



JAN WALRAVENS

DOOR
JOS JOOSTEN

KRITISCH THEATER LEXICON

VLAAMS THEATER INSTITUUT
1996

HET KRITISCH THEATER LEXICON IS EEN REEKS PORTRETTEN VAN
BELANGRIJKE THEATERMAKERS UIT DE TWINTIGSTE EEUW.
DE PORTRETTEN WORDEN GEMAAKT IN OPDRACHT VAN HET
VLAAMS THEATER INSTITUUT EN DE VIER UNIVERSITEITEN:
U.I.ANTWERPEN, UNIVERSITEIT GENT, K.U.LEUVEN, V.U.BRUSSEL.
DEZE PUBLICATIE MAAKT DEEL UIT VAN EEN OMVATTEND
HISTORISCH PROJECT ROND DE PODIUMKUNSTEN IN VLAANDEREN
IN DE TWINTIGSTE EEUW. DE REDACTIERAAD BESTAAT UIT
THEATERWETENSCHAPPERS VAN DE VIER UNIVERSITEITEN EN
MEDEWERKERS UIT DE THEATERSECTOR. DE PUBLICATIE GING VAN
START IN SEPTEMBER 1996.

BIOGRAFIE

Jan Walravens wordt op 7 augustus 1920 in de Brusselse voorstad Anderlecht geboren. Zijn vader was aanvankelijk drukker en verdiende later als tijdschriftenverkoper zijn brood. Als amateur-schilder genoot hij in zijn woonplaats een zekere lokale faam en hij had grote invloed op de vroegste culturele ontwikkeling van zijn zoon. Het gezin kon in de jaren dertig financieel weliswaar vaak moeilijk rondkomen, maar was cultureel bepaald niet arm: vader las voor uit de wereldliteratuur en praatte veel over schilderkunst. Zijn winkeltje stelde Jan Walravens al jong in staat om kranten en culturele tijdschriften te lezen.

Nadat Walravens op dertienjarige leeftijd een ingrijpende oogziekte kreeg, die hem zes weken blind had gemaakt, besloot hij dat hij niet langer naar school wilde. Als scholing ontving hij alleen nog enkele tekenlessen op een avondopleiding van de Anderlechtse academie. Als zeventienjarige moest hij van zijn ouders aan het werk. Hij werd kantoorbediende op de Brusselse Beurs, een baan die hem bepaald niet na aan het hart lag: zijn echte passie was toen al definitief kunst en literatuur geworden. Behalve het lezen van de groten der literatuur had hij van jongs af geschreven. Vooral nog alles voor zichzelf, of voor een select groepje vrienden, cahier na cahier: korte verhalen, kritieken, dagboekantekeningen en ook toneelstukken.

Hoewel het duidelijk jeugdwerkjes zijn, staan zelfs die vroegste teksten in het teken van hetgeen waarmee Walravens zijn hele leven zeer ernstig en diepgaand bezig is gebleven - om het maar heel algemeen te zeggen: de serieuze vraagstukken van het menselijk bestaan. Literatuur, beeldende kunst, toneel zijn voor hem nooit vrijblijvend amusement geweest. Zijn opvatting dat kunst iets te zeggen moet hebben, maar ook zijn organisatietalent komen al vroeg naar buiten. Walravens, later kunstredacteur van Het Laatste Nieuws, redactiesecretaris van De Vlaamse Gids, oprichter van het — zeker artistiek — progressieve Tijd en Mens, is de Vlaamse geschiedenis ingegaan als bij uitstek behorend tot de vrijzinnige zuil. Hoewel hij van huis uit niet fanatiek katholiek opgevoed was, raakte hij echter rond 1938 'in een heftige katholieke vlag', zoals hijzelf het vele jaren later noemde: 'Ik sta er thans ver van, maar waarom zou ik het niet bekennen: ik heb eens in een zoeterige katholieke actie zonder echte politieke betekenis

geloofd en ik heb er veel tijd aan opgeofferd.¹ Dit had meerdere gevolgen. Ten eerste werd het innerlijk leven van de achttienjarige er niet bedaarder op. Met nog grotere intensiteit dan tevoren begon hij zich te bezinnen op bestaansvragen van allerlei aard. Weinig pasbekeerden zullen zo hartgrondig de mogelijkheid van Gods niet-bestaan hebben overwogen als de jonge katholiek Walravens. Een veel aardser gevolg was, dat hij veel tijd stak in zijn lidmaatschap van de Katholieke Jeugdbeweging (KAJ). Zo'n grote investering van tijd en moeite zou Walravens blijven kenmerken: als hij zich ergens bij aansloot, dan wilde hij ook prominent zijn bij organiseren, bundelen en animeren. Tijdens zijn katholieke periode speelde Walravens in elk geval één keer zelf een rolletje in een toneelstuk van de jeugdbeweging. Vast staat ook dat hij — maar dat was ook eerder al zo — diverse kleine toneelstukken schreef. Het lijkt niet onwaarschijnlijk dat het ook bij de KAJ was dat hij zich realiseerde dat toneel een uitstekend medium was om gedachten van wereldbeschouwelijke aard op een pakkende manier over te brengen op publiek.

In juli 1943 wordt Walravens opgeroepen als dwangarbeider en tewerkgesteld in Berlijn. Dit verblijf betekent een keerpunt in zijn leven. Hij beleeft gevoelens van eenzaamheid, van angst vanwege de bombardementen en de niet-zachtzinnige wijze waarmee de Duitsers met de tewerkgestelden omspringen. Maar terzelfdertijd gaat een wereld voor hem open: vanwege de indrukwekkende architectuur van de Duitse hoofdstad, door zijn ook in Duitsland niet-aflatende lectuur (Céline en Gide bijvoorbeeld, maar ook Charles de Coster) en door voorstellingen die hij bijwoont. In Berlijn ziet hij onder meer een Duitstalige *Hamlet*-uitvoering, en Wagners *Tristan und Isolde*. Al met al levert dit gedwongen verblijf, paradoxaal genoeg, een groot vrijheidsgevoel op. Wanneer hij begin 1944 met verlof terugkeert naar Brussel besluit hij niet meer naar Duitsland te gaan, maar onder te duiken. De periode die volgt staat, ongetwijfeld door zijn recente ervaringen, direct in het teken van een grote geloofscrisis. Met de bevrijding in september lijkt Walravens' afscheid van het geïnstitutionaliseerde katholicisme voltooid.

Daags nadat de geallieerden in Brussel arriveren, wordt Walravens door Willem Pelemans aangeworven als redacteur van Het Laatste Nieuws, hetgeen de deuren opent naar het serieuze culturele leven in Vlaanderen. Het definitieve keerpunt in zijn denken vindt een jaar later plaats. Op 24 oktober 1945 houdt

Jean-Paul Sartre in Brussel een lezing, die beschouwd mag worden als try-out voor de geruchtmakende reeks voordrachten die in de herfst van dat jaar intellectueel Parijs op zijn kop zouden zetten. Walravens is erbij als journalist. Hoewel hij Sartres werk al kende, wordt hij nu definitief gegrepen door diens filosofie. Al snel groeit hij in Vlaanderen uit tot de grote promotor van dit Franse gedachtegoed. Met het existentialisme als belangrijkste (maar overigens niet enige) inspiratiebron profileert hij zich in vele voordrachten en artikelen in tijdschriften als *Zondagspost*, *Arsenaal* en *De Vlaamse Gids*, steeds meer als verdediger van vernieuwende, geëngageerde literatuur.

