

T68 OF DE DESILLUSIE VAN EEN GENERATIE

Karel VANHAESEBROUCK

In 1968 publiceren de schrijver Hugo Claus, de acteur Alex Van Royen en de criticus en theoreticus Carlos Tindemans het manifest *T68*, met als ondertitel *De toekomst van het theater in Zuid-Nederland*. De tekst die – al dan niet met een knipoog - uitgegeven wordt als een rood boekje, is het resultaat van een diepe onvrede met het toenmalige theaterbestel en protesteert tegen het immobilisme en de burgerlijke middelmatigheid die Claus, Tindemans en Van Royen op dat moment om zich heen menen te ontwaren. Ze klagen aan dat er binnen de stadstheaters te veel lokale belangen spelen en dat er binnen de bestaande structuren onvoldoende ruimte is om te experimenteren met nieuwe vormen. En hoewel de auteurs zelf meteen ontkennen dat hun tekst een manifest is – “dit document is geen manifest”, zo luidt de eerste zin – lanceren ze hun project in een retorische en tegelijk combatieve stijl waarin de normatieve uitspraken niet geschuwd worden. *T68* blijft ook vandaag een intrigerend document dat intelligente vragen stelt, bijvoorbeeld omtrent de zin en onzin van nationale theaters en hun bijhorende representatieve functie. Ook al verwijst de titel van het manifest naar het magische jaar 1968, toch is het document allesbehalve een exponent van die generatie. In deze bijdrage wil ik niet alleen de krachtlijnen van dit manifest dat er geen wil zijn, van naderbij bekijken, maar onderneem ik ook een poging om deze tekst contextueel te duiden. Ik wil daarbij laten zien dat *T68* niet los kan gezien worden van een aantal contextuele factoren en dus deel uitmaakt van een discursief netwerk en de poëtische positie van de auteurs. Tegelijk zal ik de stelling verdedigen dat *T68* in belangrijke mate *out of time* was en dus als manifest zijn impact heeft gemist. En is dat niet precies het moment waarop een tekst écht een manifest wordt, namelijk op het moment dat die tekst golven op het al te stille wateroppervlak teweeg brengt?

In *T68* bepleiten Van Royen, Claus en Tindemans de oprichting van één groot landelijk gezelschap van Vlaanderen en een bijhorend laboratoriumtheater gericht op onderzoek en experiment. Hun tekst is niet alleen een visie-document, het is ook letterlijk een spontane sollicitatie bij de toenmalige minister van cultuur: zij wensen immers zelf dat gezelschap te leiden. Ze richten zich daarbij nadrukkelijk tegen de lokale inbedding van de stadstheaters die op dat moment een erg geprivilegieerd statuut bezitten maar vooral de speelbal zijn van allerhande lokale belangen. Met luide trom richten de auteurs hun pijlen op de toenemende lethargie die ze om zich heen menen te ontwaren. Initiatiefnemer van de hele onderneming was de acteur Alex Van Royen.¹ Die was uit Vlaanderen vertrokken vanuit een onvrede

met de toenmalige scène van het kamertoneel. Binnen dat circuit werd weliswaar aandacht besteed aan de literaire avant-garde van toen (met een grote voorliefde voor het absurde theater) maar de ensceneringen van die teksten resulteerden nog steeds in erg “traditionalistisch theater [...] dat in grote mate gebaseerd is op een relatief oppervlakkig psychologische leest geschoeid”.² Men koos dan wel voor een experimentele schrijftuur, maar daar was weinig van te merken in de voorstellingen zelf, zo vond Van Royen. En dus was er weinig tot geen ruimte voor de individuele ontplooiing van de acteur, nochtans één van de stokpaardjes van Van Royen, die tevens een gewaardeerd docent was op de net opgerichte school RITCS (1962). Van Royen trok vanuit die onvrede naar Tindemans en samen besloten ze er Hugo Claus bij te halen. Een twintigtal bijeenkomsten bij Claus thuis in Nukerke had het drietal nodig om tot het uitgewerkte manifest te komen. Ze schrijven hun manifest tegen een specifieke achtergrond: in 1967 verloor de KNS in Antwerpen zijn opdracht als “Nationaal Toneel”. Terwijl aan Franstalige zijde het Théâtre National de Belgique nog steeds die rol vervult, kwam aan Vlaamse zijde een abrupt einde aan de droom van een Nederlandstalig Nationaal gezelschap.

