenis de auteurs in algemene zin toekenden aan theater.

De resultaten van dit onderzoek wijzen op het primaat van de traditie. Dat had voornamelijk met het zelfbeeld van de KVS te maken. De Brusselse schouwburg vervulde sinds zijn ontstaan op het einde van de negentiende eeuw de traditionele functie van een ontmoetingsplaats voor Vlamingen in het Franstalige Brussel. Een avondje theater had als doel de Vlamingen tot een hechte cultuurgemeenschap te maken. Bovendien stuurde de nationale overheid en later ook de Vlaamse cultuurministers aan op een tweedeling tussen de traditionele stadstheaters en experimentele theatergroepen. Het was ongepast dat de KVS, die een breed publiek moest aanspreken, zich zou inlaten met ‘elitaire’ experimenten. Tenslotte drongen vernieuwingstendensen met moeite door tot de KVS. Dat was in grote mate te wijten aan de starre organisatie van het Vlaamse en Brusselse theaterwezen. Het principe ‘ieder voor zich’ verhinderde artistieke interactie. Maar ook de KVS zelf gaf blijk van een provincialistische houding, omdat de nadruk in de artistieke werking vooral op het ‘Vlaamse’ karakter van de schouwburg lag.

De KVS maakte in het midden van de jaren zestig een bloei door. Na de revolutiegolf in 1968 belandde de KVS echter vrij snel in een legitimiteitscrisis, omdat een nieuw discours de bovenhand over het vertoog over de ‘Vlaamse’ functie in Brussel kreeg. Theater kreeg een

nieuwe maatschappelijk functie, het uitdragen van een standpunt over hedendaagse kwesties. Traditionele schouwburgen als de KVS, die een duidelijk profiel misten, werden kop van Jut in de Vlaamse pers. Ook liet een deel van het publiek het afweten, waardoor de KVS in een financiële crisis sukkelde. In 1972 was er duidelijk nood aan herbronning, maar het directeurschap van Buyl hield geen veranderingen in. De uitspraak van burgemeester Karel Buls tijdens de inhuldiging van de schouwburg in 1887 bleef de basis van zijn beleid uitmaken: 'Eigen kunst is eigen leven.'

BIBLIOGRAFIE

Archivalische bronnen

Antwerpen, Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven, persoonsarchieven:

- archief van Victor de Ruyter, R 914 / B.
- archief van Lize van Camp, S 4685 / B.

Brussel, Archief en Museum voor het Vlaams leven te Brussel, archief Koninklijke Vlaamse Schouwburg:

- Briefwisseling uitgaande brieven, 1-23.
- Briefwisseling uitgaande en inkomende brieven, 36-43.
- Briefwisseling met de stad Brussel, 61-64.
- Briefwisseling met de provincie Vlaams Brabant, 65.
- Briefwisseling met overkoepelende organisaties, 73-74.
- Persoonlijke dossiers directeurs, 88-89.
- Dossier betreffende de KVS in een artikel van *Vandaag en Morgen*, 172.
- Briefwisseling bijzondere werking, 406-409, 414 en 419.
- Dossier in verband met de tournee naar Congo, 542.
- Dossier in verband met de tournee *Taco*, 543.
- Dossier schenking borstbeeld Karel Buls, 547.
- Dossier internationaal theaterfestival 1967/68, 548.
- Viering '100 jaar KVS', 561-563, 568-573 en 575-576.
- Briefwisseling met andere gezelschappen, 581-582, 592, 597 en 599-600.
- Persknipsels betreffende Nand Buyl, 1198.
- Persknipsels over Belgisch theater, 1201 en 1203.
- Persknipsels betreffende '100 jaar KVS', 1206.
- Productiemappen, 741, 864, 908, 943, 955, 962, 964, 966, 971, 1024, 1066, 1068, 1111, 1115, 1131, 1132, 1171.