In Walravens' necrologie merkt Willem Roggeman op: 'Heel zijn jeugd heeft Jan Walravens twee plannen gekoesterd: een eigen tijdschrift beginnen en een toneelgroep oprichten'.² Dat eerste plan wordt werkelijkheid in 1949. Al kort na de oorlog beseft hij, dat een eigen blad voor de jonge generatie onontbeerlijk is om een eigen visie op mens en wereld te kunnen uitdragen. Na de nodige mislukte initiatieven komt het tot de oprichting van *Tijd en Mens*, waarvan het eerste nummer in september 1949 verschijnt. Drijvende kracht naast Walravens is de Mechelse dichter Remy C. van de Kerckhove, die als poëzievernieuwer al enigszins naam had gemaakt. Andere redacteurs van het eerste uur zijn Hugo Claus en Tone Brulin. *Tijd en Mens*, dat tot zomer 1955 blijft bestaan, wordt vooral literair erkend als hét keerpunt van de Vlaamse letterkunde richting de internationale avant-garde. Maar behalve poëzie en proza van vernieuwers als de groepsleden Albert Bontridder en Louis-Paul Boon bood het blad ook plaats aan plastisch en literair werk van beeldende kunstenaars uit de hoek van (voorheen) La Jeune Peinture Belge en Cobra. Tenslotte was in het blad ook voor het theater een bescheiden, maar toch niet onbelangrijke, rol weggelegd. Redacteur Tone Brulin publiceerde er een tweetal eigen stukken in, en schreef voor *Tijd en Mens* in 1950 het eerste Vlaamse essay over Artauds *Theater van de wreedheid*. Gaston Burssens stond twee toneelteksten af en ook Claus' *Getuigen* beleefde zijn eerste publicatie in Walravens' blad. Die eenakter had Claus in 1953 geschreven voor de eerste voorstelling die Het Kamertoneel in november van dat jaar in het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten zou houden.

Want ook het tweede plan dat Roggeman noemt, realiseert Walravens. Samen met Bert Parloor en Staf Knop staat hij in

1953 aan de wieg van een Brussels toneelgezelschap. In de periode 1953-1955 presenteert de groep in haar plaats van herkomst, maar ook in de rest van Vlaanderen en incidenteel in Nederland, werk van internationale toneelvernieuwers als Adamov, Beckett, Genet, Ionesco, maar ook van Sartre (*Huis clos* in een eigen vertaling van Walravens) en Vlaamse avant-gardisten als Brulin en Claus.

In de notulen van de oprichtingsvergadering van Het Kamertoneel wordt Walravens vermeld als ‘animator’, een wat vage term die echter precies de lading van zijn functie dekt, want als regisseur, laat staan als acteur is hij nooit actief geweest. Echter, als man met literaire kennis van zaken en talloze contacten in de wereld van vernieuwende kunstenaars was hij onmisbaar voor het welslagen van de onderneming. Medeoprichter Staf Knop verhaalt achteraf over de nadagen van het gezelschap: ‘(...) wij hoopten dat iemand van het gezelschap de leiding zou overnemen. Die “iemand” is nooit opgedoken. Later heb ik ook ingezien dat het zonder Jan nooit meer had kunnen zijn wat het geweest was.’ Zomer 1955 werd Het Kamertoneel, na krap twee speelseizoenen ontbonden, ongeveer gelijktijdig met Tijd en Mens.

In 1958 verscheen Walravens’ tweede roman *Negatief*. Gecombineerd met de opheffing van Tijd en Mens en Het Kamertoneel, mag dat boek gezien worden als de afronding van zijn belangrijkste voorgenomen langlopende projecten. Walravens was intussen een prominente figuur in de Belgische kunst- en literatuurwereld geworden. Vooraanstaand criticus van actuele plastische kunsten, chef-kunst van Het Laatste Nieuws, redactiesecretaris van De Vlaamse Gids, vaste medewerker voor literatuur en beeldende kunsten aan gerenommeerde Nederlandse bladen als Algemeen Handelsblad, De Nieuwe Rotterdamse Courant en correspondent voor De Groene Amsterdammer. Steeds vaker ook verscheen hij op de Vlaamse Radio en Televisie als promotor van eigentijdse kunst en letteren. Het lijkt erop dat vanaf dit moment zijn aandacht voor projecten van langere duur enigszins onder versnippering had te lijden.

Walravens zou zich na het verdwijnen van Het Kamertoneel dan ook niet meer ‘actief’ met toneel bezighouden. Wel schreef hij met enige regelmaat over theater in Het Laatste Nieuws, werkte hij sporadisch mee aan Théâtre de Belgique en leverde hij als vaste Vlaamse correspondent enkele bijdragen aan het Nederlandse tijdschrift Het Toneel.

Een van zijn nieuwe activiteiten was intussen zijn werk voor kunst- en cultuurprogramma’s op de televisie. Conform de toenmalige gewoonte verliepen dergelijke, in één keer opgenomen, uitzendingen aan de hand van een gedetailleerd draaiboek, met nauwkeurige decor- en regieaanwijzingen, en een voorgeschreven tekstscenario voor presentatoren en gasten. Van dergelijke (meestal tamelijk korte) scripts heeft Walravens er enkele tientallen geschreven.

Zijn hele leven bleef hij overigens serieus toneel schrijven. Tussen zijn allervroegste manuscripten bevinden zich al meerdere toneelteksten, maar ook uit zijn literair volwassen periode zijn enkele complete stukken bewaard. Er is echter nooit (behalve in de KAJ-periode, wellicht) iets van hem opgevoerd. Het meest dichtbij kwam dat nog ten tijde van Het Kamertoneel. Staf Knop memoreert dat hij erg enthousiast was over een stuk dat hij had gelezen: ‘Deze maal was de schrijver niet tevreden. Hij vond het niet goed genoeg, hoewel Bert Parloor en ikzelf het zeker niet gek vonden. Maar de auteur wilde niet. Het was Jan Walravens zelf.’³ Misschien gaat het hier om het in typoscript bewaarde toneelstuk *Melk, modder en grote woorden* uit 1950.

Toen Walravens in 1965 overleed was geen van de eigen stukken van deze grote animator van anderen ooit gespeeld of gepubliceerd.

MAATSCHAPPELIJKE EN ARTISTIEKE CONTEXT

Walravens' hele denken en doen over kunst is bepaald door de schok die de Tweede Wereldoorlog voor hem en zijn leeftijdgenoten betekende. Hij heeft vaak benadrukt dat hij als exponent van de 'generatie van 1920' beschouwd mag worden. In het openingsmanifest van *Tijd en Mens* uit 1949 definieert hij zijn generatie als de jeugd 'die in 1940 twintig jaar was en niet door de professoren maar door de oorlog werd opgevoed'. In feite is dat een wat misleidende definitie, want het was juist tekenend voor Walravens en leeftijdgenoten als Remy van de Kerckhove, dat de oorlogservaringen een totale ontwrichting betekenden van het leven zoals dat er tijdens hun vooroorlogse leerjaren had uitgezien. Het leven dus zoals dat hen door de professoren voorgespiegeld was. Het is dit maatschappelijke klimaat van geschokt vertrouwen van de jongeren in de vooroorlogse waarden versus het — vermeende — streven van de oudere generatie om daar zo snel mogelijk naar terug te keren, dat voor Walravens het Vlaamse culturele leven bepaalde in de eerste jaren na de bevrijding.