Krachtlijnen

“Dit is geen manifest”, zo luidt de eerste regel van de brochure. En toch beantwoordt hun tekst, zoals we zullen zien, aan heel wat kenmerken van een dergelijk tekstgenre: de normatieve en bij momenten geëxalteerde toon, het verlangen komaf te maken met de bestaande verkankerde structuren (tabula rasa!), de uitgesproken programmatorische strategie, het visionaire zelfbewustzijn van de auteurs. Met hun manifest, dat er dus geen is, willen ze, zo luidt het, de sclerose van het Vlaamse theater in de jaren zestig tegengaan:

Wij willen bewijzen dat onvermogen en immobiliteit niet noodzakelijk de normale voorwaarden dienen te zijn waarin het theater wordt gespeeld en geleid. Wij willen bekend maken dat er én opvattingen én plannen én mensen bestaan om in ons land dat theater op te richten en uit te bouwen waar de Vlamingen recht op hebben en waarnaar zij mogen verlangen. Wij willen de bureaucraten en politici die bij een tam en verkalkt middenstandstheater gebaat zijn, logenstraffen en op hun plicht wijzen. Het theater dat wij voor ogen hebben is een duidelijk project dat in 1968 kan starten.

Met het einde van het Nationale toneel zijn de grote theaters – KNS in Antwerpen, KVS in Brussel, NTG in Gent – verworden tot een politiek kluwen waar lokale belangen primeren. Middelen, infrastructuur en competenties worden versnipperd ingezet, met een verregaande artistieke bloedarmoede tot gevolg: “ieder op zijn eigen manier stemmen onze officiële gezelschappen hun theaterpolitiek af op de grootste gemene deler”. Theaterdirecteurs en regisseurs zoeken naar “knikkebollende instemming”, maken systematisch veilige keuzes en spelen hun voorstellingen voor “steeds hetzelfde ingedommelde publiek” dat “zonder persoonlijke selectie elke vertoning ondergaat”. Repertoire wordt uitsluitend museaal en dus schijnbaar objectiverend benaderd, van eigenheid is er amper sprake: “ons huidige theater mist een stijl, mist een uitgesproken vormwil, mist een eigen patroon, een watermerk, een ziel” (I.3.). Daarenboven is datzelfde theater elk contact met de werkelijkheid kwijt en vindt het geen aansluiting bij de problemen en uitdagingen van die tijd (I.4.).

En dus is er een nieuw initiatief nodig, aldus de auteurs in een uitgesproken programmatische passage:

Wij gaan over tot suggesties die gebaseerd zijn op deze voor ieder waarneembare realiteit en wij willen deze toestand van de grond af veranderen. Deze nieuwe realiteit is T68. [...] Wij weten dat het anders moet. Dat het moet zoals T68 het voorstelt. (II.1)

En dan volgt de ultieme manifest-zin die pleit voor een algehele tabula rasa: “T68 wil meer dan lukraak saneren van bestaande en historisch-onaantastbare misgroeiingen; het wil opnieuw beginnen van de grond af”. En even verder moet ook het burgerlijke smaakpatroon, met zijn voorkeur voor ongevaarlijk realisme en kleurloos historisch spektakel, eraan geloven: “wij ruimen op met het théâtre de papa, het burgerlijke genoeg, het slikamusement, het schommeltheater dat de sublimering van alle wensdromen biedt” (III.1.).