Gedrukte bronnen

- F. van Bladel, 'Wie is er bang voor Rolf Hochhuth?', in: *Streven: Maandblad voor Geestesleven en Cultuur*, 18 (1965), 501-502.
- F. van Bladel, 'Mag ik het nog eens proberen?', in: *Streven: Maandblad voor Geestesleven en Cultuur*, 18 (1965), 709-711.
- T. Brulin, 'Het toneel in Vlaanderen', in: *De Vlaamse Gids*, 49 (1965), 473-475.
- R. S. Callewaert, 'Kerk en politiek: een tragische vergissing?', in: *Kultuurleven*, 30 (1963), 485-491.
- R. S. Callewaert, 'Der Stellvertreter', in: *Kultuurleven*, 32 (1965), 253-259.
- H. Claus, C. Tindemans en A. van Royen, *T68 of de toekomst van het theater in Zuid-Nederland* (Brussel 1967)
- F. Cools, 'Oorspronkelijk werk in de Nederlandse schouwburgen', in: *De Vlaamse Gids*, 49 (1965), 65-67.
- S. Knop, 'Nieuwe bloeitijd van de Vlaamse toneelletterkunde', in: *De Vlaamse Gids*, 42 (1958), 58-61.
- S. Knop, 'Problemen in het Vlaamse drama', in: *De Vlaamse Gids*, 42 (1958), 189-191.
- S. Knop, 'Mechels Miniatuurtheater', in: *De Vlaamse Gids*, 42 (1958), 509-510.
- S. Knop, 'Structuur van een nieuw nationaal toneel', in: *De Vlaamse Gids*, 43 (1959), 202-203.
- S. Knop, 'Bokkesprongen in het Vlaams toneel', in: *De Vlaamse Gids*, 44 (1960), 126-127.
- S. Knop, 'Het toneelonderwijs in Vlaanderen', in: *De Vlaamse Gids*, 46 (1962), 670-673.
- P. van Morckhoven, 'Het voorbije theaterseizoen in Vlaanderen', in: *Kultuurleven*, 37 (1970), 493-498.
- P. van Morckhoven, 'Het theaterseizoen 1970-1971 in Vlaanderen', in: *Kultuurleven*, 38 (1971), 477-483.
- P. de Prins, 'Peter Weiss: Tussen Marat en de Sade', in: *De Vlaamse Gids*, 50 (1966), 214-225.
- V. de Ruyter, "'Toneel, onderontwikkelde kunst'", in: *De Vlaamse Gids*, 49 (1965), 489-495.
- V. de Ruyter, 'Je-jij en ge-gij', in: *De Vlaamse Gids*, 52 (1968), 13-14.
- P. Sterckx, 'Toneelproblemen van nu', in: *De Vlaamse Gids*, 43 (1959), 611-613.
- C. Tindemans, 'Internationaal Theaterfestival Antwerpen 1961', in: *De Nieuwe Gids*, 11 maart 1961.
- C. Tindemans, 'Toneel in Vlaanderen', in: *Streven. Maandblad voor Geestesleven en Cultuur*, 18 (1965), 1073-1079.

- C. Tindemans, 'Een jaar is een jaar is een jaar', in: *Streven: Maandblad voor Geestesleven en Cultuur*, 19 (1966), 964-972.
- C. Tindemans, '100 jaar K.V.S.', in: *Ons Erfdeel*, 21 (1978), 283-284.
- Toneelproblemen* (uitgave van het August Vermeylenfonds) (s.l. 1959).
- B. Verhoye, 'Théâtre 140. Geliefkoosd oefenterrein voor de gerechtelijke politie', in: *De Vlaamse Gids*, 55 (1971), 31-32
- B. Verhoye, 'Theatritis', in: *De Vlaamse Gids*, 56 (1972), 25.
- B. Verhoye, 'Theatritis', in: *De Vlaamse Gids*, 57 (1973), 74-75.
- B. Verhoye, 'Theatritis', in: *De Vlaamse Gids*, 58 (1974), 74-75.
- B. Verhoye, 'Is het theater ziek?', in: *De Vlaamse Gids*, 58 (1974), 5-22.
- B. Verhoye, 'Theatritis', in: *De Vlaamse Gids*, 58 (1974), 54-59.
- B. Verhoye, 'Theatritis', in: *De Vlaamse Gids*, 61 (1977), 69-71.
- L. Verkeine, 'The Living Theatre of New York – Een toneelgroep te huur', in: *De Vlaamse Gids*, 48 (1964) 816-818.
- B. Verminnen, 'Het voorbije theaterseizoen in Vlaanderen. Crisis in het toneel?', in: *Kultuurleven*, 36 (1969), 372-377.
- B. Verminnen, 'Toneelnieuws eigen en andere stukken', in: *Kultuurleven*, 36 (1969), 787-790.
- B. Verminnen, 'Het centrum voor Nederlandse dramaturgie in afzondering?', in: *Kultuurleven*, 38 (1971), 700-701.
- B. Verminnen, 'Theater van de gemeenschap', in: *Kultuurleven*, 41 (1974), 807-811.