In voordrachten, debatten en lezingen verzette hij zich tegen het 'neoclassicisme' dat deze voorgangers — en te veel leeftijdgenoten al evenzeer — in de kunst aanhingen: een opvatting die zich onttrok aan de actuele concreet-menselijke vraagstukken van de naoorlogse werkelijkheid, en zich in plaats daarvan oriënteerde op boventijdse, eeuwige, algemeen-menselijke waarden. De gevestigde schrijvers in Vlaanderen verweet Walravens niet alleen dat ze niet zagen hoezeer de wereld na de oorlog veranderd was, maar bovendien dat ze de ogen sloten voor het feit dat dit bewustzijn in de jonge buitenlandse kunst wél allang doorgedrongen was.

De kunst, zo vond Walravens, moest zich oriënteren op de werkelijkheid en niet op ideële bovennatuurlijke waarden. In mei 1947 betoogt hij op de 'Dagen van de Vlaamse Gids' in Oostduinkerke: 'Ik meen dat de kunstenaar in 1947 het recht niet heeft zich te plaatsen naast de weg, waarop het tijdgebeuren zich ontrolt.'⁴ Daarnaast ergert het hem dat de Vlaamse kunst zo burgerlijk is, zo zelftevreden en zo wars van alle streven naar grootheid. Een jaar na Oostduinkerke deed hij er, in reactie op de vele kritiek die zijn standpunten in Vlaanderen opriepen, gewoon nog

een schepje bovenop: 'Dat zoeken naar degelijkheid en braafheid, dat diep-ingeworteld optimisme van 'Alles komt terecht', is niet meer te slikken. De ware kunstenaar stelt zich niet tevreden met oplossingen, zo stilistische als ideële, die door de voorgaande generaties gegeven werden. Hij is geen verdediger van eeuwige, door iedereen erkende waarden, de wachters op de toren, zoals Jonckheere zegt. De verdediging van de traditie laat hij over aan hoogleraren. Hij verdedigt slechts zijn waarheden, hij schept slechts in eigen vormen. Hij is geen waakhond, hij is een wolf. (...) Een kunstenaar kan niet anders zijn dan een extremist, en alle grote kunstenaars zijn extremisten geweest.'⁵ De gedachten achter deze betogen hebben filosofisch duidelijk een flinke scheut existentialisme meegekregen, daarnaast blijkt Walravens ook sterk beïnvloed door de praktijk van het surrealisme. Het is kortom duidelijk wat zijn belangrijkste oriëntatiepunt is: dat wat we heel algemeen gesproken de internationale avant-garde mogen noemen.

Walravens stond in het naoorlogse Vlaanderen niet helemaal alleen. Publieke bijval kreeg hij bijvoorbeeld in weekbladartikelen van Louis-Paul Boon. Daarnaast was het optreden van enkele andere individuele vernieuwers en vooral de verschijning van de dichtbundels *Gebed voor de kraaien* van Remy van de Kerckhove en *Registreren* van Hugo Claus, beide in 1948, voor hem de bevestiging dat het cultureel klimaat rijp raakte voor nieuwe ideeën. De her en der verspreide kunstvernieuwers, van overigens vaak zeer divers pluimage, wist Walravens uiteindelijk te bundelen in *Tijd en Mens*, waarvan de naam direct de twee belangrijkste componenten van zijn kunstopvatting weergaf: aandacht voor de plaats van het concrete individu, de mens, in zijn actuele omstandigheden, zijn tijd. Dat het dezelfde initialen had als *Les Temps Modernes*, het tijdschrift van de bewonderde Sartre, zal meer dan een mooi toeval zijn geweest.

Zelf publiceerde Walravens een aantal van zijn beste essays in het blad, waarvan met name de *Phenomenologie van de moderne poëzie* geldt als bijzonder belangwekkende tekst. Daarin worden voor het eerst na de oorlog in het Nederlands de opvattingen van de avant-garde gesitueerd, geactualiseerd en geïnterpreteerd. Rond 1953 kwam het tot steeds grotere erkenning van de nieuwe literatuur in Vlaanderen. De groepsleden raakten binnen bij erkende uitgeverijen, en er ontstonden contacten met de Vijftigers, de Nederlandse geestverwanten die in eigen land ook

steeds meer erkenning vonden. Steeds meer Vlaamse jongeren raakten onder invloed van de nieuwe ideeën en richtten hun eigen experimentele tijdschriften op als *De Meridiaan* of *Taptoe*.

Het ontstaan van Het Kamertoneel in 1953 kan gesitueerd worden op het snijpunt van drie lijnen. Allereerst zal ongetwijfeld zeer concreet dit veranderende, de avant-garde meer welgezinde, klimaat Walravens ertoe gebracht hebben de oprichting van een avant-gardistische toneelgroep in Brussel aan te durven.

Daarnaast was er natuurlijk al de toneelsituatie in bredere zin. Uit de historische schets die M. de Belder-Sarens geeft van het fenomeen ‘Kamertoneel’ in Vlaanderen, blijkt dat rond dezelfde tijd ook in steden als Antwerpen en Gent de tijd rijp was voor deze vorm van kleintheater. De Belder-Sarens gaat het meest uitgebreid in op het Antwerpse Nederlands Kamertoneel en besteedt weinig aandacht aan Het Kamertoneel. Desalniettemin zijn de algemene kenmerken die zij onderscheidt ook van toepassing op het Brusselse gezelschap. De verwantschap met Walravens’ ideeën is evident, wanneer zij de voedingsbodemschets van de kamertonelen: de atmosfeer van ‘morele, sociale en financiële ontredde’ van de naoorlogse jaren: ‘Welke is de avantgarde-sfeer van deze naoorlogse periode? Verveling, wanhoop, uitgedrukt in een burleske clownerie waar een lach de bitterheid des te schrijnender maakt (Ionesco) of uitgedrukt in een tragisch spel waarin de figuren en daden tot statische beelden verward zijn (Beckett).’⁶ De overeenkomsten met de maatschappelijke omstandigheden en het cultureel klimaat waarbinnen *Tijd en Mens* kon ontstaan zijn duidelijk. (Daarnaast wijzen allerlei praktische zaken op deze gelijklopende oriëntatie. In *Tijd en Mens* was Hugo Claus in 1953, bijvoorbeeld, de eerste die in het Nederlands de première van *En attendant Godot* besprak).

De derde factor die aan het uiteraard relatieve, maar in elk geval toch snelle succes van Het Kamertoneel bijdroeg, bestond uit het sociale en culturele netwerk waarover Jan Walravens beschikte. Het op poten zetten — én gedurende een jaar of twee houden — van deze groep is ongetwijfeld vóór alles zijn verdienste. Zijn beide medeoprichters geven hem ook alle eer als de echte initiator van het project. Carlos Tindemans spreekt in een beschouwing achteraf zelfs over ‘Het Brussels Kamertoneel (zeg maar Jan Walravens)’⁷, de twee zonder meer gelijkstellend.

