

tegen het praattheater in de officiële schouw-
burgen en wel door het inschakelen van mime,
muziek, dans en improvisatie,' staat er in het boek
*Nieuw Vlaams Teater. Voor een eigen dramatur-
gie* (1983) te lezen. Uit deze voorstelling groeide
het Centrum Toneel Antwerpen (CTA), dat met
Harold Pinters *De dienstlift*, zijn tweede voor-
stelling, meteen aan zijn zwanenzang toe was.

Met dramaturg Toon Brouwers en sceno-
graaf Hans van Omme als codirecteurs en met
de acteurs Max Schnur, Jos Kennis en Rob Van
der Wildt richtte Beckers eind 1972 een opvol-
ger op: het Nieuw Vlaams Toneel 'De Waag',
dat in 1977 zijn naam in Nieuw Vlaams Teater
zou veranderen. Vanaf 1975 was Beckers, die in-
tussen bleef spelen en regisseren, de enige di-
recteur. De bedoelingen van het NVT waren hel-
der: een tegengewicht bieden voor de geves-
tigde gezelschappen (KNS, KVS, NTG en RVT),
die zo goed als uitsluitend werk van buitenland-
se (op dat moment vooral Engelse en Franse)
auteurs op de planken brachten. Het NVT koos
voor 'eigen dramaturgie', zoals dat heette. In
beginsel hoorden daar ook anderstalige Vlaam-
se auteurs als Maurice Maeterlinck bij, al werd
er nooit enig stuk in die zin opgevoerd.

'Het theater in Vlaanderen op het eind van
de jaren zestig was onvoorstelbaar statisch,'
herinnert Beckers zich. 'Er gebeurde in wezen
niets dat spannend of nieuw was. Men ging naar
Londen of Parijs en bracht de stukken mee die
daar succes hadden, desnoods met de regie-
aanwijzingen. De persoonlijke bijdrage van de
regisseur was minimaal, al waren er natuurlijk
een paar mensen die dat met succes doorbra-
ken, als Tone Brulin of Walter Tillemans. Wat
mij vooral ergerde, was dat men zich niet eens
afvroeg of die stukken zomaar klakkeloos kon-
den overgenomen worden. Over het verschil
in maatschappelijke context of publiek dacht
men niet na. Niet dat het altijd om onbenulle-
ge stukken ging, maar van visie getuigde het
niet. Het theaterlandschap was verpolitiekt. In
de meeste gesubsidieerde gezelschappen waren
mensen op voorspraak benoemd. Zelden ging
het om iemand die visie had op toneel. Vraag
is dus in hoeverre daar de goede voorwaarden
aanwezig waren om een stap verder te zetten
en komaf te maken met die verstarring.'

Is het niet merkwaardig dat Beckers, die
net afgestudeerd was als acteur, besloot een
altruïstische koers te varen en zich ten dienste
te stellen van auteurs, veeleer dan zijn eigen
mogelijkheden als speler te verkennen? 'Nu je
die vraag stelt, vind ik dat zelf ook opmerke-
lijk,' lacht Beckers. 'Ik wist op jonge leeftijd dat
ik iets in het toneel wou doen. Maar acteren
heb ik nooit als dwingend ervaren. Op dat
moment was de toneelschool zowat de enige
manier om in het theater terecht te komen. Er

was ook het RITCS, maar de toneelschool lag
meer voor de hand. Niet dat je acteur of actri-
ce moest worden als je daar naartoe ging. Ik
vind dat net zo min evident als naar een uni-
versiteit of hogeschool gaan en in die richting
verder evolueren. Voor mij en een paar ande-
ren is het gewoon anders uitgedraaid.

Ergens is ook dat te verklaren vanuit de
bestaande situatie. Het was zeer moeilijk om
met nieuwe voorstellen bij bestaande gezels-
chappen aan te komen. Jonge mensen kregen
omzeggens geen kansen. Van projectsubsidies
zoals die nu bestaan, was geen sprake. En als je
in een bestaand gezelschap terecht kwam, welk
soort werk kreeg je dan? Nam je er genoeg
mee om een aantal jaren lang brieven op te
dragen? Die overwegingen hebben zeker mee-
gespeeld. De jaren 1967-68 waren net achter de
rug. Ik heb op het conservatorium manifesta-
ties meegemaakt die vroegen om verandering:
"Zo niet verder meer!"