Literatuur

- J. Aerts, K. Seeuws en G. Opsomer, *Rudi van Vlaanderen* (Kritisch Theater Lexicon) (Brussel 1996).
- P. Allegaert en E. Coussens (red.), *De speler en de strop: tweehonderd jaar theater in Gent* (Gent 2005).
- S. Arnauts, *De KVS onder directeurschap van Vik de Ruyter (1956-1972)* (onuitg. masterproef Universiteit Antwerpen) (Antwerpen 2009).
- P. Aron, *La mémoire en jeu. Une histoire du théâtre de langue Française en Belgique (XIXe – XXe siècle)* (Brussel 1995).
- D. Bauwens, *Kan iemand ons vermaken? Documentaire over teater en samenleving in Vlaanderen* (Gent 1980).

- M. de Belder-Sarens, 'Kamertoneel in Vlaanderen', in: *Jaarboek van de Koninklijke Soevereine Hoofdkamer van Retorica De Fonteine te Gent* (Gent 1965) 141-191.
- F. Bellefroid, *De Koninklijke Vlaamse Schouwburg – Brussel. Sociologische studie betreffende de samenstelling van zijn publiek* (Brussel 1971).
- F. van Bladel, 'Voor wie schrijf je over theater?', in: L. van den Dries en F. Peeters (red.), *Bij open doek: liber amicorum Carlos Tindemans* (Kappellen 1995) 221-230.
- R. Bos en H. van Maanen, 'Maatschappelijk engagement wordt uitgangspunt. Toneelbeleid voor en na Tomaat', in: D. Meyer (red.), *Tomaat in perspectief. Theatervernieuwing in de jaren '60 en '70* (Amsterdam 1994) 55-67.
- T. Brouwers, 'De "Studio" van Herman Teirlinck gaat van start', in: R. L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (Amsterdam 1996) 660-665.
- T. Brouwers, 'Een controversiële *Man is man* in de Antwerpse KNS', in: R. L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (Amsterdam 1996) 744-751.
- T. Brouwers, 'Joris Diels, glorie en verguizing', in: Idem e.a. (red.), *Tussen de dronkaerd en het kouwe kind. 150 jaar Nationaal Tooneel, KNS, Het Toneelhuis* (Gent 2003) 105-132.
- T. Brouwers e.a., 'Het Nationaal Toneel', in: Idem e.a. (red.), *Tussen de dronkaerd en het kouwe kind. 150 jaar Nationaal Tooneel, KNS, Het Toneelhuis* (Gent 2003) 132-167.
- J. Bull, 'The Establishment of Mainstream Theatre, 1946-1979', in: *The Cambridge History of British Theatre* (Cambridge 2004) 326-348.
- C. Cairns, 'Italy', R. Yarrow (red.), in: *European Theatre 1960-1990: Cross-cultural perspectives* (Londen 1992) 110-137.
- M. Cattrysse, *Het theaterpubliek in Brussel tijdens het interbellum. Een cultuurhistorische studie* (onuitg. licentiaatsverhandeling KU Leuven) (Leuven 2006).
- C. Chambers, *Inside the Royal Shakespeare Company: Creativity and the Institution* (New York 2004).
- F. Decreus, 'Claus regisseert *Thyestes* bij Toneel Vandaag.', in: R. L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (Amsterdam 1996) 738-743.
- K. Deroose, *De Koninklijke Vlaamse Schouwburg 1919-1940* (onuitg. licentiaatsverhandeling Universiteit Gent) (Gent 1978).
- L. van den Dries, 'Carlos Tindemans als theaterrecensent', in: L. van den Dries en F. Peeters (red.), *Bij open doek: liber amicorum Carlos Tindemans* (Kappellen 1995) 231-249.
- L. van den Dries; 'Première van *Mistero Buffo* in De Munt', in: R. L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (Amsterdam 1996) 768-775.