Wat in Brussel op poten werd gezet was een groep die vrijwel geheel bestond bij de gratie van de meestal — vrijwel — belan-

geloze hulp van bevriende regisseurs, schilders, kunstenaars en auteurs. Als spelers had Walravens ook geen professionals maar ‘oud-leerlingen van het Brusselse Conservatorium’ aangezocht. Voor het bestuur had hij de toneelkenner Bert Parloor gevraagd en iets later Staf Knop, collega-journalist op *Het Laatste Nieuws*. Dat drietal kwam één keer in de één à twee maanden bijeen, en nam beslissingen over de praktische gang van zaken rond de toneelgroep en de programmering. De daadwerkelijk uitgevoerde plannen zijn in hun notulen terug te vinden. Gezegd moet dat het merendeel van de voornemens tot uitvoer kwam, zowel wat betreft voorstellingen als beoogde debatavonden. Interessant zijn evenwel ook enkele ideeën die nooit gerealiseerd werden, maar die wel wat tonen van de koers die men op het oog had. Zo stonden aanvankelijk ook ‘lectuuravonden’ op de planning, voorleessessies van actueel werk (waaronder *Wachten op Godot* van Beckett), ontmoetingen met Vlaamse en buitenlandse theatermakers (waarover Walravens nog correspondeerde met Ionesco) en de oprichting van een ‘tweemaandelijks orgaan’ dat nieuwe toneelstukken zou moeten presenteren. Van al deze plannen werd niets gerealiseerd. Ook niet alle voorgenomen toneelwerken werden gespeeld. In dat verband vielen onder andere de namen van Ed. Hoornik en Paul van Ostaijen, wat direct weer wijst op de persoonlijke factor Walravens. Met eerstgenoemde stond hij op dat moment in correspondentie, en *Tijd en Mens* had rond Van Ostaijen zojuist een themanummer uitgegeven, waarin onder meer ongepubliceerd toneelwerk, bezorgd door Gaston Burssens.

Praktisch gezien lijkt het erop dat de leiding van Het Kamertoneel per voorgenomen theaterstuk zocht naar passende regisseurs en decorontwerpers. Ook de keuze van stukken hing soms samen met wat zich actueel aandeed. Illustratief is misschien de gang van zaken rond Hugo Claus’ *Getuigen*. Met Claus was Walravens al vijf jaar nauw bevriend en hem kon hij vragen het kleine toneelstuk waaraan de auteur op dat moment in Rome werkte, af te staan voor de eerste voorstellingen in november 1953. Eind augustus stuurt Claus de tekst naar Brussel, met enkele aanwijzingen. ‘Er zijn heel weinig ustensielen voor nodig zoals je zal zien. Een uiterst eenvoudig decor dat alleen maar suggereert, de fonoplaats — ik geloof van Peggy Lee — en een andere fonoplaats met geluiden van auto’s, een sirene en nog wat. Voor het decor zie ik niemand beter dan Jan Cox, hij is de man die zo iets met smaak, durf en economie kan oplossen. Ik zie werke-

lijk niemand anders.’ Schilder Jan Cox was ook al een persoonlijke bekende van Walravens (en incidenteel medewerker aan Tijd en Mens) en dus makkelijk bereikbaar. Op 9 september schrijft Walravens naar Rome: ‘Je eenakter is aanvaard en wordt op 4 november gecreëerd in het Paleis voor Schone Kunsten door een toneelgroep waarvan de naam nog niet vaststaat (heb jij soms geen goede toneelnaam in je mars?) en die onder directie staat van Bert Parloor en Jan Walravens. Het stuk zal vier maal te Brussel gespeeld worden, samen met *Huis clos* van Sartre en *Comme nous avons été* van Adamov. (...) Moeilijkheid: wie kan er de regie van doen? De spelers zullen treffelijk zijn, maar waar een regisseur gevonden? Mijn oplossing: jij regisseert het zelf. Parloor verdeelt de rollen en laat ze instuderen. Jij komt als iedereen zijn rol in het hoofd heeft (...) en regisseert. Wij trachten dan ook de decors van Jan Cox tegen die tijd klaar te hebben’. Claus zegt onmiddellijk ja op Walravens’ verzoek en schrijft voorts: ‘Een naam? Heel eenvoudig en direct inslaand. De Toneelkamer, bijvoorbeeld. Toneelkamer is een mooi woord voor mijn gevoel. De Vlaamse Toneelkamer... (Rederijkerij die laatste, neen). Nieuw Toneel?’

Vlak erna staat de naam Het Kamertoneel vast. Walravens’ journalistieke ervaring en opnieuw zijn contacten zorgden ervoor dat ook de publiciteit meteen goed verzorgd werd: de groep presenteerde zich met professionele (door Corneille Hannoset ontworpen) affiches, waarop een tekening van Marc Mendelson. Walravens zorgde voor het rondsturen van 500 brochures en begin oktober organiseerde hij een persconferentie en een radiovoorstelling van de groep. Zonder dat er een minuut gespeeld was, wist Vlaanderen zo dus al dat er iets aan zat te komen. Na de opvoering werd *Getuigen*, een sterk Beckettiaans gekleurd stuk, ook nog in Tijd en Mens gepubliceerd. Op het omslag van het programmaboekje bij de voorstelling stond een tekening van Cobra-kunstenaar Tajiri, die eerder de kaft van Walravens’ blad had gesierd. (In dat boekje vinden we trouwens een reclametekst voor Tijd en Mens, en een advertentie voor Het Laatste Nieuws.) Al met al lijkt de gang van zaken rond *Getuigen* typerend voor de, soms wat ad hoc, wijze waarop ook de overige voorstellingen van Het Kamertoneel tot stand kwamen.

Staf Knop schrijft in zijn herinneringsartikel over de leiding van Het Kamertoneel: ‘Gedrieën bedisselden wij de ganse directie van de jonge groep, maar Jan was de man “die het kon zeg-

gen”.⁸ Inderdaad schreef Walravens alle promotieteksten en programmaboekjes en in de programmering is zijn hand onbetwistbaar aanwezig. Dat blijkt al op de openingsavond met de stukken van Claus, Sartre en Adamov. Een verdere blik op de lijst van voorstellingen — die hieronder compleet afgedrukt is — maakt duidelijk dat Het Kamertoneel in zijn programmering na de eerste optredens deze lijn van — globaal gezegd — de internationale avant-garde voortzette: we zien Ionesco, Jean Genet, Ugo Betti, Jacques Audiberti, en uit Vlaanderen: Tone Brulin en Gaston Bursens, die laatste rond die tijd juist toegetreden als éminence grise van Tijd en Mens.

Het Kamertoneel beperkte zich niet uitsluitend tot het geven van voorstellingen, maar organiseerde ook een aantal debatavonden rond theater, met zeer uiteenlopende sprekers als Herman Teirlinck, Jan de Hartog, Simon Vinkenoog en Tone Brulin. Ook bleven de voorstellingen niet beperkt tot het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten. Het Kamertoneel trad op in verschillende plaatsen in Vlaanderen, onder meer met *De Lichtekooi* in Antwerpen en met *De Dienstmeiden* op de ‘Dagen van de Vlaamse Gids’ in Oostduinkerke. Met *Quoat-Quoat* trok men de Nederlandse grens over en waren er voorstellingen in Heemstede en Delft.

