

## THYESTES: EEN GRONDVERZAKKING IN HET VLAAMSE THEATER

Luk VAN DEN DRIES

Op 26 april 1966 creëert Toneel Vandaag *Thyestes*, geschreven en geregisseerd door Hugo Claus. Het is een gebeurtenis van formaat, niet in het minst omdat de kleine Brusselse toneelgroep, geleid door Rudi Van Vlaenderen, het seizoen daarop met deze productie uitgenodigd wordt in het Théâtre des Nations in Parijs en op het Holland Festival in Den Haag. Dat was in die tijd niet zo gewoon. Maar alles aan deze productie is dan ook redelijk ongewoon: decor, tekst, speelstijl, regie... De productie valt volledig buiten het toen gangbare theateridoom. Tegelijk wijst ze vooruit naar wat op dat ogenblik theateraal nog niet beschikbaar was. In haar eentje markeert *Thyestes* eigenlijk een norm van theatraliteit die in Vlaanderen lange tijd onbereikbaar leek, en waar men nadien slechts schoorvoetend in de buurt van zou komen. Daarom zou je van een breukmoment kunnen spreken. Met *Thyestes* wordt een gat geslagen in de naoorlogse Vlaamse theatergeschiedenis. Laat ik proberen de contouren van die inslag wat preciezer in kaart te brengen.

### Theaterextremisme

In de jaren vijftig dient zich een nieuwe generatie theatermakers aan. Dankzij de Koninklijke Toneelschool (Gent) en de pas opgerichte Studio van het Nationaal Toneel (de latere Studio Herman Teirlinck in Antwerpen) zijn ze beter opgeleid dan hun voorgangers. Ze zijn in contact gekomen met nieuwe denkers en ontdekken andere opvattingen over theater: het theater moet voor hen meer zijn dan stukken die netjes onder te brengen zijn in allerlei genres, om een ruim publiek aan te trekken. Ze zijn niet langer bereid aan te treden in kostuumdrama's of op te gaan in de spanning van een thriller. Ze hebben andere theaterdromen, die ze niet meteen kwijt kunnen in grote theaterinstituten als Het Nationaal Toneel of de KVS.

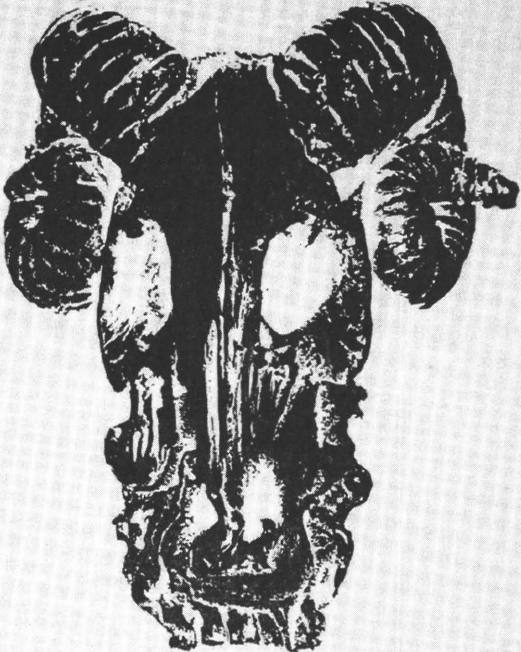
De nieuwe generatie rekent af met de traditionele waarden, met het goede fatsoen. Ze wil breken met het verleden en weigert terug te keren naar het algemeen-menselijke en het universele als fundamentele waarden van de kunst. De oorlog had juist zijn tanden gezet in alles wat algemeen menselijk kon heten. Met die bijtsporen nog vers in het geheugen, droomt de nieuwe generatie van een radica-

Produktie  
TONEEL VANDAAG

Inrichting  
KUNST- EN CULTUURVERBOND

# THYESTES

van HUGO CLAUS  
naar de tragedie van SENECA



Regie : H. CLAUS  
Muziek : L. DE MEESTER  
Akten : F. Beukelaers, R. Bossaerts, M. Duyvelaer, T. Lutz,  
H. Niels, H. Van den Berghe, A. Van Royen, R. Van Vlaenderen

Dekor : R. d'HAESE  
Kostuums : H. DE CLERCK

## Paleis voor Schone Kunsten - Brussel

Plaatsbespreking : Paleis voor Schone Kunsten  
Ravensteinstraat, 23 - Brussel 1.  
Tel. : 02/12.50.45 iedere dag, behalve op zondag,  
van 11 tot 19 uur.