Doorheen hun manifest hameren de auteurs op de autonomie van het theater als kunstvorm. Theater, zo stellen zij, moet zich losrukken van ideologische boodschappen (precies om die reden zal hun manifest aan progressieve zijde geen weerklank vinden), maar ook van de hegemonie van de tekst, op zoek naar een “maximale belevenis waarbij decor en kostuum, muziek, tekst en taalapparaat en alle scenische middelen naar een daad van de verbeelding gestuwd worden” (II.2.). Precies daarom is niet alleen de oprichting van een nieuw rijksgezelschap nodig, maar moet aan dat gezelschap ook een laboratorium gekoppeld worden: dat moet experimenten toelaten die echter steeds in functie moeten staan van een definitieve vertoning

(de auteurs lijken zich op die manier impliciet te distantiëren van gezelschappen als The Living Theatre, Bread and Puppet Theatre en Performance Group waar onderzoeksproces en eindresultaat steevast samenvallen). In dat experiment staat voor de auteurs de acteur radicaal centraal. Ze nemen daarbij expliciet afstand van een eenzijdig psychologiserende invulling van de acteur (Stanislawski, *method acting*). Theater moet op zoek gaan naar eigen middelen en representatiecodes, weg van het realisme, maar ook weg van het rituele “psycho-theater”. De acteur moet daarvoor over een rijk en gevarieerd instrumentarium beschikken om zo een voor elk stuk specifieke vorm van expressie te ontwikkelen: fysieke training en stemtraining vormen daarom een belangrijk onderdeel van het dagelijkse werk in het op te richten laboratorium.³ “T68 zal een nieuwe traditie funderen” (III.4), zo klinkt het. Theater functioneert bij gratie van een zelfstandig representatiestroom (Carlos Tindemans zal later niet voor niks de eerste Vlaamse hoogleraar theaterwetenschap worden) en is dus een eigenstandige vorm van betekenisproductie. Vanuit die eigen middelen dient het theater aansluiting te zoeken bij de wereld vandaag: “wij willen een theater van vandaag te midden van mensen van vandaag” (III.5). T68 moet een breed gedragen initiatief worden dat er in slaagt een ruim en nieuw publiek te bereiken: “T68 wil zich door zijn homogeniteit en ensemble-prestaties richten tot de duizenden die thans het theater in de steek laten omdat zij er alleen burgerlijke zelfgenoegzaamheid of obscure, lauwe experimentering vinden” (IV.1). Van Royen, Claus en Tindemans zoeken duidelijk aansluiting bij de oude droom van het tijdens het interbellum immens populaire Vlaamse Volkstoneel dat er in slaagde experimentele theatervormen te ontsluiten voor een breed publiek.

T68 wil, vanuit die brede, populaire visie op theater, repertoire brengen waarbij echter steeds het scenische gebeuren (en dus niet de tekst zelf) centraal staat. Elke tekst is steeds een vertrekpunt voor een theateraardig gebeuren dat het heden wil bevragen. Adaptatie en bewerking van bestaande, klassieke teksten vormen daarom een integraal onderdeel van de werking van T68: “de enige voorwaarde is dat deze teksten de verbeelding stimuleren, een waarachtige sensatie overbrengen en arealistisch spektakel opleveren” (IV.8). Claus, Van Royen en Tindemans willen theater opnieuw zijn maatschappelijke en sociale rol laten spelen: T68 moet de kijker weg halen van zijn televisie-scherm (IV.8) en weg van het valse realisme ervan.

Op het einde van het manifest wordt de toon plots erg pragmatisch. Het trio koppelt meteen een budgetaire vertaling aan hun project, en doet dat in welgeteld 15 regels en met de nodige zin voor ironie (V.5):

Wij ramen de totale som uitgaven op ongeveer 7 miljoen frank, verwachten een recette van 1 miljoen, wat de te subsidiëren som brengt op 6 miljoen. Elke nuchtere observator stelt vast dat dit het allerstrikste minimum is. Hier past bijgevolg een minuut stilte.

Revolutionair of reactionair?