- L. van den Dries, 'National Theatre Systems: Belgium', in: H. Van Maanen en S. E. Wilmer (red.), *Theatre Worlds in Motion: Structure, Politics and Developments in the Countries of Western Europe* (Amsterdam 1998) 75-112.
- L. van den Dries, 'Het Vlaamse theater in de jaren vijftig: de rol van de kamertheaters', in: K. Absillis en K. Jacob (red.), *Van Hugo Claus tot hoelahoep: Vlaanderen in beweging 1950-1960* (Antwerpen 2007) 205-219.
- M. Elst, 'Een schets van veertig jaar Vlaamse cultuurwetgeving', in: M. van den Wijngaert (red.), *Van een unitair naar een federaal België. Veertig jaar beleidsvorming in gemeenschappen en gewesten (1971-2011)* (Brussel 2011) 43-58.
- M. van Engen, 'We zijn in de maalstroom terecht gekomen... Jonge theatermakers anno 1994 en de traditie', in: D. Meyer (red.), *Tomaat in perspectief. Theatervernieuwing in de jaren '60 en '70* (Amsterdam 1994) 202-212.
- M. van Engen, '9 oktober 1969, begin van Aktie Tomaat', in: R. L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (Amsterdam 1996) 752-759.
- G. Fonteyn, *Renaat van Elslande* (Antwerpen 1970).
- E. Gubin, 'Le théâtre Flamand à Bruxelles (1860-1880)', in: *Cahiers Bruxellois*, 10 (1965) 38-83.
- E. Gubin, *Bruxelles au XIXe siècle. Berceau d'un flamingantisme démocratique (1840-1873)* (Collection Histoire Pro Civitate 56) (Brussel 1979).
- A. Hackselmans, *De Oedipus van het Vlaamse theater. De Koninklijke Nederlandse Schouwburg te Antwerpen in de periode van het Nationaal Toneel (1945-1967)* (onuitg. licentiaatsverhandeling KU Leuven) (Leuven 2000).
- J. M. Harding en C. Rosenthal (red.), *Restaging the Sixties: Radical Theatres and their Legacies* (Michigan 2006).
- S. Heinink, 'Licht aan! Discussie. "Aktie Tomaat" of de geschiedenis van een bewustwording', in: D. Meyer (red.), *Tomaat in perspectief. Theatervernieuwing in de jaren '60 en '70* (Amsterdam 1994) 7-23.
- D. Hellemans, 'Het revolutionaire feest en de pijnlijke morning-after. Het vormende en maatschappij-kritische theater in Vlaanderen, gevangen in het spiegelgevecht met ideologische schijn, traditionele vorm en... eigen hoera-optimisme.', in: D. Hellemans, R. Geerts, en M. Van Kerckhoven (red.), *Op de voet gevolgd. Twintig jaar Vlaams theater in internationaal perspectief* (Brussel 1990) 15-26.
- J-L. Herrebosch, *De Brusselse Nederlandstalige schouwburgen en hun publiek*, s.l., 1968.
- K. Hoefkens, *De Koninklijke Vlaamse Schouwburg tijdens de Tweede Wereldoorlog. On-Vlaamsche lachbarak of kunsttempel aan de Lakenstraat* (onuitg. licentiaatsverhandeling Universiteit Antwerpen) (Antwerpen 2005).
- Q. van der Hoeven, *De grens als spiegel. Een vergelijking van het cultuurbestel in Nederland en Vlaanderen* (Den Haag 2005).