Prijzen der plaatsen : 50, 75, 100 en 125 fr.

DINSDAG 26 APRIL  
WOENSDAG 4 MEI 1966  
DINSDAG 10 MEI  
te 20 u. 30

Affiche *Thyestes* van Hugo Claus (1966)

le cesuur. Haar prominente spreekbuis is Jan Walravens. Diens beeld van de kunstenaar is allesbehalve universeel: "Hij is geen waakhond, hij is een wolf. (...) Een kunstenaar kan niet anders zijn dan een extremist, en alle grote kunstenaars zijn extremisten geweest." Walravens zal de geesten in Vlaanderen proberen te spoelen met eigentijdse ideeën. Onvermoeibaar zal hij oproepen tot een eigentijdse kunst, een kunst op de polsslagen van de nieuwe tijd. Zijn ideeën haalt hij vooral bij de internationale avant-garde, zijn filosofie bij Sartre, van wie hij een lezing had bijgewoond in Brussel. Diens beeld van een vrije mens, eenzaam maar zelf verantwoordelijk, zal hij zijn leven lang blijven koesteren.

Walravens ligt mee aan de basis van een nieuwe stroming in het theater, het zogenaamde kamertoneel. Her en der worden nieuwe gezelschappen opgericht die zich toeleggen op het spelen van stukken waarin actuele levensvragen doorklinken. Centraal staat de mens die worstelt met morele kwesties en geconfronteerd wordt met leegte en een gebrek aan zekerheden. Door Jan Walravens wordt dat repertoriële opzet zo geformuleerd: "Het binnenbrengen in Vlaanderen van toneelwerken die tot de zogenaamde internationale avant-garde behoren en in het bijzonder die werken waarvan thans algemeen erkend wordt dat zij het toneel zo niet op nieuwe wegen, dan toch op andere paden brengen." (Walravens, 1954).

Het kamertoneel specialiseert zich in stukken van Beckett, Ionesco, Adamov, Sartre, Genet en vele anderen. Ze belichamen een dramarichting die gestuurd wordt door begrippen als existentialisme en absurdisme. Omwille van hun compromisloze ideeën worden deze auteurs links gelaten door de grote gezelschappen. In dat braakland definieert het kamertoneel zich dus voornamelijk vanuit een thematische behoefte: de theatrale expressie van inhouden die de vragen en onzekerheden van de naoorlogse generatie vertolken. Zo sluit deze theaterbeweging naadloos aan bij het culturele klimaat van die jaren.

Aan het begin van de jaren vijftig ontstaan in de drie centrumsteden de eerste tekenen van de nieuwe stroming. Het oudste kamertheater wordt in 1950 opgericht onder de naam Toneelstudio '50 (het latere Arca) en wil zich concentreren op "het experiment der nieuwe auteurs of de grootmeesters die hier nog niet doorgedrongen zijn." (Eysselinck, 1954). In Antwerpen vindt een jonge generatie kunstenaars zich in een vereniging die zich De Nevelvlek noemt, en die zich onder meer toelegt op "hoogstaand modern toneel, zowel avant-garde werk van binnen- en buitenland." (Raes, 1954).

Voor het verhaal van *Thyestes* is vooral Het Kamertoneel in Brussel van belang, in 1953 opgericht door Jan Walravens. Zijn eerste affiche, met stukken van Sartre, Claus en Adamov, laat zien dat het hem menens is met die repertoriële vernieuwing. Als geen ander zal hij halsstarrig blijven vasthouden aan dat absurd-existentialistische drama, een experiment dat gezien de beperkte financiële armslag van zijn gezelschap en de al bij al geringe publieksopkomst, niet anders kon dan finaal mislukken: na twee seizoenen houdt Het Kamertoneel het dan ook voor bekeken. Maar in die twee luttele seizoenen werd toch een nieuwe adem voelbaar, een andere visie op theater. Dat uitte zich in de eerste plaats louter in het gekozen repertoire, waardoor men het kamertoneel later wel eens zou afdoen als een “literair leenverschijnsel” (Van Kerkhoven, 1968: 104).