Ook al ontkennen de auteurs dat hun tekst een manifest zou zijn, toch beschouwden ze hun tekst als wezenlijk *revolutionair*, zo stelt ook Carlos Tindemans in een interview dat terugblijkt op dit avontuur: “het woord revolutionair is natuurlijk goedkoop maar wat we voorstelden, was zo afwijkend van de gebruikelijke beschikkingen dat we dachten dat daarvoor geen figuren te winnen zouden zijn bij wie de juiste beslissingskracht lag”.⁴ Dat is inderdaad zo gebleken. Hun voorstel bleek niet opgewassen tegen de regionalistische verdeel- en heerspolitiek die op dat moment in Vlaanderen de cultuurpolitiek bepaalde. Toen de impact van het manifest van het trio beperkt bleef, besloot Claus op eigen kosten een brochure te laten drukken bij Sanderus in Oudenaarde. Die werd in een oplage van 200 exemplaren verspreid naar pers, radio en televisie in Nederland en Vlaanderen. Ook dat blijkt niet zo veel aandacht op te leveren. Veel kwam er van T68 dus niet in huis. Volslagen apathie leek wel de standaardreactie. In de brochure die Claus laat verspreiden valt dan ook op de eerste pagina te lezen: “wij mochten ondertussen vernemen dat dit voorstel voor onbepaalde tijd terzijde werd gelegd” (I.1). Alfons Van Impe, een cultuurambtenaar van CVP-signatuur op het ministerie van Nederlandse cultuur, was allesbehalve een voorstander van het plan en dat was nog zacht uitgedrukt. In een bespreking van een artikel van Van Impe (*Streven*, april 1969) citeert Tindemans zelf licht ironisch diens oordeel:

Blijft het probleem T68. Van Impe is er niet tegen. Maar “deze geloofsbelijdenis in kamerjas” is slechts “verterende geldingsdrang”. Dat kan alleen leiden tot “touche-à-tout-dynamisme” en dus tot “diletantisme” en er komen een aantal stellingen in voor die zouden indruisen tegen de lessen der ervaring. Verder heeft hij het ook over een “intellectualistische en derhalve steriele visie” en T68 zou slechts de bovenlaag er bevolking interesseren.⁵

De beperkte aandacht is zonder twijfel verbonden met de bijzonder positie van het manifest binnen het toenmalige tijdsgewricht. Niet alleen is het plan te ambitieus en te gedurfd voor de toenmalige machtshebbers, ook in de artistieke

wereld zelf, en dan met name bij de jongere generatie, wordt T68 op zijn best sympathiek maar meestal apathisch ontvangen. Terwijl in Nederland, in het kielzog van de Provo-beweging, een jaar later Aktie Toots, waarbij jongeren zullen pleiten voor een herpolitisering van het theater, zal lostbarsten, richt deze tekst zich *niet* op maatschappelijke vernieuwing maar op de vernieuwbaarheid van het theater. Centraal staat wat Tindemans later omschreef als de “re-esthetisering van theater”: theater is een zelfstandige, autonome kunstvorm met een eigen taal en dito representatiesysteem.⁶ Met die voortdurende nadruk op de autonomie plaatsen de drie zich buiten de tijdgeest en die is er één van anti-autoritaire contestatie en politiek-revolutionair engagement. In de jaren zeventig zal het Vlaamse theater dan ook precies de omgekeerde evolutie doormaken: in het politiek theater van groepen als het Trojaanse Paard en de Internationale Nieuwe Scène wordt de esthetica helemaal ondergeschikt gemaakt aan de politieke boodschap.

Twee evenementen verdienen in het licht van deze discussie bijkomende aandacht: de Belgische passage van het Living Theatre in 1962 en de première van *Thyestes* in Brussel in 1966. Carlos Tindemans was een aandachtige criticus van de eerste groep, Hugo Claus was de auteur en regisseur van *Thyestes* en Alex Van Royen speelde in deze voorstelling mee. Een uitgebreide analyse van beide evenementen valt buiten het bestek van dit artikel, maar beide historische details helpen ons wel de merkwaardig historische inbedding van het T68-manifest en de achterliggende motivaties of besognes van de opstellers te begrijpen.