Na twee seizoenen hield Het Kamertoneel al op te bestaan — hoewel er op het moment van opheffing al nieuwe voorstellingen aangekondigd werden. Staf Knop vergist zich dus twee jaar in de opheffingsdatum, als hij zich herinnert: ‘In 1957 hebben wij de groep moeten ontbinden. De redenen waren velerlei: de ene werd moeder; de andere zou trouwen; financieel konden we het niet meer bolwerken; om kort te gaan, wij werden met vele problemen geconfronteerd die wij niet onmiddellijk konden oplossen’.⁹ Parloor voegt nog andere aspecten toe die het einde bespoedigden. Zo zou Walravens bij de aanvang van het tweede seizoen erg ontmoedigd zijn geweest door de slechte kritische ontvangst van *Quoat-Quoat*: ‘Aan vrienden deelde hij mee dat hij het niet verder aankon. Ook was er reeds tweedracht in de groep.’¹⁰ Ook in Walravens’ correspondentie met Claus komt deze ruzie binnen de groep zeer terloops aan bod, zonder nadere uitleg.

Men besluit echter het seizoen af te maken en brengt onder meer *De Lichtekooi* van Sartre. De kritische ontvangst blijft evenwel overwegend negatief en het publiek laat het eveneens afweten. Na de volle zalen van het voorgaande seizoen, lijkt het nieuwtje

er een beetje af. Parloor: ‘Wat moest er gebeuren? Toegeven aan de smaak van het volk en lichter werk brengen? Was dat het doel en de bestaansreden van Het Kamertoneel? Er werd een poging in die zin gedaan (...) [met John van Drutens *Liefde en zwarte kunst*, j.j]. Het werd opnieuw een tegenvaller. Weinig succes, weinig publiek, afbrekende kritiek. Het werd de laatste stuiptrekking van het eens zo beloftevolle Brussels Kamertoneel¹¹.

Aan het verdwijnen van Het Kamertoneel lag overigens ook een financiële oorzaak ten grondslag. Dat lijkt misschien vreemd vanwege de nadrukkelijke non-profitbasis van de groep. Het geld — of breder: het commerciële aspect — mocht uit principe geen rol spelen. In het maandblad *De Periscoop* schreef Walravens: ‘Ik zwijg van de financiën. Een poging als deze mag geen geldzaak worden en van in het begin hebben wij ons dan ook op die zeer enge maar solide marge gezet waarop wij nooit, maar dan ook nooit een concessie zullen doen. Liever verdwijnen dan het peil van ons programma verlagen terwille van de centen. Mecenassen zijn natuurlijk welkom, maar zonder rechten op het programma...’ Nu was het geen enkel probleem om zonder winst te spelen. Maar zelfs de belangeloze inzet van de meeste betrokkenen betekende uiteraard niet, dat er geen geld gemoeid was met de voorstellingen. Het lijkt erop dat het benefiet-karakter achteraf zelfs enigszins overdreven is. Bert Parloor benadrukt bijvoorbeeld de ‘belangeloze medewerking’ van diverse kunstenaars, en de ‘bereidwillige medewerking en gul onthaal’ door het Paleis voor Schone Kunsten, de vaste Brusselse speellocatie. Dat laatste verdient in zoverre de kanttkening dat alleen al aan het Paleis per uitvoering 4200 BEF aan zaalhuur betaald moest worden, wat gerelateerd aan bijvoorbeeld de entreprijs van 40 à 50 BEF per persoon, toch niet weinig mag heten. Daarnaast waren er uiteraard de kosten van mailings, decormateriaal, kostuums en auteursrechten. Dat alles maakt, ondanks de inderdaad vaak gratis medewerking, financiële problemen verklaarbaar als (mede-)oorzaak voor de ontbinding van de groep.

THEATEROPVATTINGEN

Niet alleen in praktisch en (druk)technisch opzicht liepen er duidelijke lijnen tussen Het Kamertoneel en *Tijd en Mens*. Zoals als bleek was er artistiek gezien een evidente verwantschap, die, wat betreft de concrete repertoire-keuze, ook al duidelijk werd in het gelijklopend uitgangspunt van de avant-garde als bron van inspiratie. Volgens De Belder-Sarens’ studie maken zowel deze oriëntatie als de hiervoor geschetste werkwijze essentiële kenmerken uit van alle kamertonelen: ‘de avantgardistische, de extreem-moderne strekking van het kamertoneel, dat het geestelijk brandpunt is van de nieuwe buitenlandse stromingen en het laboratorium van de eigen avantgarde-auteurs, waar dezen kunnen samenwerken met acteurs en regisseurs’.¹² Dit streven is al terug te zien in de oprichtingsbrochure, waarin Walravens kortweg schreef: ‘Het Kamertoneel wil een poging doen om het Vlaams en buitenlands avantgarde-werk in Brussel binnen te brengen’. Wat betreft de inhoudelijke kant is het niet moeilijk om verdere punten van overeenkomst te vinden tussen Het Kamertoneel en *Tijd en Mens*. Wat Walravens in 1949 in het oprichtingsmanifest van zijn tijdschrift schreef, gaat voor 100% op voor de repertoire-keuze van de toneelgroep: ‘wat onze opvattingen over de kunst betreft, zullen wij onverpoosd het kruispunt opzoeken waar het moderne esthetisch streven — zoals het zich openbaart in de abstracte plastische kunsten, de simultaneïstische, existentialistische, magisch-realistische en letteristische literatuur, de atonale muziek (...) — het Vlaamse temperament ontmoeten kan.’ Een tamelijk eclectische oriëntatie op de actuele avant-garde-stromingen dus. Met één duidelijke constante: het existentialistisch gekleurde engagement.

In het programmaboekje voor de eerste voorstelling schrijft Walravens een korte beginselverklaring, waarin opnieuw zijn bekommernis om ‘tijd en mens’ prominent naar voren treedt: Het Kamertoneel zal geen ‘ontspanning in de gewone zin van het woord [brengen]: dus geen toneel dat gemakkelijk zijn effecten haalt uit woordspelingen, scabreuze verhoudingen of liefdesscènes in de maannacht. (...) Maar toneel dat de problemen behandelt van de mens die in de zaal zit, in deze tijd gemaakt en met de vragen van de naoorlog. Een toneelkunst dus, waarin de mensen van deze tijd hun manier van doen en denken leren kennen,

begrijpen, verbeteren en desnoods afwijzen. En naar voren gebracht in de stijl van deze tijd. (...) Elke tijd zoek zich een stijl. En telkens als de mens zichzelf op de planken een nieuwe vraag gesteld heeft, heeft hij ook een nieuwe klank gevonden om die vraag te vertolken.'