Maar er stonden voor Het Kamertoneel duidelijk ook artistieke ambities op het spel, wat zich bijvoorbeeld uit in de samenwerking met beeldende kunstenaars voor de vormgeving van het experimentele repertoire. En, niet in het minst: Walravens overhaalt Hugo Claus om zijn eersteling voor het theater te schrijven, en dat stuk in één beweging ook zelf te regisseren. Een en ander resulteert in de eenakter *De getuigen*, die in 1953 op de eerste affiche komt van Het Kamertoneel, naast Sartres *Huis clos* en Adamovs *Comme nous avons été*. De samenwerking met beeldende kunstenaars én de betrokkenheid van Claus als schrijver-regisseur zijn twee aspecten die ook cruciaal zullen blijken in de doorbraak van *Thyestes* bij Toneel Vandaag.

## Niet van gisteren

Toneel Vandaag sprong in de leemte die Het Kamertoneel in Brussel had achtergelaten. Aanstoker was Rudi Van Vlaenderen, opgeleid aan de Gentse Koninklijke Toneelschool en gepokt en gemazeld in het circuit van het kamertoneel, onder meer bij Toneelstudio '50 en het Antwerpse NKT. Naast het absurdisme zal hij vooral Brecht introduceren in de kleine theatertjes, een verdienste die moeilijk overschat kan worden: Van Vlaenderen geeft via Brecht uiting aan de proteststem van een nieuwe generatie, en wakkert zo een engagement aan dat essentieel zal blijken voor de nieuwe tijd.

Wanneer het Hedendaags Toneel (de voorloper van Toneel Vandaag) in 1959 voor zijn allereerste seizoen uitpakt met *De geweren van vrouw Carrar* (Bertolt Brecht) en *Gebed* (Fernando Arrabal) wordt meteen een radicale beleidslijn zichtbaar: links-geëngageerd én absurd toneel op een ruime manier in Vlaanderen verspreiden. Dat dit niet altijd even makkelijk ging, spreekt vanzelf:

De materiële omstandigheden waren beperkend. Vele zalen waren zo goed als onbespeelbaar. De acteurs moesten het doen zonder de hulp van technisch personeel. (...) De antiburgerlijke programma's sloegen hoofdzakelijk aan bij linksgeoriënteerde jongeren, die de aangeklaagde toestanden reeds zelf hadden ontmaskerd. De recensenten, verknocht aan het traditionele toneel, schoten soms tekort in hun begeleidende taak. (Rudi Van Vlaenderen, 1989)

Bijna acht jaar lang doet Toneel Vandaag verwoede pogingen om het hoofd boven water te houden. Zoals in alle kamergezelschappen van die tijd gebeurt dat vooral via repertoriële vernieuwing: men zet in op actuele dramatiek, op creaties, op de introductie van nieuwe auteurs, en zo hoopt men een publiek binnen te rijden dat hongerde naar actuele thema's. Gezien de grote concurrentie op dat vlak was dat allerminst evident. Iedereen wilde wel de laatste Beckett of Ionesco spelen. En wanneer deze auteurs canonstatus krijgen en ook door grotere gezelschappen worden opgenomen, wordt de tak afgezaagd waarop het kamertheater zich genesteld had.

Toch moet gezegd dat Toneel Vandaag een sturende rol heeft willen spelen, met onder meer de introductie van Arrabal in Vlaanderen, met een grote concentratie van stukken van Ionesco en met de creatie van behoorlijk wat stukken van Vlaamse auteurs als Jan Christiaens, Tone Brulin en Hugo Claus. De directe impact daarvan op de eigen tijd is eerder gering geweest, maar belangrijk is beslist dat Toneel Vandaag, samen met vele andere gezelschappen uit dit segment van het Vlaamse theater, meegeholpen heeft om een denkklimaat in vraag te stellen en een actuele levenshouding te propageren.

### **Het spook van Artaud**

Omdat de creatie van *Thyestes* in 1966 slechts deels verklaarbaar is vanuit de context van het kamertheater (met name de honger naar nieuwe stukken en de interesse voor actuele Vlaamse dramatiek) is het nodig nog een andere omweg te maken: via Parijs en het spook van Artaud, via Polen met de nieuwe acteerdogma's van Grotowski.