- A. van Impe, *Over toneel. Vlaamse kroniek van het komediantendom* (Tielt 1978).
- Z. Imre, 'Staging the Nation: Changing Concepts of a National Theatre in Europe', in: *New Theatre Quarterly*, 24 (2008), 75-94.
- C. D. Innes, *Erwin Piscator's Political Theatre: The Development of Modern German Drama* (Cambridge 1972).
- E. Jans, 'De luwte in het Vlaamse theater', in: *Vlaanderen*, 49 (2000), 245-250.
- D. Jeffery, 'France: Towards "création collective"', R. Yarrow (red.), in: *European Theatre 1960-1990: Cross-cultural perspectives* (Londen 1992) 11-44.
- M. van Kerkhoven, *De vernieuwing in theaterbedrijf en theatergebeuren in Zuid-Nederland tussen 1950 en 1960* (onuitg. licentiaatsverhandeling Vrije Universiteit Brussel) (Brussel 1968).
- M. van Kerkhoven, 'Tussen droom en daad. Impressies over mogelijkheden en onmogelijkheden van het vormingstheater uit de eerste helft van de jaren zeventig', in: D. Hellemans, R. Geerts, en M. Van Kerckhoven (red.), *Op de voet gevolgd. Twintig jaar Vlaams theater in internationaal perspectief* (Brussel 1990) 41-45.
- J. Koppen, 'De KVS: een politieke of culturele actor? Enkele beschouwingen van een historicus', in: M. Calsius, J. Koppen, P. Quintens (red.), *Ruimte & spel. In en rond de Koninklijke Vlaamse Schouwburg* (Brussel 2007).
- P. Korenhof (red.), *De Koninklijke Schouwburg (1804-2004) een kleine Haagse cultuurgeschiedenis* (Zutphen 2004).
- H. van Maanen, *Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995* (Amsterdam 1997).
- A. Marwick, 'Power to the People: Experimental Theatre in the 1960s', in: *History Today*, 44 (1994), 34-40.
- C. McCullough, *Theatre and Europe: 1957-95* (Exeter 1996).
- B. McNamara, 'Broadway: A Theatre's Historian Perspective', in: *The Drama Review*, 45 (2001), 125-128.
- H. Meert, *Open doek. Honderd jaar Koninklijke Vlaamse Schouwburg. 100 jaar KVS* (Brussel 1977).
- H. Meert, F. Redant, en J. van Schoor, *Op zolders, in kamers en in kelders. De kamertoneelbeweging in de jaren '50* (Antwerpen 2000).
- Y. Melsert, 'Première van *Een bruid in de morgen* in Rotterdam in de regie van Ton Lutz', in: R. L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (Amsterdam 1996) 702-709.
- M. de Metsenaere, en E. Witte, 'Taalverlies en taalbehoud bij de Vlamingen in Brussel in de negentiende eeuw', in: *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden*, 105 (1990), 1-38.
- G. Opsomer, 'Het Parijse succesverhaal van het Vlaamsche Volkstoneel (VVT). Opvoeringen van *Lucifer* en *Tijl* in de Comédie des Champs Elysées (mei-juni 1927)', in: L.