Bij het theaterpubliek en de critici riep deze tekst kennelijk misverstaan op. In januari 1954, in het programmaboekje voor Genets *De Dienstmeiden*, zag Walravens zich geroepen, een en ander te verduidelijken rond het beoogde engagement. 'Toen Het Kamertoneel aankondigde, dat het werk zou brengen waarin de problematiek van deze tijd uitgedrukt werd, hebben sommigen gemeend, dat alhier alleen over atoombommen en Amerikanen/Russen zou gesproken worden. Toen een toneel vooropgesteld werd, dat breekt met de oude vormconventies, hebben anderen gedacht dat alhier vooral de mise-en-scène-experimenten van de eerste naoorlog voortgezet zouden worden. Geen van beiden heeft gezien, dat het probleem van het nieuw toneel er een is van de geest en dat toneellaboratoria, zoals zij sedert een tweetal jaren ontstaan zijn in Saint-Germain des Prés, Keulen en Londen vooral bekommerd zijn om de dramatische expressie van onze geestelijke nood. Daaraan is al de rest ondergeschikt.' Het was in zekere zin dezelfde uitleg die hij in *Tijd en Mens* te geven had tegen literaire tegenstanders, die in de Vlaamse experimentele poëzie niets anders konden zien dan een zinloze reprise van Van Ostaijen en de expressionisten na de Eerste Wereldoorlog. Ook die kritiek weerlegde Walravens met een beroep op de wezenlijk veranderde actualiteit.

In een overzichtsartikel (voor een Nederlands tijdschrift) over het toneel in België uit 1955 schetst Walravens meer algemeen de uitgangspunten van Het Kamertoneel: ze 'willen breken met het gezapige repertoriumtoneel, dat braaf de erkende successen van Broadway, Londen, Parijs of Wenen naar Antwerpen en Brussel brengt, aangevuld met drie à vier door het lastencohier opgelegde werken van eigen bodem. Zij zoeken naar een kunst die, zowel wat vorm en inhoud betreft, in een juister overeenstemming staat met de tijd en naar toneelwerken die, bij reeds geciteerde schrijvers als Beckett, Adamov, Ionesco, Audiberti, wanhoop verenigt met ongerijmdheid, een sterk-poëtische zin met een even sterke aanvoeling van de hedendaagse nood der mensen, een grote godsverlatenheid met een felle opstand tegen maatschappelijke onrechtvaardigheid. Aanvankelijk met grote sympa-

thie en curiositeit ontvangen, hebben deze groepen geleidelijk de weerstand gevoeld van het publiek, dat gesloten blijft voor deze buitelingen van de geest, deze bokkesprongen met de taal, dit dooreen haspelen van tijd en ruimte, van gedachte en gevoel.'¹³ Met zo'n uitgangspunt moet het niet moeilijk zijn om toeschouwers en critici tegen je in het harnas te jagen. Een interessante kwestie dus om te zien hoe de reacties waren op de voorstellingen van Het Kamertoneel.

RECEPTIE

Zoals bij dergelijk toneel verwacht mag worden, liepen de meningen van critici en toeschouwers soms ver uiteen. We zagen hoe al in het tweede seizoen de aandacht van pers en publiek hard terugliep. Aanvankelijk was dat echter bepaald anders. Ongetwijfeld mede door de uitgebreide publiciteit was de première een succes. Staf Knop illustreert een typische tweespalt die het optreden van Het Kamertoneel echter al snel teweegbracht: 'De kritiek kafferde ons uit, maar alle Vlaamse intellectuelen stonden in bewondering voor Het Kamertoneel. (...) Het bewijs van ons succes en de waardering die wij afdwongen bleek nog meer te vinden in de manuscripten die ons werden toegezonden. Gans letterkundig Vlaanderen 'keek' naar Het Kamertoneel en velen zouden nu verbaasd zijn, indien ik hier de vele bekende Vlaamse romanschrijvers en dichters zou opnoemen, die voor ons een stuk hebben geschreven. Niet één bleek speelbaar, waardoor ook velen onder hen hebben begrepen dat de techniek van het toneelschrijven een aparte aangelegenheid is.'¹⁴ Over het algemeen was de pers zeker in het eerste seizoen helemaal niet negatief. Een krantenartikel uit 1954 van Jan Grootaers, waarin de balans van één jaar Kamertoneel wordt opgemaakt, is zelfs buitengewoon positief over het gezelschap: 'Hier mag dan ook zonder enige aarzeling de conclusie neergeschreven worden dat het optreden van Het Kamertoneel in de volle zin van het woord *het evenement* betekent van het speeljaar 1953-1954 in Vlaanderen.'¹⁵

Maar, voor zover na te gaan, waren lang niet alle reacties zo bemoedigend. Zo was de voorzitter van de Mechelse afdeling van Kunst voor Allen helemaal niet blij met eerder gemaakte afspraken omtrent een aanstaande opvoering van *Quoat-Quoat*. Op 30 oktober schreef hij Walravens: 'Een drietal leden hebben de vertoning van het stuk van Audiberti bijgewoond, opgevoerd door uw groep; hun oordeel is helemaal niet gunstig. Zij zijn van oordeel dat zulk een vertoning te Mechelen schade zou doen aan Kunst voor Allen en meer nog schade aan de reputatie van uw groep bij onze leden.' Zodoende stelt hij voor om de voorstelling te schrappen, en te vervangen door een andere, later in het seizoen. Walravens' antwoord bevestigt de zeer uiteenlopende reacties die Het Kamertoneel opriep: 'Het zou te gemakkelijk zijn moest de zogenaamde avantgarde door iedereen zonder meer

aanvaard worden. Nog nooit hebben wij zoveel tegenstrijdige meningen over de keuze van een stuk of een opvoering gehad dan dit keer met *Quoat-Quoat*.' Maar hij lag er kennelijk niet echt wakker van. 'Ik moet u eerlijk zeggen, dat wij niet veel geantwoord hebben op al deze uiteenlopende meningen. Daarom stoort het mij ook niet u te ontlasten van de overeenkomst die wij reeds getroffen hadden. Ik beweer daarmee niet dat Het Kamertoneel zich boven alle kritiek verheven voelt. Uw brief heeft grote verslagenheid verwekt onder onze acteurs. Ik zeg alleen maar dat wij ons werk zo goed en zo moedig trachten te doen. En voor de rest, ja...'

In zijn culturele dagboek *Jan Biorix* noteert Walravens hoe een voorstelling van hetzelfde *Quoat-Quoat* in het Nederlandse Heemstede bijzonder onenthousiast werd ontvangen door publiek en pers: 'Als een koude, keiharde muur zat de zaal vóór het podium, liet noch schrijver noch de regisseur binnendringen in zijn afgesloten tuinen. De kritiek heeft het stuk — dat juweelmooie, gekke en toch adembenemend-droevige stuk van Jacques Audiberti — nog bitsiger gekraakt dan de vertolking'.¹⁶ Waarmee hij en passant ingaat op een, in verhouding met de introductie van nieuwe literatuur, complicerende factor die de voorstelling van avant-garde-theaterstukken meebrengt. Hier was het niet alleen de 'moeilijke' of 'ontoegankelijke' tekst die eenvoudig tot doelwit van behoudende tegenstanders kon worden. Er was ook nog de uitvoeringspraktijk die uiterst vatbaar bleek voor kritiek.

Staf Knop erkent achteraf: 'De vertolking van onze geprogrammeerde stukken bereikte nooit het peil van het ware beroepstoneel. Alleen *Het Geiteneiland* van Ugo Betti werd werkelijk uitstekend gespeeld. Maar wij waren het, die Ionesco, Jean Genet, Sartre, Audiberti en Samuel Beckett in Vlaanderen introduceerden.'¹⁷ Knop maakt dus duidelijk onderscheid tussen de repertoirekeuze — die al een statement op zich was — en de spelpraktijk.