In 1962 presenteert The Living Theatre *The Connection* en *The Apple*, beide stukken van Jack Gelber, in Antwerpen en Brussel. Met hun Artaudiaans geïnspireerd theater dat nauw aansluit bij de *happening* willen Malina en Beck een onmiddellijke culturele en politieke impact op de kijker genereren. Tindemans schrijft op 24 mei 1962 een uitgebreide bespreking voor *De Nieuwe Gazet*⁷ en ziet in dat deze artiesten theater maken dat teruggaat naar een anderssoortige essentie: “in de windhoos van de totale negatie wordt alles wat we hiertoe onmisbaar hebben geacht, de ijle lucht in gezogen: ’n sluitend stuk, ’n gesloten spektakel, ’n passievezaal, ’n begrensde actie”.⁸ Het werk van The Living Theatre, zo begrijpt Tindemans reeds in 1962, is een zoektocht naar een performatieve aanwezigheid, voorbij elke vorm van theatrale representatie. Dit theater wil, net als de *happening*, in de eerste plaats een “gebeurtenis” zijn. Vijf jaar later zal diezelfde idee opduiken in het T68-manifest: “als we het theater kunnen reactiveren en het de roep van een belevens, van een sensatie en een feest kunnen terugbezorgen.” In zijn recensie voor *De Nieuwe Gazet* onderlijnt Tindemans voortdurend de breuk met de toenmalige theatertaal. Hij zet dan ook expliciet Living Theatre in als een hefboom “om

het Vlaamse theaterlandschap anno 1962 op zijn talrijke tekortkomingen en gemiste verantwoordelijkheden te wijzen”⁹ Precies diezelfde analyse zal vijf jaar later aan de basis liggen van *T68*.

Ongeveer twee jaar voor de publicatie van het manifest gaat een andere voorstelling in première in het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel: *Thyestes* van Hugo Claus door het gezelschap Toneel Vandaag, met onder meer Rudi Van Vlaenderen, Ton Lutz en Alex Van Royen. In deze voorstelling kondigen zich reeds het radicale vormonderzoek en de autonome theateropvattingen aan die met luide trom in het manifest verdedigd zullen worden. De productie, die nog steeds als een belangrijk cesuurmoment in de naoorlogse Vlaamse theatergeschiedenis geldt, viel volledig buiten het gangbare theateridoom, zowel in het centrum van het theaterlandschap (daarvoor was de scenische schrijftuur van Claus te radicaal) als in de periferie van datzelfde landschap (Claus had weinig affiniteiten met allerhande extra-theatrale fenomenen zoals de happening).

Cruciaal voor Claus' theateropvattingen waren zijn ontdekking van Artaud en diens opvattingen over het theater van de wreedheid. Ook Grotowski die in zijn zoektocht naar nieuwe uitdrukkingsvormen Artaud vertaalt naar een rigoureuze fysiek programma, maakt op dat moment school. In al die opvattingen staat, net zoals in *T68*, de acteur radicaal centraal: “via Artaud en Grotowski klinkt de roep naar een ander ritueler theater: niet meer gericht op psychologie maar op fysieke ervaring [...], op confrontatie en provocatie”.¹⁰ Geïnspireerd door die ontwikkelingen ensceneert Claus zijn bewerking van Seneca als een confrontatie met de meest geheime verlangens die we koesteren. De acteurs gillen, janken, schreeuwen, blazen en sissen, etaleren een geëxalteerde lichamelijke gericht op expressiviteit en lichamelijke. Het decor is monumentaal en abstract en in het midden staat een gigantische ramskop. Louis De Meester ontwierp een elektronisch geluidsdecor waarin dreigende geluiden overgingen in oorverdovende pieptonen of ondoorgroendelijke chaos. In alles zocht Claus naar beelden van walg en destructie – sommigen vonden dan ook dat Claus met *Thyestes* de wetten van de goede smaak overschreed. Met *Thyestes* zette Claus radicaal in op de zoektocht naar een nieuwe vormtaal, naar een manier om de artificialiteit van het theater te gebruiken om de toeschouwer écht te raken, voorbij elke vorm van realisme. Zijn *Thyestes* was een poging het theater van toen te her-theatraliseren: tekst en regie dienden als een virus de kijker te besmetten, dienden elk burgerlijk savoureren van een verfijnde literaire esthetiek de kop in te drukken. Tindemans recenseerde in 1967 de voorstelling, en omschreef ze als “een konstruktieve bijdrage om in ons eigen theater een nieuwe optiek te brengen”.¹¹ Met zijn poging tot radicale vernieuwing van de theatertaal stond Claus echter nagenoeg alleen. Voor de officiële theaters was deze