De Franse dichter-essayist-theatermaker-profeet-zenuwleider Artaud werd in Vlaanderen geïntroduceerd via twee schrijvers, Brulin en Claus. Tone Brulin publiceerde de kernopvattingen van Artauds theatraal gedachtegoed in het artikel "Toneel der wreedheid", verschenen in het tijdschrift van Jan Walravens en zijn avant-garde kompanen: *Tijd en mens* (1950: 5). Dat Artauds opvattingen langer

doorsijpelen, blijkt uit het feit dat Brulin er nog twee keer op zou terugkomen in artikels voor *Het Nieuw Vlaams Tijdschrift* (1951:6) en *De Vlaamse Gids* (1953:4).

Hoe belangrijk ook, de ontdekking van Artaud door Claus is alleszins essentiëler. Ze grijpt in op een dieper niveau, op een laag van zelfidentificatie en projectie, waardoor het orakel Artaud lang zal blijven doorzinderen in de zich theatraal oriënterende jonge auteur. De impact op het in 1953 verschenen (*M*)*oratorium* is pertinent: de drie meter hoge beulen op koturnen, de mateloze wreedheid in het fileren van één slachtoffer en vooral het gebruik van infrasonen, vervormde schreeuwen, echoachtige stemmen, geknars van scharnieren... Het laat allemaal zien dat Claus de geschriften van Artaud aandachtig heeft gelezen.<sup>1</sup> Dat Claus ongeveer gelijktijdig het sociaal-realistische *Een bruid in de morgen* schrijft, doet daar geen afbreuk aan. Het geeft net blijk van zijn stijlwoestheid, Claus' voornaamste poëtische wapen. Ontrouw aan Artaud is het allerminst: in *Thyestes* zal hij zich opnieuw en nog grootser vastbijten in het theater van de wreedheid.



**Ton Lutz in de rol van Atreus, de wraaklustige broer**

© Onbekend - AMCV Letterenhuis, Antwerpen



**Thyestes en Atrous bij de overblijfselen van Thyestes' zonen**

© H Denis - AMCV, Letterenhuis, Antwerpen

De Poolse theatervernieuwer Jerzy Grotowski vertaalt die wreedheid in een rigoureuus fysiek programma rond de ontdekking van vocale resonantieruimtes en nieuwe uitdrukkingsmogelijkheden. De acteur staat centraal in zijn programma: diens lichaam en stem zijn de dragers van zijn theater van de armoede. Grotowski's radicaal nieuwe inzichten over een theater van de toekomst duiken vrij snel in Vlaanderen op: ze worden geïntroduceerd door Tone Brulin en Jan Christiaens na hun bezoek aan het ITI-congres in Warschau in 1963, en uitgewerkt in een diepgravend artikel in *De nieuwe stem* (1965). Ook vanuit Frankrijk is er grote belangstelling voor de leerstellingen van Grotowski. In 1964 komt Grotowski zijn methode uitleggen op het internationale avant-garde festival

in Nancy, en een jaar later laat hij zich zelfs vergezellen door twee van zijn *holy actors* voor een demonstratie van zijn acteermethodiek. In 1966 verbluft zijn productie *The Constant Prince* het publiek tijdens het prestigieuze Théâtre des Nations in Parijs, waar een jaar later ook *Thyestes* te gast zal zijn.

Dat die passage van Grotowski via geschriften, signalementen en toonmomenten meteen een kentering veroorzaakt heeft in het denken over theater, is op zo'n korte termijn nauwelijks denkbaar. Toch kan gesteld worden dat er in de hoofden en de praktijk van een kleine groep van culturele spraakmakers iets begint te veranderen. Via Artaud en Grotowski klinkt de roep naar een ander theater, een ritueler theater: niet meer gericht op psychologie, maar op fysieke ervaring, op archetypische modellering, op confrontatie en provocatie. Er is een gistingsproces aan de gang waarop ook Living Theatre en de Performance Group zullen inspelen: het zogenaamde 'marginale theater' is geboren. Van het Amsterdamse Mickerytheater tot de New Yorkse La Mama zal dit theater uitzwermen over een netwerk van festivals en lokale, op vernieuwing gerichte kunsthuizen.