- van den Dries en F. Peeters (red.), *Bij open doek: liber amicorum Carlos Tindemans* (Kappellen 1995) 96-114.
- G. Opsomer, *Tone Brulin* (Kritisch Theater Lexicon) (Brussel 1997).
- S. Parmentier, *Vereniging en identiteit. De opbouw van een Nederlandstalig sociaal-cultureel netwerk te Brussel (1960-1986)* (Brussel 1988).
- W. de Pauw, *Absoluut modern. Cultuur en beleid in Vlaanderen* (Brussel 2007).
- W. de Pauw, H. Selleslaghs en J. Swinnen, *Memorie. Anatomie van een cultuurbeleid (1961-2005)* (Antwerpen 2005).
- W. de Pauw, *Minister dixit. Een geschiedenis van het Vlaamse cultuurbeleid* (Antwerpen 2005).
- F. Peeters, *Jan Oscar de Gruyter en het Vlaamse Volkstoneel 1920-1924* (Leuven 1989).
- F. Peeters, 'Toneel', in: *Nieuwe encyclopedie van de Vlaamse beweging* (Tielt 1998) 3083-3093.
- F. Peeters, 'De aanloop naar het Nationaal Tooneel', in: T. Brouwers, e.a. (red.), *Tussen de dronkaerd en het kouwe kind. 150 jaar Nationaal Tooneel, KNS, Het Toneelhuis* (Gent 2003) 9-28.
- F. Peeters, "'Te zijn of niet te zijn' Toneelletterkunde en theaterpraktijk als manifestatie van een burgerlijke beschaving', in: A. Deprez, W. Gobbers en K. Wauters (red.), *Hoofdstukken uit de geschiedenis van de Vlaamse letterkunde in de negentiende eeuw* (Gent 2003) 227-325.
- F. Peeters, 'Rewriting a National Theatre in a Bilingual Country: The Case of Belgium', in: S. E. Wilmer (red.), *Writing & Rewriting: National Theatre Histories* (Iowa 2004) 88-105.
- F. Peeters, 'Creating and Dismantling the National Theatre in Divided Belgium', in: S. E. Wilmer (red.), *National Theatres in a Changing Europe* (Basingstoke 2008) 111-118.
- P. Quintens (red.), *Toneel en theaterleven te Brussel na 1830* (Brussel 1993).
- K. Röttger, 'Macht van de geschiedenis – geschiedenis van de macht? Vervallen goden en vergeten geesten op toneel', in: L. Van Heteren e.a. (red.), *Ornamenten van het vergeten* (Theater Topics 3) (Amsterdam 2007).
- G. Rowell, *The Old Vic Theatre: a History* (Cambridge 1993).
- A. Rutten, *Haagse Comedie 40 jaar* ('s Gravenhage 1987).
- M. Sabbe, L. Monteyne en H. Coopman, *Het Vlaamsch tooneel, inzonderheid in de XIXe eeuw. Geschreven in opdracht van den Koninklijken tooneelkring De Morgenstar van Brussel* (Brussel 1927).
- Y. Scholten e.a., *Tien jaar Nederlandse Comedie* (Utrecht 1961).
- J. van Schoor, *Een huis voor Vlaanderen. Honderd jaar Nederlands beroepstoneel te Gent* (Gent 1972).
- J. van Schoor, *De Vlaamse dramaturgie sinds 1945* (Brussel 1979).

- J. van Schoor, 'Julius Hoste Sr. en het toneel. Van Parnassusberg tot Koninklijke Vlaamse Schouwburg', in: *Vader Hoste* (Gent 1989) 57-90.
- J. van Schoor, *Herman Teirlinck* (Kritisch Theater Lexicon) (Brussel 1997).
- J. van Schoor, 'De KVS als ontmoetingsplaats voor de Vlamingen: over Brusselse Vlamingen en Vlaamse Brusselaars', in: *Het geheugen van Brussel: 30 jaar AMVB. Acta van het colloquium van 9 november 2007* (Brussel 2008) 27-36.
- A. Schramme, 'Cultuur- en gemeenschapscentra vanuit cultuurhistorisch perspectief', in: A. Schramme en E. Gillard, *Cultuurcentra in een veranderende samenleving* (Leuven 2007) 181-205.
- S. de Somere, *Strijdcultuur en strijdtheater. Een cultuurhistorische studie van het politiek theater in Nederland en Vlaanderen in de jaren 70* (onuitg. licentiaatsverhandeling Universiteit Gent) (Gent 2005).
- J. Thielemans, 'De schaduw van het echte product', in: J. Ceuleers, R. Vandendaele, e.a. (red.), *De stoute jaren 58-68. Muziek, mode, design, architectuur, fotografie, radio en tv, film, theater, kunst, literatuur* (Leuven 1988).
- J. Thielemans, 'De KVS een monument van belang', in: D. Buyle, D. Vileyn en M. Verstraete (red.), *Brussel. Vlaamse en kosmopolitische hoofdstad* (Brussel 2006) 95-106.
- L. Thielemans, *Theaterkritiek in Vlaanderen na 1945 analyse van Vlaamse theatertijdschriften* (onuitg. licentiaatsverhandeling Vrije Universiteit Brussel) (Brussel 1985).
- K. Tindemans, 'Het stadstheater als ideologische constructie. Kunnen burgerlijke instituten zichzelf opnieuw uitvinden?', in: L. Van Heteren, P. Gielen en Q. van den Hoogen (red.), *Fight for the Arts/Strijd voor de kunst* (Amsterdam 2011) 81-97.
- E. Vaes, 'Van *Het Trojaanse Paard* (1970- tot *Het Laxeermiddel* (1981) of de onstuitbare op- en afgang van het politiek theater in Vlaanderen', in: F. Redant en J. van Schoor (red.), *Twintig jaar politiek theater in Vlaanderen (1965-1985). Aspecten en tendensen* (Antwerpen 2001).
- C. Vallauri, 'Italy', in: *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre* (Londen 2001) 521-543.
- T. Verschaffel, 'Leren sterven voor het vaderland. Historische drama's in het negentiende-eeuwse België', in: *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden*, 113 (1998), 145-176.
- L. Verstraele, 'Het Nederlands Kamertoneel te Antwerpen speelt Piet Sterckx' *De Verdwaalde plant*', in: R. L. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (Amsterdam 1996) 686-693.
- J. de Vos, 'Honderd jaar Koninklijke Vlaamse Schouwburg te Brussel', in: *Ons Erfdeel*, 5 (1977), 749-757.
- J. de Vos en J. van Schoor, 'Frans van Doeselaer, een behanger op de planken', in: T. Brouwers e.a. (red.), *Tussen de dronkaerd en het kouwe kind. 150 jaar Nationaal Tooneel, KNS, Het Toneelhuis* (Gent 2003) 47-68.