Deze kloof kwam uitgebreid aan bod tijdens de eerste debatavond van Het Kamertoneel, eind november 1953 met Simon Vinkenoog, Hugo Claus en Herman Teirlinck. Het debat spitte zich helemaal toe op het onderscheid tussen het *schrijven* en *spelen* van toneel. Teirlinck zette, blijkens diverse krantenverslagen, naar aanleiding van de première vraagtekens bij de spelkwaliteiten van de acteurs van Het Kamertoneel. Hij 'vroeg zich af in welke mate ook het toneelbeeld en de toneelspeelkunst vernieuwd werden door de eerste opvoeringen. De heer Walravens

antwoordde hierop, dat Het Kamertoneel al zijn aandacht wil schenken aan het brengen van toneelwerken die in een nieuwe geest geschreven zijn. De nieuwe toneelkunst zal dan groeien uit de nieuwe stukken, daar alle vooropgezetheid in de regie geschuwd wordt.¹⁸ Hiermee impliceerde hij dus zelf al dat het actereniveau niet buitengewoon hoog lag. Meteen bewijst dit echter ook dat het meeste gewicht in eerste instantie aan de inhoud en de nieuwe ideeën wordt gehecht, en dan pas aan de vorm.

Al tijdens het bestaan van de groep plaatste Walravens zelf overigens ook expliciet kanttekeningen bij het niet al te professionele speelniveau. Hij had er evenwel wel een verontschuldiging voor. 'Het is nu eenmaal een feit, dat deze groepen voor hun vertolkingen de acteurs niet kunnen opleveren, waarover het Nationaal Toneel met zijn zeventien miljoen subsidie beschikken kan. Het Kamertoneel betaalt zijn regisseurs en auteurs niet eens. Het moet beroep doen op de goede wil van spelers die aan de officiële schouwburgen verbonden zijn, of op afgestudeerden van de Conservatoria, die verder werkzaam zijn in het onderwijs of in de ministeries. De amateur-aspecten, die sommige van deze voorstellingen inderdaad ontsieren, zijn de tol die in dit geval aan de artistieke vrijheid betaald wordt, want juist die bijzondere voorwaarden onttrekken dit toneel aan de handelsgeest en de geldzucht van zoveel commerciële gezelschappen. En indien het waar is, dat speciaal dit toneel niet gediend wordt door dilettantisme dan mag men nooit vergeten, dat heel hun activiteit gebouwd is op de opvatting van hun directies, dat het beter is een minder goede voorstelling te geven van een goed stuk, dan het tegenovergestelde (...)'¹⁹ Met die laatste uitlating lijkt dan ook meteen het credo en de verdienste van Het Kamertoneel onder woorden gebracht te worden. Niet zozeer in theatertechnische hoogstandjes schuilde de waarde van Het Kamertoneel, als wel in de uitgezette avant-garde-koers. Als je intussen, ruim veertig jaar later, de mensen opsomt die op een of andere manier betrokken waren bij dit toneelproject — met namen als Alechinsky, Claus, Dua, Cox, Vandercam en anderen — dan moet de balans zijn dat Walravens, net als bij Tijd en Mens, als stimulator en organisator ook hier een groep zeer getalenteerde kunstenaars wist te mobiliseren.

In september 1955, als Tijd en Mens net is opgeheven, vraagt Walravens zich in de inleiding van zijn bloemlezing experimentele poëzie *Waar is de eerste morgen?* af wat de nieuwe poëzie

bereikt heeft sinds de oprichting van zijn blad. In een poging de balans op te maken van ruim vijf jaar literatuurvernieuwing, formuleert hij als belangrijkste doel van de experimentele poëzie het zoeken naar 'nieuwe schoonheden', 'nieuwe sentimenten' of 'nieuwe waarden'. Hij vraagt zich retorisch af: 'Heeft zij die bereikt? Is een vers van deze dichters meer dan een object van schoonheid: een feit en een tussenkomst?'²⁰ Mutatis mutandis laat zich deze vraag ook stellen voor de verdiensten van Het Kamertoneel. Het lijkt erop dat het antwoord ten dele duidelijker kan zijn dan met betrekking tot de poëzie, en dat hier — meer nog dan in de literatuur — het confronterende experiment belangrijker was dan het mooi afgeronde eindresultaat. Het blijft de vraag of Walravens met Het Kamertoneel voor het theater net zo'n belangrijke rol heeft gespeeld als met Tijd en Mens voor de literatuur. Toch lijkt deze toneelgroep ook net weer meer te zijn geweest dan een bijna verwaarloosbare voetnoot in de Vlaamse theatergeschiedenis.²¹

1. Walravens, Jan. 'Zes weken blind', p.17.
2. Roggeman, Willem M.. 'Frans Jan Walravens', p. 184.
3. Knop, Staf. 'Het Kamertoneel', p.69.
4. Walravens, Jan. 'Nood', p.409.

5. Walravens, Jan. 'Helden uit de achterbuurt', p.232.
6. de Belder-Sarens, M.. 'Kamertoneel in Vlaanderen', p.155.
7. Tindemans, Carlos. 'Het kleine theater: functie en toekomst', p.125.
8. Knop, Staf. 'Het Kamertoneel', p.66.
9. Knop, Staf. 'Het Kamertoneel', p.71.
10. Parloor, Bert. 'Een kwarteeuw geleden: Het eerste Kamertoneel te Brussel', p.23.
11. Parloor, Bert. 'Een kwarteeuw geleden: Het eerste Kamertoneel te Brussel', p.23.
12. de Belder-Sarens, M.. 'Kamertoneel in Vlaanderen', p.159.
13. Walravens, Jan. 'Vlaams en Frans toneel in België', p.158.
14. Knop, Staf. 'Het Kamertoneel', p.69.
15. Grootaers, Jan. 'Een jaar Kamertoneel: *Het Geiteneiland* van Ugo Betti', in: *Nieuwe Gids*, 16 mei 1954.
16. Walravens, Jan. *Jan Biorix*, p.31.
17. Knop, Staf. 'Het Kamertoneel', p.68.
18. Anoniem, 'Het Kamertoneel ontvangt Herman Teirlinck en Hugo Claus', in: *Het Laatste Nieuws*, 22 november 1953.
19. Walravens, Jan. 'Vlaams en Frans toneel in België', p.159.
20. Walravens, Jan. '4 scherven van 1 inleiding', p.21.
21. Veel dank ben ik verschuldigd aan mevrouw Jeanne Walravens-Adams, die mij het hierna gebruikte ongepubliceerde materiaal rond Het Kamertoneel welwillend ter beschikking stelde.