Op het moment dat Toneel Vandaag *Thyestes* monteert, is het toneellandschap in Vlaanderen dus in volle beweging. Het kamertoneel, met zijn vele kleine nieuwe theatertjes in centrum- en provinciesteden, is op zoek naar een nieuwe adem, terwijl vanuit het buitenland denkbeelden rond theatraaliteit instromen die flink morrelen aan bestaande conventies rond het gebruik van de ruimte, de communicatie met het publiek, de inzet van de acteur en de hiërarchie van de toneelmiddelen. Er tekent zich zoiets af als een breuklijn. Zowel algemeen maatschappelijk, breed cultureel als specifiek theatraal dienen zich kansen aan die door een jongere generatie gretig zullen worden opgepikt.

Het belang van *Thyestes* is vanuit dit breukmoment te verklaren. Maar dan wel op een heel ambivalente manier. De creatie draagt in zich de kiemen van een radicale wil tot verandering en is dus prototypisch voor een nieuwe vorm van theater, maar tegelijk valt ze daar compleet buiten, omdat er nauwelijks opvolging of effect te meten valt. Aan de productie symboolwaarde toekennen zoals aan pakweg *Paradise Now* (Living Theatre) of *Dionysos in '69* (Performance Group) is compleet overtrokken, en toch laat ze in Vlaanderen een vorm van theater zien die nieuwe horizonten opent. Alleen, vrijwel meteen daarop gaat het licht uit, onder meer omdat Toneel Vandaag wordt opgedoekt. Perspectieven op grondige verandering blijven uit. De status van *Thyestes* is zowel prototypisch als atypisch.



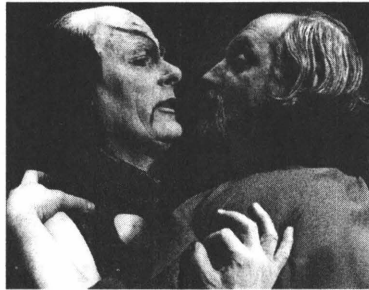
## Gezwellen dictie, gezwellen buiken

Regisseur en auteur Claus beoogde met *Thyestes* duidelijk een wrede vorm van theater, in de artaudiaanse betekenis van dit begrip. Het stuk, een bewerking van een bekende episode uit de Atridenmythologie door Seneca, wil peilen “naar het zwartste dat in de ziel van de mens zit, en ons confronteert met de meest geheime verlangens die we koesteren.” Claus’ regieaanwijzingen staan bol van exalterende momenten. Hij dicteert gillende, jankende, schreeuwende, blazende acties en construeert barokke beelden van een rauwe kracht: een furie, “naakt onder een zwart netwerk, met zwarte geoliede haren” (Claus, 1966:9) of een geest van Tantalus met “een zeer dikke, gezwellen romp, alsof hij eeuwen in het water gelegen heeft.” (idem: 7). Zijn decor bestaat uit een “reusachtige troon” met daarboven “de grote gouden schedel van een Ram” (idem: 7).

De beelden van de voorstelling<sup>2</sup> laten zien dat regisseur Claus vrij trouw gebleven is aan zijn eigen tekstuele verbeelding: een vormeloze, afzichtelijk opgeblazen Tantalus of een sterk primitieve, wat bestiale en erotiserende furie. Het decor, gerealiseerd door kunstenaar Roel d’Haese, volgt strikt de aanwijzingen: monumentaal en hoog, met daarboven een massieve gouden ramskop. De acteurs doen hun best de uiterst wrede dimensie van het stuk waar te maken met een wat gezwellen dictie, incanterend stemgebruik en sterk melodieuze spreeklijnen. De samenwerking met componist Louis De Meester resulteert in een geluidsdecor van toenmalige elektronische muziek, “een gamma achtergrondklanken en oergeluiden die een kloppend, sissend, fluitend geluid opriepen en niets menselijks meer hadden, maar plots en dreigend uitgroeiden tot een ontketende chaos.” (Decreus, 1996:739). Voor de hedendaagse toeschouwer klinkt de dictie wellicht wat te geschaafd, op het pathetische af, en zijn ook sommige beelden lichtjes overtrokken. Maar hoe reageerde het toenmalige publiek?