K. van der Wee en E. de Maesschalck, *Vlaanderen ontmoet Nederland. Geschiedenis van de Orde van den Prince* (Tielt, 2005).

J. Willett, *The Theatre of Erwin Piscator: Half a Century of Politics in the Theatre* (Londen 1978).

S. E. Wilmer, 'Decentralisation and Cultural Democracy', in: H. van Maanen en S. E. Wilmer (red.), *Theatre Worlds in Motion: Structure, Politics and Developments in the Countries of Western Europe* (Amsterdam 1998) 17-36.

T. de Wolf, *Inventaris van de Koninklijke Vlaamse Schouwburg* (onuitg. masterproef Vrije Universiteit Brussel) (Brussel 2005).

R. Yarrow en A. Frost, 'Great Britain', R. Yarrow (red.), in: *European Theatre 1960-1990: Cross-cultural perspectives* (Londen 1992) 220-237.

W. E. Yates, *Theatre in Vienna: a Critical History, 1776-1995* (Cambridge 1996).

W. Zweers en A. Welters, *Toneel en publiek in Nederland* (Rotterdam 1970).

Websites

M. Bellon, *Hoe Vlaams is de KVS?*, 19 januari 2005 (<http://www.brusselnieuws.be/cultuur/ho-vlaams-de-kvs>). Geraadpleegd op 26 mei 2013.

KVS - Koninklijke Vlaamse Schouwburg, 2013 (http://www.kvs.be/index2.php?page=overdekvs_geschiedenis). Geraadpleegd op 19 maart 2013.

Marianne van Kerkhoven (Toneelstof 70) - Belgium is happening (<https://sites.google.com/site/belgiumishappening/home/interviews/marianne-van-kerkhoven-toneelstof-80>). Geraadpleegd op 13 mei 2013.

ILLUSTRATIEVERANTWOORDING

1 Naar een Vlaamse toneelinfrastructuur

1: AMVC, archief van Karel Guy Stevens, S4687 / P.

2: AMVC, archief van Victor de Ruyter, R914 / P.

2 De belofte van de traditie

3: AMVB, KVS-archief, 1124.

4: AMVB, KVS-archief, 1131.

5: AMVB, KVS-archief, 955.

6: AMVB, KVS-archief, 1180.

7: AMVB, KVS-archief, 971.

8: AMVB, KVS-archief, 1111.

9: AMVB, KVS-archief, 865.

3 Speelruimte voor botsende belangen

10: AMVB, KVS-archief, 1141.

11: AMVB, KVS-archief, 1024.

12: AMVB, KVS-archief, 1066.

13: AMVB, KVS-archief, 1171.

4 Naar een legitimeitscrisis in de jaren zestig

14: AMVB, KVS-archief, 856.

15: AMVB, KVS-archief, 864.

16: AMVB, KVS-archief, 1068.

17: AMVB, KVS-archief, 1132.

18: AMVB, KVS-archief, 1121.

5 Versnippering van het theaterwezen

19: AMVB, KVS-archief, 741.