voorstelling zonder meer te radicaal, maar tegelijk vond hij geen aansluiting bij de jongere generaties van de *sixties* die op dat moment op zoek waren naar een radicaler en explicieter politiek engagement en voor wie de zoektocht naar een anderssoortige vormtaal absoluut van secundair belang was. En daarom was *Thyestes* misschien geen aardverschuiving, maar wel een grondverzakking, zoals Luk Van den Dries terecht stelt: “[de voorstelling] liet een krater na waarin we nu met verwondering terugkijken”.¹² De voorstelling heeft daarom vanuit theaterhistorisch oogpunt een bijzonder ambivalent statuut: ze werd gedreven door een radicale wil tot verandering, wilde een breukmoment zijn, maar kende tegelijk nauwelijks opvolging of effect: exact hetzelfde lot was *T68* beschoren. Ook al voelden de drie heren naadloos aan dat aan het einde van de jaren zestig het Vlaamse theater op institutioneel vlak muurvast zat en probeerden ze de inzichten van allerhande experimentele avant-gardes te injecteren in het machtscentrum van toen, hun project bleef zonder weerklank of impact. Zaad op de rotsen, parels voor de zwijnen, meer was het niet. Soms komt een manifest gewoon op het verkeerde moment, is het *out of place* en *out of time*. Je staat te roepen en iedereen haalt zijn schouders op. Wanneer een manifest zonder impact is, als het zelfs geen rimpeling op het stille watervlak teweeg brengt, dan verliest het zijn statuut als manifest. Dat hadden de auteurs alvast juist ingeschat met de eerste regel van hun tekst: “dit document is geen manifest”.

NOTEN

1. Jef De Roeck. *T68*, een afgedreven voorstel. *Etcetera* 21-22 (1988), p. 19. Over de figuur Alex Van Royen zie: Carlos Tindemans (red.). *Op de top van de citadel: over Alex Van Royen*. Antwerpen: Dedalus, 1989.
2. *Ibidem*
3. De discussie over de vorming van de acteur is gelinkt met het Koninklijke Besluit van 18 februari 1964 dat er kwam onder invloed van de door Tindemans vermaledijde cultuurambtenaar Alfons Van Impe. Volgens dat K.B. berust het onderscheid tussen beroepsacteurs en amateurs op het bezit van een conservatorium-diploma. Dat gegeven leidde tot heel wat discussie: “in die tijd beroept men zich immers nog graag op dat grote, spontane talent dat Vlamingen zouden hebben om te spelen” (Johan Thielemans. *Schouwburgen in bloei en verval. Documenta*. Toneelstof: Route 66. 25:2 (2007), 77-94, hier 89). En die gave, zo luidde de aanname, zou het kunnen stellen zonder vorming. Officiële theaters dienden in hun ensemble minimum 12 “beroepsspelers” te tellen.
4. Jef De Roeck. *T68*, een afgedreven voorstel. *Etcetera* 21-22 (1988), p. 19
5. Typoscript Carlos Tindemans, 5 april 1969 (gepubliceerd in *Kunst & Cultuur*, 16 april 1969). Archief en documentatiecollectie Prof. Carlos Tindemans: <http://depot.vti.be/dspace/handle/2147/406>
6. Jef De Roeck. *T68*, een afgedreven voorstel. *Etcetera* 21-22 (1988), p. 20.
7. *De Nieuwe Gazet*, 24 mei 1962.
8. Geciteerd in Thomas Crombez. *Arm theater in een gouden tijd. Ritueel en avant-garde na de Tweede Wereldoorlog*. Tiel: Lannoo Campus, 2014, p. 77.
9. Thomas Crombez. *Arm theater*, 82

10. Luk Van Den Dries. *Thyestes*: een grondverzakking in het Vlaamse theater. *Documenta*. Toneelstof: Route 66. 25:2 (2007), 132-141, hier 139. Zie ook Freddy Decreus. Claus regisseert *Thyestes* bij Toneel Vandaag. R. Erenstein (red.). *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Vlaanderen en Nederland*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996, 738-743.
11. Carlos Tindemans. Claus' *Thyestes* op Hollandfestival. Poging tot theatervernieuwing. *Dramatisch akkoord*, 1967, 47-50, hier 47.
12. Luk Van Den Dries. *Thyestes*: een grondverzakking, 142.