De productie wordt in elk geval opgemerkt. Zowel ten tijde van de première in 1966 als bij de herneming een jaar later, verschijnt een vloedgolf aan recensies in kranten, culturele periodieken en gespecialiseerde pers. Een nieuwe creatie van een met de driejaarlijkse Staatsprijs gelauwerde Claus, in eigen regie daarenboven, omringd door collega-kunstenaars als d’Haese en De Meester en een Vlaams-Hollandse cast met onder meer Ton Lutz, Alex Van Royen, Rudi Van Vlaenderen en een aantal jonge acteurs als François Beukelaers, Hugo Van den Berghe en Mary Duyvelaer wekt immers grote verwachtingen. Toneel Vandaag maakte er de meest prestigieuze productie uit haar korte bestaansgeschiedenis van, en dat creëerde bij de pers grote nieuwsgierigheid.<sup>3</sup>

Uit de vele recensies die over de productie verschenen, blijkt overduidelijk de tijdsimpact op het kijkgedrag van de critici. Ze beschouwen de productie namelijk vanuit de verschillende contexten die erin worden verknoot en die ik hierboven heb aangeduid als typisch voor het kamertoneel en het zich ontlukende marginale theater. Jacques De Decker bijvoorbeeld vergelijkt de slotscène waarin de broers Atreus en Thyestes na de afschuwelijke slachtpartij achterblijven, met de moedeloosheid en krachteloosheid die zo typisch is voor de figuren van Beckett. Overgeleverd aan elkaar, walgend van de eigen existentie, kunnen ze niet anders doen dan wachten, zonder doel, zonder perspectief.



**Atreus (Ton Lutz) en Thyestes (Rudi Van Vlaenderen)**

© Onbekend

Ook de behandeling van het koor, dat door Claus herleid wordt tot één acteur, wordt geïnterpreteerd vanuit hetzelfde tijds kader. Claus voorzag een “man zonder bijzondere kenmerken” (Claus, 1966: 16) die het infernale uitbotten van het kwaad met een zekere gelatenheid volgt: hij spreekt eerder toonloos, het schijnt hem allemaal niet meer te raken. Zijn vragen heeft hij al zo vaak gesteld: “Waarom moet eeuwig deze honger naar het kwaad opwellen? (...) Als er een god aanwezig is dat hij mij antwoorde. Nu.” (idem, 17-18). Hij stelt de vraag aan het publiek en loopt vervolgens schouderophalend weg. Het defaitisme dat uit de houding van het koor spreekt, wordt vergeleken met de wijze waarop Anouilh het koor inzet in *Antigone*, een stuk dat dan al bij meerdere kamertheaters opgevoerd was.

Aan het andere eind van het spectrum merk je de verwachtingshorizon rond Artauds theater van de wreedheid, aangewakkerd door aankondigingen als “we hebben lang naar het ‘anti-theater’ gezocht: nu hebben wij een kans het te smeden”. Die wreedheid blijft niet beperkt tot de taal, waarvan opgemerkt wordt dat elk woord in bloed is gedrenkt (Decreus, 1996: 738). Ook scenisch waadt deze wraaktragedie in bloed. Hoogtepunt is de scène waarin Thyestes geconfronteerd wordt met de overblijfselen van zijn kinderen, door hemzelf opgegeten.

Hij haalt ze uit een besmeurd laken en begint prompt te kotsen. Het beeld van walg en destructie, zo typisch voor Artauds theater van de wreedheid, vormt aanleiding tot heel wat persreacties: “regelrechte grand guignol”, “het belachelijke haalde overhand op het verschrikkelijke”. Men stelt dat Claus de grenzen van de goede smaak heeft willen uitdagen en “die grenzen met Seneca op schoot heeft overschreden” (Kröjer, 1966). Maar evengoed zijn er recensenten die de wrede taferelen wel kunnen appreciëren en vinden dat “op schokkende manier de erkenning van het mensenmogelijke binnen het bereik werd gebracht”. Je hoort zelfs stemmen die poneren dat Claus de opvattingen van Artaud nog niet radicaal genoeg in beeld heeft gezet, “terwijl het theater der wreedheid pas op het aller-dolste niveau een werkzame moralistische kans begint te krijgen.”