SPEELLIJST HET KAMERTONEEL

Opvoeringen

1953-1954

Gelijk wij zijn geweest (Arthur Adamov). Regie: Evert Hencke. (*Comme nous avons été*. Vert. Bert Jonker). Paleis voor Schone Kunsten, Brussel. 4, 5 en 6 november 1953. / *Getuigen* (Hugo Claus). Regie: Hugo Claus. Decor: Jan Cox. Paleis voor Schone Kunsten, Brussel. 4, 5 en 6 november 1953. / *Met gesloten deuren* (Jean-Paul Sartre). Regie: Bert Jonker. (*Huis clos*. Vert. Jan Walravens). Paleis voor Schone Kunsten, Brussel. 4, 5 en 6 november 1953. (cf. ook opvoering op 17 maart 1954 in Theater op Zolder, Antwerpen). / *Een meisje om te huwen* (Eugène Ionesco). (Vert. Bert Parloor). Regie: Michel van de Boy. Decor: Rik Hannon. Paleis voor Schone Kunsten, Brussel. 20, 21 en 22 januari 1954. (cf. ook opvoering op 17 maart 1954 in Theater op Zolder, Antwerpen). / *Twee is te weinig, drie is te veel* (Tone Brulin). Regie: Tone Brulin. Paleis voor Schone Kunsten, Brussel. 20, 21 en 22 januari 1954. / *De Dienstmeyden* (Jean Genet). Regie: Bert Parloor. Decor: Jan Cox. (*Les bonnes*. Vert. Erik van Ruysbeek en Vic Uytterbroeck). Paleis voor Schone Kunsten, Brussel. 20, 21 en 22 januari 1954. (cf. ook opvoering op 5 juni 1954, Dagen van de Vlaamse Gids, Oostduinkerke). / *Boy* (Gaston Burssens). Regie: Fred Engelen. Decor: Jan Cox. Paleis voor Schone Kunsten, Brussel. 8 en 9 maart 1954. / *Het Geiteneiland* (Ugo Betti). Regie: Jo Dua. Decor: Serge Vandercam. (*Delitto all'Isola delle Capre*. Vert. Louis Clicteur). Paleis voor Schone Kunsten, Brussel. 5, 6 en 7 mei 1954. (cf. ook voorstellingen in Boom en Heemstede).

1954-1955

Quoat-Quoat (Jacques Audiberti). Regie: Kris Betz. Decor: Huib van Hellem. (Vert. Hugo Claus - niet vermeld in programma en aankondigingen). Paleis voor Schone Kunsten, Brussel. 19, 21 en 22 oktober 1954. (cf. ook opvoering in december 1954 in de Stadsdoelen, Delft). / *Het dodenlied voor Ignacio Sanchez Mejias* (Federico Garcia Lorca). Solo: Lode Verstraete. Paleis voor Schone Kunsten, Brussel. 25, 26 en 28 januari 1955. / *De Lichtekooi* (Jean-Paul Sartre). Regie: Huib van Hellem. Decor: Huib van Hellem. Paleis voor Schone Kunsten, Brussel. 25, 26 en 28 januari 1955. (cf. ook opvoering 22, 24, 25, 26, 29 september en 1, 2, 3, 6, 8, 9 en 10 oktober 1955 in Theater op Zolder, Antwerpen). / *Schimmen* (Tone Brulin). Regie: Willy Vandermeulen. Paleis voor Schone Kunsten, Brussel. 22 november 1954. (extra voorstelling buiten abonnementsverband, i.s.m. Het Nederlands Kamertoneel, Antwerpen). / *Liefde en zwarte kunst* (John van Druten). Regie:

Huib van Hellem. Decor: Huib van Hellem. Paleis voor Schone Kunsten, Brussel. 7, 8 en 10 juni 1955.

Debatten

- 20 november 1953: debat over modern toneel met Hugo Claus, Herman Teirlinck en Simon Vinkenoog.
 20 december 1953: ontmoeting met Jan de Hartog.
 26 februari 1954: 'Het toneel morgen': debat met Fred Engelen, Tone Brulin, Jan Grootaers en Huib van Hellem.

SELECTIEVE BIBLIOGRAFIE

- De Belder-Sarens, M.. 'Kamertoneel in Vlaanderen', in: *Koninklijke Soevereine Hoofdkamer van Retorica 'De Fonteine' te Gent: Jaarboek 14/15, 1964-65, 14/15, 1964-65, 141-191.*
 Grootaers, Jan. 'Een jaar Kamertoneel: *Het Geiteneiland* van Ugo Betti', in: *Nieuwe Gids*, 16 mei 1954.
 Joosten, Jos. *Feit en tussenkomst. Geschiedenis en opvattingen van Tijd en Mens, 1949-1955*, Nijmegen 1996
 Knop, Staf. 'Het Kamertoneel', in: *Facetten van Jan Walravens* (speciale uitgave van: *De Vlaamse Gids*, 50, 1966, 3/4, 65-71.
 Parloor, Bert. 'Een kwarteeuw geleden: Het eerste Kamertoneel te Brussel', in: *Brabant: tweemaandelijks tijdschrift van de Toeristische Federatie*, 6, 1975, 16-23.
 Roggeman, Willem M.. 'Frans Jan Walravens', in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse letterkunde te Leiden 1970-1971*, 181-190.
 Tindemans, Carlos. 'Het kleine teater: functie en toekomst', in: *Teater: kwartaalschrift voor toneel*, 4, 1971, 3, 124-134.
 Walravens, Jan. 'Nood', in: *De Vlaamse Gids*, 31, 1947, 7(juli), 407-411.
 Walravens, Jan. 'Helden uit de achterbuurt', in: *De Vlaamse Gids*, 32, 1948, 4, 226-233.
 Walravens, Jan. 'Vlaams en Frans toneel in België', in: *De Gids*, 118, 1955, 8/9, 154-162.
 Walravens, Jan. '4 scherven van 1 inleiding', in: Jan Walravens (red.), *Waar is de eerste morgen?*, Brussel 1955, 13-21.
 Walravens, Jan. *Jan Biorix*, Brugge. 1965.
 Walravens, Jan. 'Zes weken blind', in: *Facetten van Jan Walravens* (speciale uitgave van *De Vlaamse Gids*, 50, 1966, 3/4, 13-20.

Dit is een uitgave van Vlaams Theater Instituut v.z.w. in samenwerking met de studierichtingen Theaterwetenschap van de vier Vlaamse universiteiten: U.I.Antwerpen, Universiteit Gent, K.U.Leuven, V.U.Brussel.

Hoofdredacteur

Geert Opsomer

Redactieraad

Pol Arias, Annie Declerck, Ronald Geerts, Erwin Jans, Rudi Laermans,
Ann Olaerts, Frank Peeters, Luk van den Dries, Marianne van Kerkhoven,

Jaak van Schoor

Vormgeving

Inge Ketelers

Druk

Cultura, Wetteren

Oplage

500 ex.

Kritisch Theater Lexicon 3, Portret Jan Walravens

Auteur

Jos Joosten

Research

Jos Joosten

Eindredactie en correctie

Geert Opsomer

Griet Vandewalle

Foto Jan Walravens

Belga

Vlaams Theater Instituut v.z.w., Saintelettesquare 19, 1000 Brussel, 02/201.09.06

ISBN 90-74351-06-9 — D/1996/4610/02

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt zonder voorafgaande toestemming van de uitgever.

Het Vlaams Theater Instituut is een centrum voor onderzoek, documentatie, advies en promotie van de podiumkunsten. Het Vlaams Theater Instituut wordt betaald door het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Administratie Kunst en is gesponsord door de Nationale Loterij en Océ.

In 1996 verschijnen volgende portretten: Senne Rouffaer, Dries Wieme, Jan Walravens en Rudi van Vlaenderen. Voor 1997 zijn acht portretten van hedendaagse choreografen en theatermakers in voorbereiding.

© 1996 / Verantwoordelijke uitgever: Ann Olaerts