In een aantal gesprekken hebben we ons
toen de vraag gesteld waarom wij het theater
zo statisch en behoudend vonden. Binnen de
analyse die wij maakten – hoe onvolkomen
ook op die leeftijd – bleek dat waar het theater
een vernieuwende impuls vertoonde, zoals in
Duitsland, dat steeds op basis van eigen tek-
sten gebeurde. Een dynamisch theaterbestel
stoelde volgens ons op een eigen dramaturgie.
Vandaar het idee voor een laboratorium, voor
een werkplaats waar auteurs hun eigen mate-
riaal konden ontwikkelen en waar dat ook ge-
ensceneerd kon worden. Met beperkte midde-
len uiteraard, maar op middellange termijn ho-
pelijk met meer mogelijkheden. De overheid
moet daar toch gevoelig voor zijn, dachten
wij. De federale staatsstructuur was embryo-
naal aanwezig en zou voor een nieuw cultuur-
politiek denken kunnen zorgen. We zijn ook
snel erkend geworden, maar de extra mogelijk-
heden zijn nooit echt gerealiseerd.

De eigen dramaturgie was voor ons dus
een uitweg om de verstarring te doorbreken.
Dat zijn grote woorden, maar als je 22, 23 jaar
bent, moet je grote woorden durven gebruiken.
Ik heb het Vlaamse toneel altijd zijn gebrek
aan idealisme verweten. Nu, als je jong bent, is
het witteridderschap aangenaam. Onze keuze
was rigoureuze, precies omdat door de gesubsidi-
eerde gezelschappen de eigen dramaturgie
op een bijna arrogante, hooghartige manier werd
afgewezen. Alsof die als vanzelfsprekend niet
goed kon zijn. Het was dus een scherpe reactie
tegen een scherpe actie. In dat soort dingen moet
je hevig zijn. Als je er niet in gelooft, moet je
het niet doen. Want je wordt sowieso gecon-
fronteerd met heel wat misprijzen en afkeer.'

Na tien jaar kon het NVT een lijst van
24 auteurs voorleggen van wie het werk had

gespeeld. De eerste tekst, *Mazelen* van Walter
Van den Broeck, was voordien reeds in pre-
mière gegaan bij het Brussels Kamertoneel, maar
de meeste stukken die volgden, waren creaties.
Een vaste strategie om teksten op het spoor te
komen, was er niet. Sommige belandden recht-
streeks op de leestafel van het NVT, andere langs
een omweg. Na verloop van tijd gaf het gezels-
chap zelf opdrachten. Ook voor de begeleiding
van de auteurs bestond geen toverformule. Was
er vanuit het NVT interesse voor een bestaande
tekst, dan werd de schrijver uitgenodigd voor
een ontmoeting met directeur, dramaturg en de
mogelijke regisseur. 'Ieder gaf zijn commen-
taar en er werden vragen gesteld,' aldus Bec-
kers. 'In hoeverre zit er een argumentatie in
het stuk? In hoeverre is het realiseerbaar? Vindt
het aansluiting bij een publiek? Gaat de auteur
met eventuele opmerkingen akkoord? Nadien
viel de beslissing om een stuk al dan niet te doen.
Zo zijn er stukken die drie-, viermaal herschre-
ven of verknipt zijn. Gaven we iemand de op-
dracht tot een stuk, dan werden er tussendoor
fragmenten voorgelezen.' Van de auteurs werd
verwacht dat ze een deel van de repetities bij-
woonden. Na enkele weken was er een eerste
confrontatie met het publiek om een klank-
bord te krijgen. De publieksopmerkingen wer-
den geëvalueerd en de tekst al dan niet bijge-
schaafd. Het NVT maakte er trouwens een punt
van alle opgevoerde stukken te publiceren.

Het NVT en de kritiek

De kritiek op het NVT was vaak niet mals.
Wie enkele van de passages uit recensies in
*Nieuw Vlaams Teater. Voor een eigen drama-
turgie* erop naleest, is verbaasd van de toon die
sommige critici aansloegen. Over Rudy Geld-
hofs *Carmen, de vamp van Sevilla* (1976, regie
Jacky Tummers) bijvoorbeeld schreef de toen
75-jarige Maxim Kröger, een van de éminences
grises van de Vlaamse theaterkritiek, in *De
Standaard*: 'een onding dat geen naam heeft,
tenzij men het een vervelende striptease uit
een achterbuurt zou willen noemen.' De zopas
geïnstalleerde Raad van Advies, die het decreet
van 1975 moest opvolgen, kreeg van Kröger
meteen een tip mee: 'Als het zo fel besproken
theaterdecreet méér is dan een centenkwes-
tie en ook rekening houdt met de kwaliteit van de
spektakels, dan vrezen wij dat het NVT-De Waag
er maar weinig van te verwachten heeft.' Toch
werd het NVT erkend als D-gezelschap (catego-
rie experimentele en vormingsgezelschappen)
en zag het zijn subsidies elk jaar zachtjes stijgen
tot 5.191.000 frank in het seizoen 1982-83, om
nadien weer te dalen naar 4.400.000 frank.

Een aantal recensies ligt Beckers nog steeds
op de maag. De meeste dagbladcritici hadden
duidelijk meer oog voor wat één bepaalde