In de achteruitkijkspiegel van de tijd is het duidelijk dat Toneel Vandaag met deze *Thyestes* een prominente stap heeft gezet. Je zou het een stap opzij kunnen noemen. Een stap in een lege ruimte, in de richting van een vorm van ritueel-mythisch theater waarvoor nauwelijks een voedingsbodem bestond in het Vlaamse theater. Zoals Tindemans het stelde: “een konstruktieve bijdrage om in ons eigen teater een nieuwe optiek te brengen.” (1969:47). Tegelijk is het een stap in het ijle. Want alle pogingen om deze nieuwe visie op theater ook daadwerkelijk om te zetten in een continue praktijk, zouden voor jaren gehypothekeerd worden. Theatermakers als Tone Brulin en Franz Marijnen zochten hun heil in het buitenland. En het belangwekkende project T’68, de lichtjes op Grotowski geïnspireerde groep waarin Claus, Tindemans en Van Royen zich hadden verenigd, zou door de overheid worden weggelachen. *Thyestes* heeft dan ook geen aardverschuiving teweeg gebracht in het Vlaamse theater, en Artaud bleef het spook dat hij altijd al was. Als je de productie in geologische termen zou omschrijven, lijkt ze op een grondverzakking. Ze liet een kleine krater na, waarin we nu met verwondering terugkijken.

## GERAADPLEEGDE LITERATUUR

- Tone Brulin, “Toneel der wreedheid”, *Tijd en Mens*, 1 (1950), nr. 5, pp. 89-100.  
 Tone Brulin, “Nooit een borstbeeld voor Antonin Artaud”, *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 6 (1951), pp. 322-327.  
 Tone Brulin, “Theater zonder verraad”, *De Vlaamse Gids*, 37(183), nr. 4, pp. 241-245.  
 Hugo Claus, *Thyestes*, Amsterdam, 1966.  
 Freddy Decreus, “Claus regisseert Thyestes bij Toneel Vandaag”, in: Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Vlaanderen en Nederland*, Amsterdam, 1996, p. 736, pp. 738-743.  
 Jacques De Decker, *Over Claus' toneel*, Antwerpen, 1971, p. 135.

- Rob Erenstein, *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Vlaanderen en Nederland*, Amsterdam, 1996.
- W. Eysselinck, "Toneelstudio '50", *De Periscoop*, 4 (1954), nr. 12.
- Jos Joosten, *Jan Walravens*, Brussel, 1996. [Kritisch Theaterlexicon]
- Maxim Kröjer, "Thyestes van Seneca-Claus. Een uitdaging", in: *Het Handelsblad*, 28 mei 1966.
- Annick Poppe, "Toneel Vandaag (1959-1967): experiment en engagement (deel 2)", *Documenta*, 4 (1986), nr. 2, pp. 59-85.
- G. Raes, "De Nevelvlek", *De Periscoop*, 4 (1954), nr. 12.
- Carlos Tindemans, "Claus' Thyestes op Hollandfestival. Poging tot teatervernieuwing", *Dramatisch Akkoord*, (1967), pp. 47-50.
- Luk Van den Dries, *Omtrent de opvoering*, Gent, 2001.
- Marianne Van Kerkhoven, *De vernieuwing in theaterbedrijf en theatergebeuren in Zuid-Nederland tussen 1950 en 1960*, licentiaatsverhandeling, VUB, 1968.
- Rudi Van Vlaenderen (red.), *25 jaar B.K.T 1964-1989*, Brussel, 1989.
- Jan Walravens, "Jonge toneelgroepen in Vlaanderen. Een nieuw vertrek?", *De Periscoop*, 4 (1954), nr. 12, pp. 1-6.

## NOTEN

- <sup>1</sup> Over de invloed van Artaud op (*M*)*oratorium* zie: Jacques De Decker, *Over Claus' toneel*, Antwerpen, 1971, p. 15 e.v.
- <sup>2</sup> Er zijn foto's afgedrukt in Decreus (1996) en Poppe (1986). Er bestaat ook een opname van de productie die werd uitgezonden door de BRT op 15 november 1966 en de VPRO op 19 juli 1967.
- <sup>3</sup> Zie over de receptie van *Thyestes*: Annick Poppe (1986), een synthese van haar eindverhandeling over Toneel Vandaag (Universiteit Gent). Ook alle hier geciteerde perscommentaren zijn daar te vinden (p. 71-74): Onnen in *De Spectator* (1967), Van Vlaenderen in *Windroos* (1965-1966), De Keyzer in *Het Laatste Nieuws* (1966), Koning in *De Gids* (1966), Koolhaas in *Vrij Nederland* (1966) en Reker in *De Groene Amsterdammer* (1967).